HAL
open science

# ”Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXè siècle”

Emanuela Nanni

## To cite this version:

Emanuela Nanni. ”Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXè siècle”. Linguistique. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENL047 . tel-01680953v1

**HAL Id: tel-01680953**

**https://theses.hal.science/tel-01680953v1**

Submitted on 11 Jan 2018 (v1), last revised 11 Jan 2018 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

# THÈSE

Pour obtenir le grade de

## DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **ETUDES ITALIENNES**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par


## Emanuela NANNI


Thèse dirigée par **Christophe MILESCHI**

préparée au sein du **GERCI**
dans l'École doctorale **Langues, littératures et sciences humaines**

# Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXe siècle

Thèse soutenue publiquement le **10 décembre 2012**,
devant le jury composé de :

**M. Christophe MILESCHI**
Professeur, Université Paris X-Nanterre, Directeur de thèse
**M. Serge STOLF**
Professeur, Université Stendhal-Grenoble 3, Président
**Mme Marie-José TRAMUTA**
Maître de conférences (HDR), Université de Haute Normandie, Rapporteur
**Mme Chiara ELEFANTE**
Professeur, Université de Bologne (Italie), Rapporteur
**M. Oreste SACCHELLI**
Professeur émérite, Université de Lorraine, Examinateur

**UNIVERSITÉ STENDHAL – GRENOBLE III**

# THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE**

Spécialité : **Ètudes romanes**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Emanuela Nanni**

Thèse dirigée par Chrisophe MILESCHI

Préparée au sein du Laboratoire GERCI

dans l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

# Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXe siècle

Thèse soutenue publiquement le **10 décembre 2012**,

devant le jury composé de :

**Mme Marie-José TRAMUTA**
Maître de conférences (HDR) à l'Université Caen, Rapporteur,

**M. Christophe MILESCHI**
Professeur à l'Université Paris X- Nanterre, Directeur de thèse,

**Mme Chiara ELEFANTE**
Professeur à l'Université de Bologne, Rapporteur,

**M. Oreste SACCHELLI**
Professeur émérite, Université de Lorraine, Membre du jury

**M. Serge STOLF**
Professeur à l'Université Stendhal, Grenoble III, Membre du jury

**UNIVERSITÉ STENDHAL – GRENOBLE III**

# THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE**

Spécialité : **Ètudes romanes**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Emanuela Nanni**

Thèse dirigée par Chrisophe MILESCHI

Préparée au sein du Laboratoire GERCI

dans l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

# Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXe siècle

Thèse soutenue publiquement le **10 décembre 2012**,

devant le jury composé de :

**Mme Marie-José TRAMUTA**
Maître de conférences (HDR) à l'Université Caen, Rapporteur,

**M. Christophe MILESCHI**
Professeur à l'Université Paris X- Nanterre, Directeur de thèse,

**Mme Chiara ELEFANTE**
Professeur à l'Université de Bologne, Rapporteur,

**M. Oreste SACCHELLI**
Professeur émérite, Université de Lorraine, Membre du jury

**M. Serge STOLF**
Professeur à l'Université Stendhal, Grenoble III, Membre du jury

**Remerciements**

Cette page, comme beaucoup de passages de ce travail de thèse, j'aurais voulu l'écrire en italien. On sait bien que la langue maternelle est capitale pour exprimer le cœur d'une identité et l'affectivité. Les remerciements en sont une trace, surtout parce que j'ai la chance d'avoir beaucoup de personnes à remercier.
Tout d'abord mon directeur de thèse Monsieur Christophe Mileschi sans lequel tout cela n'aurait absolument pas vu le jour. Je le remercie pour sa patience, pour ses commentaires pragmatiques et pourtant profonds et pour sa capacité d'être là à chaque moment important de ce parcours, avec les mots justes.
Qu'il me soit ensuite permis d'exprimer ma reconnaissance aux membres du jury, pour avoir accepté de lire mon travail, et pour l'apport enrichissant que leur lecture représentera pour ma recherche.

Ma reconnaissance va en outre aux membres de la sous-section d'Italien et aux membres du laboratoire du GERCI de l'Université Stendhal, à la direction et aux collègues du Département Lansad. Pour la confiance qu'ils m'ont toujours témoignée et pour m'avoir permis de travailler avec eux en apprenant beaucoup, et en pouvant, ainsi, financer ma thèse.

Je tiens maintenant à remercier les personnes qui sont mes remparts grenoblois : Elena, Rosalba, Federica, Geneviève et Yasmin sans lesquelles le désespoir m'aurait gagné beaucoup plus souvent que ce qui a été le cas, et qui représentent un peu mon luxurieux jardin secret en Isère. Ma gratitude va aussi à Romain, toujours prêt à aider, avec humour et efficacité.

Mes remerciements pour leur présence irremplaçable vont en outre à Elly et Serena : tout en ayant toujours franchi des pas plus importants que les miens, elles ont pour moi toujours un sourire, un long moment d'écoute et elles m'encouragent avec l'exemple de leur tempérament tenace et passionné.

Merci évidemment à mes parents et à mon frère qui m'attendent "à la maison" et qui acceptent que j'aille toujours chercher ailleurs.

Je n'aurais pas pu continuer à aimer la poésie et à en être attirée comme j'ai eu la chance de l'être, si au cours de ces années, je n'avais pas rencontré celui qui est devenu mon poète préféré. J'en suis donc à lui exprimer ma gratitude. J'ai pu entrer dans son laboratoire et lire dans ses mains comme on accueille une image, comme on la fait signifier en poème et vice-versa. Avant de le connaître, je pouvais à peine soupçonner ce que c'est que de traverser le temps intérieur avec la force et le projet d'une éthique qui n'accepte aucun compromis, et qui se bat pour donner voix à la matrice poétique dans toutes ses facettes. Je ne pourrais entrevoir même pas la moitié de tout cela si Nicolò n'était pas dans mon « temps majeur ».

Un termosifone vertebrale
sorveglia la stanza
dove alle pareti dimora il mattone vivo
muro della mia presenza
nel letargo corporeo
spendo un articolazione di nulla
scemando luce come un crepuscolo fossile
nel cuore del vetro rompe
un riverbero finito
sull’acuto millesimo di silicio
si ferisce il sole
dilaniato in trasparenza
irradiato pasto mandibola d'ombra
fiorito dolore assaggio sulla palpebra
il modulo silenzioso
d'osso sfrangiato
con preistorica lente
entro la pietra idrofila
raccolto calore.

**Nicolò Cecchella**

# TABLE DE MATIÈRE

## PREMIÈRE PARTIE

**Introduction**

1. Définition des lignes de crête de la recherche 9

**CHAPITRE I**

1.2 A propos du rôle des revues littéraires 25
1.3 Quelques précis de méthodologie 33

**CHAPITRE II**

2. Une digression préliminaire sur la période historique et quelques éclaircissements sur les revues littéraires. 38

2.1. Les années 30 et les années 40: entre crise et ferment culturel 38

2.1.2 Les raisons de deux exclusions : à propos de Il *Baretti* et de *Solaria* 46

2.2 Dans le sillon du surréalisme : l'action poétique en toute liberté 56

2.2.1 Un surréalisme à l'italienne ? De l'introduction du surréalisme en Italie grâce à l'interprétation hermétiste et du germe surréaliste dans la poésie italienne 66

2.3 Pour revenir à la périodisation. L'âge des poètes 71

2.4. De *La Voce,* en passant par *La Ronde* (1919-1923) jusqu'au *Ferruccio(1932-1944)* : vers une dimension du style comme chemin 88

2.4.1. *La Ronda* : les raisons littéraires face à la déraison des temps 88

2.4.2 *Il Ferruccio* ou de l'art et de la poésie dans une revue fasciste 108

**CHAPITRE III**

3. Il *Frontespizio* : spiritualité poétique et creuset des poètes hermétistes. Entre poïétique et spiritualité. 115

3.1 L'anxiété ontologique au centre de la poésie 115

3.2 Les poètes et la poésie du *Frontespizio* 123

3.2.1 De « Letteratura come vita » et de l'influence de Jaques Maritain sur Carlo Bo et les hermétistes 128

3.2.2 Sur la poésie italienne : Betocchi critique et poète du *Frontespizio* 141

**CHAPITRE IV**

4. La vie brève de *Campo di Marte* (1938-1939) 151

4.1 Des points communs sous-jacents malgré la pluralité des voix 156

4.2 La poésie face à l'histoire et au temps dans *Campo di Marte* 161

4.3 Notes de traduction dans *Campo di Marte*. Beniamino Dal Fabbro théoricien de la traduction 164

5. Clôture et héritage de *Campo di Marte*. Quelques notes à propos de l'entreprise de *Il Politecnico* 173

## DIEUXIÈME PARTIE

**CHAPITRE I**

1. La poésie et la traduction poétique: un chantier de réflexion pour les années 30 et 40. 186

1.1 Poésie en forme de litote 211

1.2 La source du « no saber », un « non savoir» qui n'est pas démonisé et le refus de la clarté 218

1.3La dimension temporelle : temps de l'attente et temps de l'histoire 228

1.4 Refus du récit et du temps linéaire : raconter l'événement en poésie 237

1.5 Vers la poésie pure : l'influence mallarméenne 250

1.6 De l'influence de Valéry 258

**CHAPITRE II**

2. Poésie et politique: quel engagement? Quelle politique? 271

2.1 Quelques précisions à propos de lutte et d'engagement : quelle action permet la poésie ? 271

2.2 Quelques précisions à propos de lutte et d'engagement: quelle action à travers la poésie et à travers sa traduction? 292

2.3 Traduire poésie : le défi le plus hardi, la révolte la plus intime 297

2.4 Les versions poétiques: quels poètes étrangers "offrir" aux lettres italiennes ? Quels apports peuvent amener certains poètes si souvent relus et retraduits à l'époque 302

**CHAPITRE III**

3. La poétique et la traduction face à la critique. La réflexivité de la poésie 325

3.1 Le concept de poétique: la poésie qui se réfléchit 325

3.2 Un autre prototype du nouvel intellectuel : Oreste Macrì 338

## TROSIÈME PARTIE

**CHAPITRE I**

1. Quelques figures de traducteurs : quel intellectuel nouveau ? 350

**CHAPITRE II**

2. Pavese super-lecteur de la poétique américaine 356

2.1. Poésie est liberté 365

2.2 Un editeur compétent et infatigable 372

2.3 La traduction : un rapport avec la langue pour se positionner par rapport au réel et à l'histoire 379

**CHAPITRE III**

3. Pintor intellectuel militant 395

3.1. « Seuls des pays d'une grande culture peuvent traduire beaucoup » : Pintor et la traduction 415

**CHAPITRE IV**

4. Attilio Bertolucci : quelques éléments de sa poétique et de son activité d'homme de lettres 432

4. 1 La traduction pour Bertolucci : entre imitation et vol avoué 442

4.2 Une épreuve de poète-traducteur : La traduction en prose des *Fleurs du mal* 463

**Conclusion** 477

**BIBLIOGRAPHE** 495

# PREMIÈRE PARTIE

## Introduction

### 1. Définition des lignes de crête de la recherche.

Nous voudrions commencer ce travail de recherche par une remarque d'Antonio Prete, traducteur et critique contemporain. Elle indique clairement, de façon lucide et désenchantée, les limites et les court-circuits qui peuvent avoir lieu lorsqu'on poursuit une étude qui a la poésie parmi ses sujets d'enquête.

Dans la préface de son ouvrage *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica,* consacré en bonne partie à l'analyse de la poésie de Valéry, Antonio Prete, traducteur et grand spécialiste de Leopardi et de Baudelaire entre autres, écrit :

> « Dire della poesia è fare esperienza d'un'approssimazione. E' veleggiare verso una terra che nessuna esplorazione può possedere e, dalla quale si è, sempre, in esilio. Nessuna esegesi è mai conclusa. Nessun verso è mai interamente detto nell'interpretazione. La poesia è *l'impensato della critica* »[1].

Et pourtant le début du XXe siècle se caractérise comme la période qui plus que toute autre, en Italie, tourne autour de la poésie du point de vue de la création, de la critique littéraire et de la traduction.

Si Giuseppe De Robertis, artisan et moteur de la revue *La Voce bianca*, décrivait les années 10 et les années 20 comme une dialectique entre poésie et critique, nous estimons que cette même pensée pourrait se prêter à peindre un portrait rapide de la décennie successive. Du moins de la relation entre poésie et traduction à laquelle nous ajoutons la composante de la traduction poétique comme élément constituant un carrefour créatif, idéologique et « politique » qui n'est pas à négliger. Nous reprenons

1 Antonio Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica,* Milano, Feltrinelli, 1986, p. 9. [Dire quelque chose à propos de la poésie signifie faire l'expérience d'une approximation. C'est comme faire voile vers une terre qu'aucune exploration ne pourra posséder et par rapport à laquelle on est toujours en exil. Aucune exégèse n'est jamais finie. Aucun vers n'est jamais expliqué dans l'interprétation. La poésie demeure l'objet impensé de la critique]. (C'est nous qui soulignons en italiques dans le texte italien).

ainsi la réflexion de De Robertis publiée pour la première fois dans l'article « Saper Leggere » le 30 mars 1915, in *La Voce*, et cité par Giuseppe Langella dans son analyse sur le siècle des revues :

> « la critica, s'è detto, viene dopo la poesia. La critica viene insieme con la poesia: Partecipa della natura della poesia. È costruttiva a un'epoca di grandi costruzioni poetiche, e mondi ideali vasti: De Sanctis. Collaterale, glossa a pié di pagina, commento interpretativo, e ricerca in età di transizioni, di rovesciamento, riesame completo del vecchio esercizio, per gettare le basi del nuovo »[2].

Il nous semble pouvoir appliquer ces considérations, en soulignant la collaboration étroite entre poésie et critique poétique, à la traduction. En elle-même, elle est un acte de lecture ou plutôt une des possibles déclinaisons de la lecture, c'est-à-dire la lecture en action, ou en d'autres mots une forme agissante d'interprétation qui surgit d'une véritable rencontre avec la substance et la forme étrangères. A chaque époque les textes que les auteurs et les traducteurs décident de traduire s'entremêlent avec les voix nationales et pour ce qui est des années 30 et 40 du XXe siècle, on se trouve face à une pluralité de rencontres intellectuelles, artistiques et textuelles remarquable et pour sa dimension et pour la qualité des vers produits et traduits. Grâce au travail critique et artistique d'une série d'intellectuels, traducteurs, poètes et de poètes - traducteur − tels que Carlo Bo, Cesare Pavese, Piero Bigongiari, Oreste Macrì, Leone Traverso, Giaime Pintor, Mario Luzi, Attilio Bertolucci pour ne citer que quelques noms dans ce panorama composite de voix d'hommes de lettres −, la poésie coïncidait avec un champ incroyablement extensible et magnétique. Cet espace poïétique[3] comprenait la critique

---

[2] Giuseppe Langella, *Cronache letterarie italiane: il primo Novecento dal "Convivio" all' "Esame" (1895-1925)*, Roma, Carrocci, 2004, p. 84. [la critique, on l'a souligné, vient après la poésie. La critique vient avec la poésie : elle participe de la nature de la poésie. Elle est constructive à une époque marquée par de grandes constructions poétiques et de vastes mondes idéaux : De Sanctis. Commentaire, note en bas de page, commentaire de texte et recherche dans une période de transition, de bouleversement et de réexamen des vieilles pratiques, tout cela pour jeter les bases du nouveau].

[3] Nous utilisons et utiliserons souvent ce terme à la place de "poétique" puisqu'en partant de son étymologie, à savoir *poiein*-produire, comme l'explique Giorgio Agamben on souligne l'acte de « mettere in essere » réalisé par l'esprit et l'art poétique des artistes, des poètes et des hommes de lettres. Ce qui met l'accent et sur la matière travaillée, qui relève du spirituel et des potentialités du « faire » du poète comme du critique. La *poiesis* désigne ainsi le côté opérationnel de la réflexion de l'artiste, du poète, de l'intellectuel dans un mouvement où la perception aussi est une action, c'est un *agere*. Voir Agamben Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994, p.123 et suivantes. Le spécialiste de la poésie de cette période et du travail critique de Oreste Macrì affirmera, de son côté, que le ferment culturel et artistique animant cette génération de poètes, traducteurs et intellectuels donnait corps à une

artistique faite aussi à propos des œuvres des arts plastiques, la production des images, le théâtre et le cinéma. Certaines voix critiques pouvaient bien s'exercer à chanter pour l'un ou l'autre art et menaient leurs réflexions poïétiques de façon très ouverte aux influences pluridisciplinaires. C'est l'époque où, en voyant l'alliance entre la partie créative-opérationnelle de l'inspiration poétique et la partie réflexive relative à sa pratique, la critique poétique commence à prendre sa forme actuelle de point de repère des auteurs et des artistes. C'est également le moment où de nouvelles nécessités littéraires s'affichent comme le miroir d'une société en crise qui voudrait revendiquer plus ouvertement l'exigence d'une nouvelle littérature et d'une nouvelle éloquence. Ce nouvel élan, comme le soulignera Mario Luzi, ne cherchait pas forcément à glorifier une esthétique de la crise, ou de l'angoisse, mais plutôt une évolution intérieure[4] que le poète définit comme une forme d'éloquence contemporaine, jaillissant d'une révolution intime et d'un sens de responsabilité accentué. Jamais une génération d'intellectuels, de poètes et d'artistes ne s'était retrouvée comme celle de l'entre-deux-guerres à se rapporter à son passé culturel et littéraire avec autant de conscience de la nécessité de faire du neuf, sans oublier la matrice, en essayant de trouver sa propre voix tout en écoutant celle des autres.

La confrontation n'est pas seulement avec les voix du passé, dans la recherche d'un équilibre entre le mépris et l'adoration sans condition des poètes et des auteurs « pères » mais aussi avec les autres civilisations et langues contemporaines. Jamais la naissance d'une conscience critique par rapport au statut poétique et traductif n'avait été affichée auparavant d'une manière si constante et si florissante. Entre la fin des années 20 et les années 40, les traducteurs et les poètes exerçaient leur pratique sans avoir encore formalisé une véritable théorie de la traduction, ils traduisaient en avançant comme dans un acte d'herméneutique, de réception et de production constantes, sans solution de continuité entre toutes ces pratiques et cela pour dépasser l'aporie entre action-compréhension et production-réception.

---

véritable « *poiesis* interamente reinventata » [une *poïésis* complètement réinventée], une action intellectuelle et spirituelle qui, entre autres, répondait à une naissante vocation européenne. Dolfi Anna, « Introduzione » in Oreste Macrì, *La vita della parola. Da Bettocchi a Tentori*. Roma, Bulzoni, 2002, p. 12.

[4] Cf. Luzi Mario, « Il momento dell'eloquenza » in *Il Bargello*, 15 maggio 1938, aujourd'hui in Silvio Ramat, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, 1969, p. 540.

Les poètes et les traducteurs-poètes se sentent alors porteurs de cette éloquence responsable et pourtant capable de jouir de l'instant, de l'immédiat, sans trop de cérébralisme, et qui s'exprime à l'époque sous le signe d'un mariage entre poésie et critique poétique, auquel s'associe souvent l'acte de traduire, comme le soulignent Carlo Bo, Oreste Macrì, Mario Luzi et Eugenio Montale entre autres. A ce propos, une réflexion de Mario Luzi nous aide à nouveau à éclaircir l'esprit culturel de la fin des années 30, dans une période où on essayait de suppléer aux manques des modèles nationaux :

> « Non sarà certamente sfuggita l'eccezionale coincidenza tra la critica et la poesia nell'elaborare oggi, più che qualsiasi altra attività, il senso di questa nuova cultura il cui carattere essenziale risulta appunto l'eloquenza interna della confessione. Mancava da noi un'etica perfettamente stabilita sulla poesia, anzi sui testi poetici. Essi non erano riusciti, nei casi più fortunati che a dettare una estetica labile e deserta che andava formandosi e consumando nella furia stessa delle circostanze. La cultura rimaneva significata nei campi più puramente dottrinari »[5].

En la comparant aux autres langues et littératures, on sent bien que la vocation moderne de la civilisation littéraire italienne devait encore surgir. La beauté de la modernité et son obscurité résidaient dans l'activité fertile des poètes, des critiques et des traducteurs de l'époque qui montraient une fidélité absolue à « la vita fatale e alle fonti poetiche che la significano la quale esclude ogni intelligenza senza vocazione »[6] et qui s'exprime par ce que le poète toscan avait déjà défini dans son discours critique, conduit sur les pages de plusieurs revues, comme une sorte de métrique extrême, constitutive, relevant d'une évolution de l'âme, que seraient, d'après ce poète, les deux axes autour desquels fonder une histoire de la poésie.[7]

---

[5] Luzi Mario, « Il momento dell'eloquenza », op. cit., p. 541.[On aura certainement remarqué combien l'exceptionnelle coïncidence entre la critique et la poésie concourt aujourd'hui, plus que toute autre activité, à l'élaboration du sens de cette nouvelle culture dont le caractère essentiel résulte être l'éloquence intime de la confession. Il manquait en Italie une éthique complètement fondée sur la poésie, pour mieux dire sur les textes poétiques. Les poètes n'avaient réussi, dans le meilleur des cas, qu'à dicter une esthétique fragile et déserte qui se formait et se consumait dans la violence même des circonstances. La culture demeurait signifiée dans les domaines les plus purement doctrinaires].

[6] I*bidem*. [à la vie fatale et aux sources poétiques qui la signifient, une vie qui exclut toute intelligence sans vocation]

[7] Cf. Mario Luzi, « Introduzione ai commenti» in *Il Bargello*, 26 giugno 1938, aujourd'hui in Silvio Ramat, L'ermetismo, *op. cit.*, p. 544. [io parlo di una metrica estrema, disegno ed evoluzione pura dell'anima: di una metrica costituzionale: Il primo assunto critico per una storia della poesia dovrebbe

L'histoire de la poésie italienne contemporaine ne peut pas s'abstraire de cette recherche de liaisons, d'influences et de contrastes avec la poésie d'une Europe non encore configurée politiquement, mais idéalement déjà constituée au niveau intellectuel et artistique. En fait, si les États pendant les années 30 se préparaient à combattre l'un contre l'autre, les arts s'entrelaçaient, Paris était le creuset de la poésie et des arts plastiques, Rodin y collaborait avec Rilke, Modigliani avec Eliot, Cocteau et Picasso faisaient partie de la même assemblée artistique, et cela rayonnait en Italie, où des cénacles se constituaient, malgré la situation politique si difficile, autour des cafés de Florence et de Rome et des premiers groupes éditoriaux de Turin. C'est une histoire qui n'a pas encore été écrite, sinon par traits et par chapitres détachés les uns des autres, et trop souvent, osons-nous ajouter, en se limitant aux portraits hagiographiques des personnalités désormais attestées de la poésie italienne des années 30 et des décennies successives, tels que Montale, Ungaretti, Saba, Pavese. Des chapitres et des tableaux qui prennent trop rarement en considération le noyau originel qui se forme pendant les années 30 et 40, dans un moment de polémique et de confrontation avec l'histoire, dans un ferment qui voit la naissance de l'hermétisme, le début de la critique poétique et un retournement vers la poésie et sa traduction en tant qu'inspiration au deuxième degré et comme phase de « reprise de forces » de la langue italienne et de sa poésie.

Il faut aussi rappeler que c'est précisément à cette époque, entre les années 30 et 40, qu'on assiste à la naissance de la critique formaliste dont deux poètes et traducteurs d'envergure tels qu'Eliot et Valéry seront le cœur battant, l'un animant le *New Criticism* et l'autre la *Nouvelle critique française*. Dans un entrelacement continuel entre critique impressionniste, telle qu'elle était très souvent pratiquée par les poètes italiens, et critique érudite, la traduction commence à être l'un des objets premiers de cette nouvelle ligne critique ; pour préciser on pourrait parler d'un objet formaliste de cette critique.[8]

---

essere appunto questa ricerca e sarebbe facile accorgersi allora che la scarsa convinzione e la scontentezza di fronte ad alcuni testi della tradizione e alla massima parte di quelli del presente, non significa se non l'avvertenza di quel difetto di assoluto: di quell'esistenziale intervallo dello spirito di fronte alla continuità dell'eterno, pateticamente enumerato].

[8] A ce propos nous nous référerons, pour ce qui est de la classification des genres critiques et de sa terminologie, non seulement aux écrits de P. Valéry et de T.S. Eliot mais aussi à l'étude de William Marx, *Naissance de la critique moderne*. *La littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945,* Arras, Artois Presses

S'intéresser à ces deux décennies signifie se heurter aux restes et aux influences du futurisme, implique de retrouver les traces du surréalisme en Italie en connaissant l'élan de la matrice française, et exige de connaître l'hermétisme voire de remonter jusqu'aux passions du romantisme et du symbolisme, jamais véritablement enracinées en Italie, sinon par l'intelligentsia poétique. Dans ce creuset la poésie et la traduction poétique ne sont pas seulement un « potentiel ouvert de fonctionnalités »[9] occasionnées par le hasard mais elles sont de véritables nécessités ou plutôt des instruments presque existentiels qui se transforment en occasions de lectures nécessaires. Pendant des générations, le public italien ne fera que lire le Baudelaire traduit par Riccardo Sonzogno puis par Paolo Buzzi, Luigi de Nardis, Giorgio Caproni jusqu'aux plus récentes versions de Luciana Frezza, Gesualdo Bufalino, Giovanni Raboni, Davide Rondoni, Cosimo Ortesta, Antonio Prete et Attilio Bertolucci. De même T.S. Eliot ou Rilke seraient restés longtemps inaccessibles sans les traductions de Leone Traverso et de Mario Praz ainsi que de Piero Bigongiari et d'Ungaretti et de Montale. Dans la complexité des événements historiques, la floraison des courants artistiques et littéraires, la traduction n'est pas seulement un élément collatéral et secondaire, elle joue le rôle de catalyseur pour un renouveau créatif et linguistique, des stylèmes poétiques et des consciences, des habitudes de lecture et de vision du réel. Mais tout cela n'a encore été exploré que de manière sommaire et, dans la plupart des cas, en partant des textes anglo-saxons et en se bornant très souvent aux œuvres en prose[10].

Notre travail veut rendre hommage et illustrer surtout les mécanismes culturels, linguistiques et littéraires déclenchés pendant les années 30 et le début des années 40 par la diffusion de la traduction poétique et par une culture qui est et qui sera encore pour tout le XXe siècle fortement imprégnée par la parole poétique. Les revues, les anthologies, la critique littéraire et sa variante artistique, ne peuvent plus se passer de la poésie, les vers semblent être le lieu du renouveau, d'une tentative d'échapper à l'orthodoxie maladive et parfois tellement usée et usante de la littérature italienne, qui

---

Université, 2002. Sur cette notion de traduction comme objet critique formaliste nous reviendrons au deuxième chapitre de ce travail.

[9] Cometti Jean Pierre dans sa préface à Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Vrin, 2009, p. 1.

[10] A ce propos nous renvoyons aux études sur et de Cesare Pavese sur la littérature américaine, de Vittorini à travers son anthologie *Americana*, et encore à l'étude de Dominique Fernandez Le *Mythe de l'Amérique chez les intellectuels Italiens de 1930 à 1950,* Paris, 1968.

semble être muette et aphasique depuis le début du Novecento[11]. D'ailleurs Pavese dans une enquête organisée en 1946 par la revue *Aretusa* dirigée par Carlo Muscetta, Francesco Flora et Fausto Nicolini, faisait rapidement et de manière incisive l'état des lieux de la littérature italienne en prônant son ouverture. Citons cet extrait désormais célèbre de Pavese, qui cerne le cœur chronologique ainsi que le sens opérationnel et conceptuel de notre travail :

> « Ma, insomma, il decennio dal '30 al '40, che passerà alla storia della nostra cultura, come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini, né Cecchi né altri. Esso è stato un fenomeno fatale, e proprio nel suo apparente esostismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo »[12].

Aucune réflexion sur la littérature italienne de ces deux décennies ne peut s'abstenir de constater que ces années sont sillonnées par une attention totale et spasmodique pour la poésie, dans toutes ses manifestations, et s'il est vrai que les années de 1930 à 1940 sont les années de la décennie des traductions, nous ajoutons sans hésiter que cette période se caractérise sans aucun doute comme le début du siècle de la poésie et qu'elle ne s'arrête pas aux années 40 mais continuera dans son élan tout au long des années 50 pour arriver aux avant-gardes des années 60. Il est indéniable que la poésie est le genre littéraire le plus traité dans les revues littéraires depuis les années 20, le genre qui se situe au centre du mouvement d'innovation avant-gardiste des hermétistes et le plus stimulant dans la recherche métaphysique et traductologique à partir des années 20, jusqu'aux années de l'après-guerre. La nécessité, le plaisir et la soif de la poésie l'emportent, comme nous le montrerons par la suite. Le rayonnement littéraire, idéologique et artistique qu'elle arrive à exercer la caractérise comme la forme qui reflète le mieux la recherche et l'inquiétude de son époque, la trace de l'esprit de toute cette époque. Elle sera la

[11] La seule expérience dynamique du début du XXe siècle avait été l'excentricité du futurisme, mais cela était restée un feu d'artifice qui n'avait pas su imposer et préparer ses héritiers ni s'inscrire dans le canon.
[12] Pavese Cesare, « L'influsso degli eventi » in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 247. [En fait, cette décennie 1930-1940, qui restera dans l'histoire de notre culture comme celle des traductions, nous ne l'avons pas forgée par désœuvrement, ni Vittorini, ni Cecchi ni d'autres. Elle a été un moment fatal et c'est justement dans son exotisme, dans son esprit de révolte apparents qu'il faut chercher le seul sang nouveau de notre récente culture poétique. L'Italie était devenue étrangère à elle-même, barbare, sclérosée, il fallait la secouer, la décongestionner, l'exposer à nouveau à tous les vents printaniers de l'Europe et du monde].

confluence de toute une série d'instances esthétiques, morales, philosophiques et parfois aussi cognitives, qui, depuis les poètes qu'on appelle « i vociani » réunis en cénacle autour de la revue *La Voce* jusqu'aux hermétistes, se livrera à la poésie dans la recherche d'un langage qui puisse donner voix aux secrets de l'âme. Ce qu'Ungaretti définissait déjà en 1916, dans un vers maintes fois cité comme « quel nulla/d'inesauribile segreto »[13], un mot à la fois subjectif et universel, totalisant.

L'histoire des générations poétiques théorisée par Oreste Macrì[14] nous montre les grands noms parmi les auteurs et les traducteurs des personnalités à connaître et c'est à son travail critique que nous ferons référence tout au long de notre étude. Nous chercherons parallèlement à brosser un tableau des poètes-traducteurs et des traducteurs-poètes[15] de cette époque. En effet si les études sur la valeur des traductions dans l'entre-deux-guerres et sous le régime fasciste sont nombreuses dans le panorama critique international[16], ces travaux se concentrent prioritairement et traditionnellement, comme nous venons de le dire, sur les traductions des romans, ou de récits d'auteurs anglo-saxons, ce qui montre l'engouement pour la naissance du mythe américain qui, depuis Pavese, jouera un rôle très important dans le renouveau de l'imaginaire littéraire italien.

La traduction poétique pratiquée à cette époque, en revanche, est négligée ou, du moins, elle n'est pas analysée comme vecteur de subversion culturelle, fonction qu'elle a exercé au même degré et souvent de manière plus viscérale et plus efficace que les traductions des ouvrages en prose. C'est un manque assez flagrant dans le panorama littéraire, et dans les études de traductologie, puisque le genre poétique est par son statut même le lieu privilégié de la mise en question de l'ordre, le lieu de la révolution par rapport à l'ordre logique des choses. La poésie est par essence un état de subversion et de construction qui agit sans équivalent chez les intellectuels et les auteurs de ces années.

---

[13] Ungaretti Giuseppe, « Il porto segreto » in *L'Allegria*, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2005, p. 519-520.
[14] Macrì Oreste, *La Teoria delle generazioni*, (éd) Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, I995.
[15] Nous reviendrons par la suite sur cette différenciation terminologique empruntée à Oreste Macrì.
[16] Nous signalons à titre d'exemple le très intéressant essai de Valerio Ferme, *Tradurre è tradire: La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo, 2002; et également l'étude de Francesca Billliani « Canone, traduzioni e ideologia nell'Italia fascista», in Mirella Billi, *Studi sul canone*, Viterbo, Settecitta, 2007,p. 121-140.

Assez récemment Edoardo Esposito[17], reprenant comme affirmation « tutélaire » la désormais célèbre déclaration de Pavese, a essayé d'établir une anthologie en deux volumes qui réunit la poésie du XXe siècle, italienne et étrangère, proposée dans ses traductions les plus réussies pour rendre visible l'importance de l'échange qui a eu lieu tout au long du siècle entre poésie italienne et traduction poétique. Esposito précise, en outre, qu'au cours des années 30 l'élan humaniste qui animait les traducteurs était voué à la recherche au-delà des confins nationaux d'une liberté désormais foulée aux pieds dans leur patrie et qu'elle se canalisait dans les critiques littéraires comme dans les notes de traducteurs poétiques. Cela a contribué à créer de véritables "rencontres" entre voix poétiques appartenant à deux pays différents, et qui par la suite se configureraient en binôme, selon leurs affinités. C'est le cas de l'association fréquente entre Traverso et Rilke ou Mallarmé et Luzi : des confréries idéales et souvent opérant à distance, qu'elle soit spatiale ou temporelle, qui commencent pendant les années 40 et qui continueront de manière encore plus pressante, féconde et massive[18] jusqu'à nos jours. La traduction poétique deviendra en fait dans l'après-guerre l'activité de plusieurs écrivains et intellectuels, mais si au cours des années Trente il s'agit de traducteurs qui agissent par passion et par affinité (parfois par amitié réelle) avec les auteurs qu'ils transposent en italien, les décennies à venir verront les traducteurs répondre plutôt aux demandes du marché éditorial et devoir s'adapter à ses exigences, parfois assez loin des versions poétiques passionnées et si bien réussies des années précédentes, au nom de ce que Fortini a plusieurs fois défini comme la production d'un véritable « verso da traduzione »[19]. C'est pour cette raison que nous tendrons à rétablir au fur et à mesure les confins temporels de notre recherche : tout en sachant qu'ils ne peuvent être que des verrous arbitraires et que la critique aussi bien que la poésie ne suivent pas aveuglément le temps défini et immuable des années, il sera nécessaire de fixer des points de repères historiques pour ne pas risquer des anachronismes terminologiques ou conceptuels et pour éviter de transposer à l'époque ici étudiée des dispositifs pas encore en place. C'est pourquoi cette deuxième phase d'essor de la pratique traductive, presque "à la chaîne",

[17] Nous faisons référence à l'anthologie éditée par Edoardo Esposito, *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, volume I et volume II, Milano, Feltrinelli, 2000, et aux actes du colloque ayant eu lieu à Milan en 2003 sur la littérature de l'entre-deux-guerres, *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres. Atti del convegno di Milano* 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.
[18] Cf. Esposito Edoardo, « Le frontiere della poesia », in *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, volume II, p. VII.
[19] Fortini Franco, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1977.

ne fera pas l'objet de notre travail.

Si les années 50 sont des années où, sans aucun doute, la traduction joue un rôle d'accélérateur encore plus frénétique qu'auparavant, la société a changé fortement, les lettres sont animées par un élan d'expérimentation qui ne se heurte plus aux réticences du régime fasciste ni à l'inertie de la tradition : les avant-gardes se mêlent à l'académisme, les lettres américaines exercent une attraction forte et remarquable et les anthologies foisonnent comme un nouveau genre et un moyen de lecture-diffusion du nouveau. Les rapports entre le public, les auteurs et les institutions culturelles, telles que les universités, la télévision et le cinéma, ont fortement changé après le conflit mondial. Les systèmes de relations entre le public et les "producteurs" de la culture sont constamment reconfigurés et laissent aussi beaucoup de traces, montrant un nouveau contexte socioculturel profondément différent du panorama qu'il y avait avant ou immédiatement après la guerre.

Nous nous référons plus en détail à la fin des années 50, une période sur laquelle il s'avère plus simple de mener des études sur l'histoire de la traduction et la littérature étrangère en Italie. Des études de ce genre ont d'ailleurs déjà été entamées, du moins en ce qui concerne les poètes- traducteurs de la génération de Giorgio Caproni, Franco Fortini, Raboni et Vittorio Sereni qui commencent à traduire assidument juste après les années 40. Ces études généralement se consacrent ensuite à la génération d'Angelo Maria Ripellino, grand traducteur des poètes russes et remarquable slaviste, pour passer ensuite à l'analyse des œuvres et des traductions de Giovanni Giudici ou de Italo Calvino, lui-même traducteur de poésie, notamment de Queneau et de Francis Ponge[20]. Ce qui domine au cours des années précédentes c'est la nécessité presque irrésistible de se vouer à la poésie avec une attitude à la fois subversive et sacrale, la volonté d'aller à la rencontre de l'autre malgré la censure du régime fasciste, les interdits, la difficulté de

[20] Très peu d'études, comme le souligne Federici dans son essai sur la traduction des *Fleurs bleues* de Calvino, se sont concentrées sur l'activité de Calvino comme traducteur, et toutes se sont attardées seulement sur les *Fleurs bleues*. Toutefois il ne faut pas oublier que c'est Calvino qui insiste pour avoir chez Einaudi la publication de l'œuvre de Georges Mounin, désormais un grand classique pour les études en traduction, *Théorie et histoire de la traduction* (1965) et de même il est intéressant que pendant qu'il essaie de traduire la prose de Conrad, il se décide enfin à traduire des poèmes en prose de Ponge pour l'anthologie *La Lettura* qu'il édite chez Zanichelli en 1969 pour passer aux *Fleurs bleues,* ouvrage écrit en 1965 par Queneau, traduit par Calvino en 1966-67 et publié dans sa version chez Einaudi au début des années 80. Il ne faut pourtant pas oublier que son dernier exercice de traduction, avant de mourir soudainement, sera fait sur un texte poétique de Queneau, c'est-à-dire la version du *Chant du Styrène*, publiée en italien en 1985 sous le titre de *La canzone del polistirene*.

circulation des hommes comme des idées et, par conséquent, le rapport inévitable que les poètes, les traducteurs et les artistes des années 30 et 40 doivent constamment affronter : avec l'Histoire et avec le politique et inévitablement aussi avec la notion de temps.

Bien évidemment comme Henri Béhar le rappelle en statuant sur les rapports entre poésie et politique[21], l'histoire des relations entre ces deux univers ne débute pas au XXe siècle. Le substrat politique, dans l'élan surréaliste des années 30, n'est sans aucun doute pas le premier exemple ni le plus marquant de cette relation. C'est une connivence qui nourrit les avant-gardes, et qui est bien présente et dans la culture française (il suffit de penser à Lamartine, Victor Hugo, Agrippa D'Aubigné), et dans la culture italienne. A ce propos nous ne pouvons pas éviter de citer tout d'abord Dante et ensuite Leopardi, mais aussi Foscolo, pour arriver à Marinetti. Sans oublier que, en remontant à Platon et à son livre VI de la *République*, qui théorise le bannissement du poète de la ville, une des premières traces de relation entre poétique et politique est déjà placée sous le signe du conflit.

L'héritage esthétique et éthique du romantisme allemand et français fera le reste, en se nouant à la volonté d'affranchissement de l'homme, à la révolte de Rimbaud qui veut la poésie *en avant*, une poésie de la remontrance[22], sans pourtant faire de la politique au sens étroit que l'on attribue couramment à ce terme. La tâche de la poésie, comme le souligne Esposito en paraphrasant une pensée de Bertold Brecht, n'est plus seulement un acte de gentillesse mais aussi le témoignage et la composante la plus critique de la dimension quotidienne de l'homme. Dans ce sens, la question de la poésie et du politique, de la poésie comme résistance ou/et comme révolution, traverse toutes les époques et les cultures et reste d'une grande pertinence aujourd'hui, où un autre espace de crise est sous nos yeux, où l'idée « d'utilité » et d'action se confronte constamment

[21] Cf. Béhar Henri, « Introduction » in *Poésie et politique au XXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.

[22] Il ne s'agit pas d'une poésie où le lyrique et le politique se confondent, ni d'hymnes patriotards, la dimension politique est donnée par la nature même de la poésie qui, par son bouleversement de l'ordre conventionnel des mots et des images, transgresse déjà les lois de la normalité. La poésie doit se faire porte-parole des rêves et des élans humains qui forcément étant violés pendant une période de dictature, se font dénonciation et moyens pour contrevenir au régime, du moins au niveau littéraire. Aucunement abstraite c'est une poésie qui désire s'occuper du bonheur et de la liberté de l'homme au sens large. La remontrance précède généralement la résistance et la rébellion, elle est le symptôme du malheur et, de cette position préalable, peut aussi se faire porteuse de premiers signes de changement.

avec une société gérée par la force du marché, même dans le secteur culturel[23]. Par notre étude, nous voudrions ainsi contribuer à reprendre en considération le rôle actif de la poésie qui a pu influencer et animer la critique littéraire, la traduction et, en général, la création des années 30 et 40 et cela en s'insérant aussi comme un moyen alternatif pour diffuser la contestation de la domination dans un moment de crise historique et littéraire.

Si au début de la recherche que nous avons conduite sur les textes poétiques traduits et leur rôle dans le développement de la littérature et du langage poétique italien, nous envisagions de nous limiter à l'analyse des textes et aux déclarations de poétique des poètes ainsi qu'aux notes des traducteurs, au fur et à mesure que nous conduisions nos recherches nous avons constaté que la critique littéraire de ces décennies prenait en compte au premier degré la critique poétique, les lectures et les recensions des poètes lus à l'époque, ainsi que tout le travail culturel et intellectuel mené par des critiques qui n'étaient pas tous des poètes. Ils le devenaient pourtant par le biais de leurs essais critiques, en affichant le même soin pour la parole et le même respect pour son pouvoir que celui que les poètes montraient[24]. La critique poétique aussi activait le lexique dans l'application de son œil attentif et créateur, en contribuant à accomplir la tâche intellectuelle et sociale d'éveiller l'esprit et le goût de lecteurs italiens.

Nous avons ainsi décidé de nous pencher sur le travail de traduction et de critique littéraire publié sur un nombre restreint de revues littéraires que nous avons sélectionnées sur la base de trois critères de base :

- la revue considérée devait être active entre les années 30 et 40 (même si pendant une période limitée) ;

- la publication prise en considération devait consacrer la plupart de son espace éditorial au discours poétique, en présentant des textes des poètes nationaux et des recensions, des traductions des textes poétiques des poètes étrangers ou des réflexions poétologiques ;

---

[23] Cf. Béhar, *Poésie et politique au XXe siècle*, op. cit., p. 17.

[24] Macrì explique bien dans son essai de 1955 à propos de Piero Bigongiari et la production hermétique que la rigueur et la vocation pour la poésie animant l'époque étaient telles que l'hermétisme utilisait les mêmes formules et la même allure pour la poésie et la critique, définie en elle-même un *unicum* et comme une œuvre d'art car elle-même se dirige vers l'invention.

- la première finalité de la revue devait être la diffusion de la poésie, du moins du discours poétique, même si strictement théorique sous formes de traités et d'arts poétiques, elle ne devait pas afficher directement son affiliation politique ni se transformer en "tribunes politiques" plaidant pour un parti plutôt qu'un autre et/ou faisant de la propagande. En d'autres termes, elle ne devait pas être le lieu de la « politique politicienne »[25], mais de la politique au sens large, à savoir de l'intérêt de l'homme en tant qu'être humain et de la recherche de son bien.

En avançant dans notre recherche, la lecture des derniers essais sur la traduction de Henri Meschonnic[26] aussi bien que le travail de Jacques Rancière sur la poétique des poètes en temps de crise et sur la poésie de Mallarmé, ainsi que le travail sur « le poetiche del Novecento » de Luciano Anceschi nous ont permis de cerner toujours plus profondément le côté éthique et novateur de l'acte de poésie, de l'acte de traduction et de l'acte tracé par la critique poétique. Tout particulièrement, la lecture syncrétique de Henri Meschonnic conduite sur le réel avec un élan visant à briser ou plutôt brouiller les confins entre les disciplines nous a permis de nous concentrer encore davantage sur la notion de poésie, et par conséquent sur sa traduction et sur la réflexion qu'on peut dégager sur elle et à travers elle en intégrant entièrement ce que Meschonnic estime être le poétique, à savoir, en citant ses propres mots :

> « L'implication réciproque des problèmes de la littérature, des problèmes du langage et des problèmes de la société fait ce que j'appelle, et ce qui est devenu, pour moi, la poétique. Contre l'autonomie de ces problèmes, en termes de disciplines traditionnelles, séparées. C'est sa force critique »[27].

Nous nous sommes appropriée cette notion de poétique pour poursuivre notre étude et essayer de montrer le caractère dynamique et "factuel" de l'entrelacement de la pratique traductive et de la pratique poétique, en prenant en considération ente autres l'idée

---

[25] Expression utilisée par Pierre Caizergues pour définir le détachement montré par Jean Cocteau par rapport à la politique, « Jean Cocteau et la politique » in (édité par Gullentops David) *Le sens à venir. Création poétique et démarche critique. Hommage à Léon Sommeville*, Neuchâtel, 1995, p. 41.

[26] Tout particulièrement l'essai *Éthique et politique du traduire*, Paris, Editions Verdier, 2007 ainsi que *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

[27] Meschonnic Henri, « D'une poétique du rythme à une politique du rythme » in Neefs Jacques et Ropars Marie-Claire (éd), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 203.

valéryenne que tout est traduction et que peut-être, de ce point de vue, tout est traduction poétique, si la poétique consiste à remuer les sujets entre les langues et également entre les énigmes de la société et de la littérature pour dégager de leurs relations une sorte de chemin ou du moins une direction vers un horizon.

Parfois cette action critique du poétique transparaît comme manifestement révolutionnaire ou, du moins, comme un élément de résistance, parfois elle n'est qu'à peine perceptible et, dans beaucoup de situations, elle apparaît en filigrane dans toute action culturelle-artistique ou traductive.

Il faut rappeler d'ailleurs que ce grain de réactivité que la poésie et sa traduction sèment ne peut pas vraiment germer à coup sûr ni être reconnu dès son apparition : l'effet qu'il arrive à avoir très souvent ne dépend pas de sa valeur intrinsèque, si l'on peut ici parler de valeur, mais est lié à la lecture que la culture qui l'a hébergé lui attribue, et cela de manière changeante, et parfois contradictoire au fil des années, de sorte que cette valeur (ou si l'on veut ce "sens") est constamment "réévaluée". D'après le déconstructivisme derridien il est désormais impossible de croire pouvoir attribuer un seul sens et une seule signification aux mots de n'importe quel langage, et il serait sans aucun doute très simplificateur et naïf de croire que les mots traduits agiront d'une seule façon, fixe et immuable dans le temps, sur la langue et dans la culture qui les recevra.

Pour ce qui est de la poésie et de la traduction poétique, cette force au caractère éclectique et changeant est encore plus évidente : une lecture univoque qui prétendrait que le contenu poétique puisse avoir des points de vue linguistique et émotionnel fixes, un effet artistique unique et stable, serait une hérésie. Nous avons ainsi voulu cerner ce moment poétique et traductif caractérisé par des réductions, des accélérations, des contractions et des dilatations des temps de l'italien poétique qui est mis à l'épreuve constamment par la pratique de la traduction. Cette dernière a fortement contribué, de son côté, à retracer le dynamisme du matériel langagier et humain de l'époque. Pour ce faire, après avoir brossé le cadre historique et avoir décrit l'action de quelques personnalités incontournables dans la perspective de notre recherche, nous avons aussi essayé de cerner quel type de poésie était en jeu à l'époque, quel rapport épistémologique existe entre poésie, traduction et politique, pour nous concentrer dans la dernière partie de notre étude sur quelques "moments" plus proprement

traductologiques et d'illustration opérationnelle de l'œuvre de poètes-traducteurs tels que Cesare Pavese, Giaime Pintor et Attilio Bertolucci.

Si l'on adopte la définition de « dispositif poétique » élaborée par le philosophe Jean Pierre Cometti, qui l'illustre comme :

> « Un «potentiel ouvert de fonctionnalités » – caractérisé par une hétérogénéité interactionnelle, une contextualité et une opérativité – qui se situe à contre-courant de toute propension ou de toute concession au langage privé »[28],

la traduction poétique entre à plein titre parmi les dispositifs que la société, non seulement les lettres, pourrait utiliser pour élargir le champ d'action et de conscience de l'homme. Nous estimons que la définition de Cometti peut aussi être appliquée à l'action de la traduction poétique et dans les deux directions qu'il repère pour la poésie tout court, soit en premier lieu l'existence d'une action de reconstitution et en deuxième lieu une action d'enquête[29] sur le langage.

Cette attitude critique et attentive d'enquête qui est propre au lecteur cultivé est à la base de la démarche du traducteur, et on pourrait dire que, au début des années 30, elle débouche sur une véritable nécessité de transmettre et codifier du nouveau chez le public italien, soumis au régime.

La poésie représentait un point d'intérêt très fort dans le tissu culturel italien depuis des siècles, les poètes étant traditionnellement des gloires nationales, mais aussi parce que, comme le souligne Luciano Anceschi au sujet de la poésie du XXe siècle, le Novecento dès le début a été en Italie un siècle de culture poétique affichant une volonté de lyrisme absolu et se souciant de la diffusion d'un nouveau goût de la parole[30], d'une maîtrise de cette dernière susceptible d'en dégager toutes les potentialités.

Si l'on prend en considération les avant-gardes en Italie, telles que le futurisme et l'hermétisme, les revues littéraires, les mouvements littéraires et artistiques, la place de

---

[28] Cometti Jean-Pierre, « Préface » in Hanna Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 1.
[29] Cf. Cometti Jean-Pierre, *ibidem*.
[30] Voir le chapitre «Verso il Novecento» in Anceschi Luciano, *Le Poetiche del Novecento. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Venezia, Marsilio, 1990.

la poésie est cruciale, elle en est le moteur. Toutes les étapes littéraires italiennes, à bien regarder, tournent autour de la parole poétique[31], traçant une ligne qui, en passant par les expériences des crépusculaires, des futuristes, des impressionnistes collaborant à la revue *La Voce*, par les classicistes de *La Ronda* et les hermétistes, vit d'une volonté d'autonomie et de représentation de l'air du temps. La poésie se révèle ainsi comme une présence constante et multiforme, en termes de traduction, de critique et de production d'auteurs nationaux, une forme de résistance insoupçonnée qui se manifeste par une interdisciplinarité en acte et en même temps un appel vers une indisciplinarité, pour déconstruire les croyances qui se basent exclusivement sur des ordres donnés mais pas forcement compris ni partagés, qui au niveau politique et social s'identifiaient avec le fascisme. La poésie encourageant au syncrétisme entre les visions et les disciplines représente par essence une contestation, parfois implicite, parfois involontaire, par rapport au discipliné, fait de rigidité et d'une seule perspective reconnue. L'indisciplinarité poétique s'identifie ainsi avec l'ouverture totale à toute contamination, ce qui permet un champ potentiellement infini où s'exprimer et, par conséquent, l'impossibilité de tout réglementer et contrôler. Cela débouche sur une autorisation tacite qui encourage l'indisciplinarité créative du multiple et garantit ainsi une liberté de l'homme sans égal. Le désordre, la mise en question de la norme et l'acceptation de cette multiplicité sont la base de la démocratie et d'une sincérité intellectuelle aussi bien que spirituelle, comme d'ailleurs l'affirme aussi tout historien contemporain évaluant les fragments d'événements pour en faire un tableau d'ensemble[32].

En raison de cette omniprésence de la poésie nous avons décidé d'analyser son action littéraire, culturelle et linguistique, en prenant en considération en premier lieu la poésie traduite car il s'agit de l'objet-sujet le plus mouvant et riche en termes de polysémie et

[31] Ibid., p. 111.

[32] A ce sujet l'historienne et chercheuse Arlette Farge estime qu'il faut constamment repenser les éléments excentriques et qui semblent conduire hors du canon : « S'il est vrai que l'écriture de l'histoire requiert de passer du désordre à l'ordre (désordre des sources, des hypothèses, des documents ; ordre raisonné de la narration), il faut savoir qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure, discorde dans le lien entre les choses et les faits, les êtres et les situations sociales ou politiques.» Farge Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n° 38, 2002, consulté à l'URL : http://terrain.revues.org/1929

de tentative de se mettre en relation avec l'altérité d'un autre sujet écrivant le poème dans sa langue maternelle.

Les textes poétiques traduits sont de véritables organismes à plusieurs facettes, des objets qui révèlent des éléments dénonçant leur période historique, marquant le langage dans lequel et à partir duquel ils ont été traduits: il est donc nécessaire de diriger sur eux tous les feux des disciplines, entre histoire, critique littéraire, traductologie, esthétique. Ce n'est que par une approche qui se détache de l'essentialisme que les textes de ces époques pourront être "lus" réellement. D'ailleurs, l'acte poétique et traductif de toute époque, mais tout particulièrement leurs pratiques pendant ces deux décennies, ne sont presque jamais le reflet d'un pur subjectivisme esthétique, beaucoup des raisons qui guident les acteurs de ces années ne relèvent pas seulement d'affinités poétiques entre les artistes et les auteurs, il y a aussi des raisons historiques, l'histoire avec un H majuscule étant un autre acteur-sujet non négligeable auquel il faudra ponctuellement faire référence.

L'action, ou la non-action que les poètes et les poètes traducteurs exercent parfois dans l'entre-deux-guerres et pendant la deuxième guerre mondiale n'est ni un désir de fuite ni un signe de reddition, mais le résultat d'un processus bien actif de mise en question du sens même des événements et de la valeur-autonomie de l'histoire[33], entre observation active de la possibilité de retrouver un nouveau temps de l'homme et constatation désespérée du non-sens des événements, jusqu'à l'expression de la volonté de laisser se tarir ses énergies insensées.

Comme le soulignent les critiques, les réponses offertes par un poème varient de lecteur en lecteur mais aussi d'époque en époque. Il se vérifie la même chose en ce qui concerne les choix de types de textes poétiques à traduire : ces choix sont soumis à la variation de l'air du temps, de la contingence historique, économique et sociale. Les relations entre les pays qui parlent les langues dans lesquelles les textes sont écrits, et également la volonté politique et culturelle de faire connaître dans un certain pays la voix provenant d'une autre nation, sont aussi des facteurs qui orientent fortement la décision concernant la traduction d'un texte et d'un genre.

---

[33] Cf. Plouvier Paule, Ventresque Renée, Blachère Jean-Claude, « Avant-propos » in *Trois poètes face à la crise de l'histoire. André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 8.

Nous avons ainsi choisi la poésie comme lieu théorique potentiellement fécond et multiple et nous voudrions tracer ou essayer d'entrevoir les relations entre poésie, critique poétique et traduction à l'époque, car leur réalité commune allait vers la recherche d'une réponse aux inquiétudes de la période historique, ou bien vers l'acceptation d'une absence de solution possible à ces inquiétudes. D'ailleurs la traduction, tout comme la critique qu'on peut opérer sur le texte, ne sont que deux approches, complémentaires et phénoménologiques, du corps mouvant de la poésie.

### 1.2 A propos du rôle des revues littéraires.

Nous consacrons dans ce discours préliminaire quelques pages à l'activité des revues littéraires prises en considération, mais nous voulons aussi signaler pourquoi nous en avons exclu certaines de notre corpus, parce que les revues littéraires marquent intensément la vie culturelle et artistique de l'Italie dès le début du Novecento jusqu'aux années 60, en devenant en quelque sorte les protagonistes de la vie littéraire et les centres opérationnels capables de jeter des défis, publier les nouveautés, ouvrir à l'étranger, bref produire de la valeur artistique et culturelle. Elles aident à faire sortir l'écrivain, le poète et le traducteur italien de son isolement dans un moment où il manque une culture moderne nationale profonde, elles jouent le rôle d'initiatrices à la culture européenne, lieu duquel les auteurs italiens avaient été exclus[34]. De la récupération de l'élan classiciste de *La Ronda* à l'enthousiasme affiché par *La Voce* envers le futurisme mais aussi envers des poètes comme Dino Campana, les revues littéraires en Italie préparent et constituent un "lieu" et un actant fondamental pour entraîner et stimuler la culture italienne.

Arturo Onofri, dans plusieurs articles publiés par *La Voce*, montrait comment la poésie ne devrait être soumise ni à des limites, ni à des modèles, ni à des traditions, étant l'expression d'une âme. Elle ne devait pas, d'après Onofri, rencontrer le scepticisme ni l'écart de l'intellectuel, du politologue ou du sociologue : elle était l'expression d'une

[34] Cf. Anceschi Luciano, L*e Poetiche del Novecento. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche,* p. 196.

voix vibrante de l'homme qui parle aux autres hommes et, en raison de cette nature, elle ne devait pas être soumise à des jugements de vérité et de valeur.

Si nous considérons le contexte historique des années entre les deux guerres, il est évident que la première guerre mondiale avait déjà insufflé une envie de renouvellement remarquable dans le panorama littéraire italien qui avait amené à la création de revues de valeur bien avant l'entre-deux-guerres. Nous pouvons citer à ce sujet *La Brigata*, *Il Baretti, Il Contemporaneo,* la revue futuriste *Dinamo*[35], la revue *Fronte*[36], *La Fiera letteraria, Pan,* mais aussi *Solaria*, *Novecento* sous la direction de Bontempelli et Curzio Malaparte, qui jusqu'au numéro 5 sera publiée en français avec un comité de lecture international[37]. Dans les pages de toutes ces revues, d'un point de vue littéraire aussi bien que politique, la ferveur des polémiques était parfois très vive ce qui témoignait encore de l'envie du monde culturel italien de se renouveler, de connaître autre chose et de sortir des limites de sa tradition. Les auteurs ressentaient la nécessité de briser les clichés poétiques désormais inadaptés à représenter et à faire obstacle au sentiment d'égarement dû à la réalité de la guerre, une anxiété qui incitait à la recherche de bases solides sur lesquelles reposer l'âme et l'espoir, sans toutefois s'arrêter à la première illusion lyrique ni se contenter d'une autosuggestion. Dans les pages de la revue de Giuseppe de Robertis, *Raccolta*, son directeur prônait une poésie forte, riche en style et en humanité[38], comme un guide auquel se fier dans le voyage à travers la modernité, comme une voix connue, séculaire et sage, capable d'énoncer la tradition même au cœur de la modernité, ce que Cardarelli dans *La Ronda* appelait, en utilisant une étiquette assez célèbre de la critique littéraire italienne, « un classicisme à double

[35] Il s'agit de la revue futuriste la plus expérimentale qui malgré son activité fertile ne durera qu'un an (de février 1919 à octobre 1919, pour un total de 7 numéros). La revue ne se consacrera qu'à l'art, la poésie, les synthèses théâtrales, sans jamais s'occuper ouvertement des questions politiques ni avouer son affiliation de parti. Cela distingue nettement *Dinamo* de la revue *Dinamo futurista*, créée en 1933 par Fortunato Depero, sous l'aile de Filippo Tommaso Marinetti et explicitement déclarée comme une revue proche du fascisme.

[36] Cette revue publiée à Rome ne verra que deux numéros, sous la direction du sculpteur Marino Mazzacurati, secondé par le peinte et poète Scipione (Gino Bonichi). Malgré sa durée de vie si courte, elle présentait les mêmes principes que ceux qui rassemblent et guident les autres revues que nous prenons en considération : une ouverture au panorama international, une certaine attention envers la France, un intérêt constant et prépondérant pour la poésie et pour la poésie traduite des auteurs étrangers.

[37] Voir la fiche descriptive publiée sur le site C.I.R.C.E (Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee) à l'adresse URL http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/novecento.html .

[38] Cf. Langella Giuseppe, *op. cit*., p. 129.

fond », à savoir une forme de classicisme capable de guider et de s'adapter aux nécessités de la modernité.

Giuseppe Langella, historien et critique auquel nous faisons référence et renvoyons, aussi bien qu'à Giorgio Luti, pour tout ce qui concerne les études sur les revues littéraires en Italie au XXe siècle, observe que devant la première guerre mondiale, les revues et les intellectuels essaient d'unifier leur voix, de dépasser toute frontière langagière puisque : « Davanti all'esperienza universale della morte e delle tribolazioni, scomparivano tutte le frontiere di lingua, di razza, di costume, non restava che la nuda umanità, dovunque allo stesso modo ferita dolente »[39]. La revue *Umana* par exemple consacrait un intérêt et une importance équivalents à des auteurs tels qu'Emile Verhaeren, Gustave Klimt, Claude Debussy, Grazia Deledda ou à James Joyce.

Au cours des années qui s'écoulent immédiatement après la première guerre mondiale, l'engagement politique comporte une charge idéale et morale très forte, et fusionne avec la volonté des intellectuels de contribuer directement à la culture nationale : tout spécialement à son renouvellement et à son développement.

La poésie se propose ainsi comme le thermomètre des symboles et des forces en cause, dans une époque où on cherche la rigueur d'une piste, d'une ligne à suivre, un caractère absolu et dogmatique. Elle essaye de se proposer aux consciences comme un langage ouvert et également comme une opération critique « insolente »[40] pour mettre en doute cette soif de certitudes qui enivre mais qui effraie aussi. La poésie, selon une expression que Carlo Bo avait utilisée pour se référer à l'œuvre de son contemporain Carlo Betocchi, se fait « metro insospettato di vita » [41], pratiquée, lue, glosée et traduite même en la poussant un peu au-delà des modes et des goûts de l'époque, pour nourrir les consciences et profiter de ce corps dynamique qui évolue et évoluait en s'entremêlant aux événements internationaux et translinguistiques. Les poètes se proposaient, en empruntant à nouveau les mots de Carlo Bo, comme les étrangers de la famille qui

[39] Ibid., p.135. [Face à l'expérience universelle de la mort et des tribulations s'effaçaient toutes les frontières entre les langues, entre les races et entre les mœurs ; il ne restait que la nudité humaine, blessée partout avec la même intensité].

[40] C'est un adjectif qu'Oreste Macrì utilise pour définir l'intervention des voix critiques. Voir Macrì Oreste, « Viaggio fatale », in *Realtà del simbolo: poeti e critici del Novecento italiano,* Trento, La Finestra, 2001, p.196.

[41] Bo Carlo, « Misura di Orfeo », in *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946 (1940), p. 127.

auraient dû guider les auteurs italiens vers la rébellion, une "tranquille rébellion" bien entendu, opposée au manque d'un élan culturel et littéraire vital[42], à la recherche d'une « ragione non accettata per convenienza »[43], une raison exprimée à travers une nouvelle parole. Laquelle ? Un langage qui pourrait aller au-delà des limites, créé, préparé, et ensuite habité[44]. Un langage capable de se débrider de l'usage conventionnel des mots et de se laisser aller à une intuition poétique contenant toute sorte de structure : esthétique, éthique, philosophique. Il ne faut pas négliger le fait que pendant les années 30 la poésie surréaliste et le surréalisme tout court avaient fait irruption dans le monde artistique et littéraire, et que le cénacle florentin d'intellectuels et jeunes hommes de lettres connaissait les manifestes surréalistes de Breton, lisait la poésie d'Éluard, et allait vite reprendre celle des ancêtres du surréalisme tels que les reconnaît Breton : Nerval, Rimbaud, Mallarmé.

Les années Trente et Quarante se caractérisent en outre comme la période la plus intense du courant de l'hermétisme, qui amène avec son essor une confiance et une valeur illimitées dans le pouvoir de la parole. Celle-ci, explorée dans la dimension créatrice de la poésie mais aussi dans la pratique métaphysique et critique de la réflexion sur elle-même, serait la mesure que Luciano Anceschi a définie comme la dimension humaniste par excellence, un 'lieu' explicable seulement en l'explorant sous toutes ses facettes. La réflexion même sur la poésie récupère indirectement, et peut-être moins drastiquement que les romantiques, l'idée du génie de la langue appliquée jusqu'à la critique littéraire, et notamment en accordant à la critique poétique la même valeur qu'à la poésie, selon la désormais célèbre formulation de Schlegel d'après laquelle « Poesie kann nur durche Poesie kritisiert werden »[45] . D'ailleurs la notion de poétique sur laquelle nous reviendrons au deuxième chapitre creuse et agit exactement dans cette direction

[42] Cf. Bo Carlo, *L'assenza la poesia*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2002, p. 34.
[43] Ibid., p. 35. [Une raison qui n'est pas acceptée par intérêt].
[44] Bo parle de l'utilisation des mots en termes de « pure, parole diventate condizione dell'anima » [des paroles pures qui sont devenues la condition-même de l'âme], *Ibid*., p. 39. Il se prononce aussi en ce qui concerne des mots « che avevano un'assoluta premura di superare lo spazio denunciato delle pagine per ritornare materia urgente, materia di creazione » [des mots qui désiraient absolument dépasser l'espace dénoncé des pages pour devenir à nouveau une matière urgente, la matière-même de la création]. C'est une parole "à travers" et "dans" laquelle tout devait participer à l'absolution humaine, à la rencontre d'une nouvelle conception du temps que Carlo Bo définit comme « eternamente sconvolto e sfigurato » [éternellement bouleversé et défiguré], *Ibid*., p. 40.
[45] Il s'agit des fragments critiques de Schlegel dont je récupère la traduction française [La poésie ne peut être critiquée que par de la poésie] chez Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 95.

d'ascendance romantique où la réflexion poétique est une partie intégrante de l'activité poétique même et, ajoutons-nous, où la traduction poétique est à la fois partie de la poésie et de la critique poétique[46].

Contextualiser et situer le rapport entre la poésie et la littérature italienne, entre la poésie, son public et ses traducteurs, demande ainsi inévitablement de se pencher sur les revues littéraires qui, pendant ces deux décennies, ont donné beaucoup d'importance à la parole poétique et lui ont laissé beaucoup d'espace. Les revues ont été le filtre et le carrefour, soit le lieu dynamique aussi bien que le tremplin de beaucoup d'artistes, écrivains, poètes et critiques, la véritable conscience et le creuset critique de la littérature du XXe siècle. Du moins de la première moitié du XXe siècle. Elles ont été le lieu d'une forme plus au moins marquée de militantisme, en tout cas d'un militantisme culturel, le champ de la bataille linguistique et littéraire malgré une nature fragmentaire, parfois partielle et synthétique due au genre de publication. Les discours idéologiques, littéraires et poétiques qu'on y approfondit touchent à tous les secteurs de la vie sociologique, spirituelle et idéologique de l'époque. Elles ont suggéré et salué le début de plusieurs jeunes auteurs, hébergé des polémiques et des débats et laissé la liberté, à travers la traduction, de faire entrer les voix des auteurs étrangers en Italie, en se caractérisant comme le banc d'essai de la culture italienne mise face à l'altérité.

Le travail d'analyse de la vie littéraire et culturelle italienne à travers les revues a été mené de façon exhaustive et remarquable par plusieurs chercheurs italiens, plus particulièrement par Giorgio Luti et Giuseppe Langella, aussi bien que par des critiques comme Alberto Asor Rosa et Silvio Ramat. Nous nous référerons donc prioritairement à leurs études et aux sources directes des articles publiés dans les revues, en nous limitant toutefois à deux revues en particulier : *Il Frontespizio* et *Campo di Marte*, dont la vie a été liée aux années qui sont au cœur de ce travail de thèse, et qui ont créé avec le langage poétique un lien très fort, comme lieu de publication des premiers poèmes

[46] Cf. Luciano Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, p. 31 [La riflessione sulla poesia nasce in quest'ordine veramente nella poesia, con la poesia, per la poesia].

étrangers traduits, et comme levier pour la production des poètes de la troisième génération[47].

Pour connaître aussi le développement des années '40, quelques remarques seront en outre consacrées au rôle de *Il Politecnico* dirigé par Elio Vittorini et publié par Giulio Einaudi en tant que « Settimanale di Cultura » de septembre 1945 au mois d'avril 1946, pour évoluer vers une publication mensuelle jusqu'en 1947, toujours sous la direction de Vittorini. En dernière instance, pour compléter brièvement le panorama des revues susceptibles d'avoir donné l'impulsion à la poésie conjointement à une certaine passion européiste, on ne fera que citer quelques déclarations des poétiques et quelques noms qui publiaient dans *Poesia*, revue trimestrelle ayant choisi de se donner comme sous-titre « Quaderni internazionali » (Cahiers internationaux). Cette publication sera active à partir de 1945 pendant 3 ans sous la direction de Enrico Falqui qui voulait revitaliser les lettres italiennes justement à travers la poésie qui, comme le rappelle Betocchi, provenant de l'expérience presque spiritualisante de *Il Frontespizio* des années 30, serait « quella tal cosa semplice in cui tutto s'accorda, essere e sapienza » une façon pour « adattarmi all'insostenibile e non necessario quesito »[48].

C'était en fait sur les pages de *Il Frontespizio* que s'était forgé l'esprit critique et l'amour pour la poésie de Carlo Bo, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Oreste Macrì, Carlo Betocchi, Leone Traverso, Luigi Fallacara, pour ne citer que quelques noms parmi les traducteurs, les poètes et les critiques qui collaboraient à cette revue florentine au sein de laquelle prendront corps des débats sur la poésie et sur son rôle dans la vie et dans la littérature qui alimenteront la culture italienne pendant des décennies. *Campo di Marte*, pour sa part, représente une expérimentation qui ne durera qu'une année et qui se caractérisait comme une sorte de confluence naturelle de *Il Frontespizio*, une publication destinée à arrêter son activité au moment le plus dur du fascisme. En ce qui concerne les critères qui nous ont guidée dans le tri que nous avons été forcée de faire face à la multitude des revues littéraires, ils sont, nous insistons sur ce point, en premier

[47] Par cette expression nous nous référons à la périodisation que le critique et traducteur Oreste Macrì a théorisée pendant les années 40 pour classer les poètes italiens de la fin du XIXe siècle jusqu'à la moitié du XXe siècle en les rangeant en 5 générations, voir Oreste Macrì, *La Teoria delle generazioni*, op. cit.
[48] Betocchi Carlo in *Poesia*, p. 103, annata 3, marzo 1947. [Une chose simple au sein de laquelle tout trouve sa conciliation, l'être et la sagesse] [M'adapter au questionnement insupportable et non nécessaire].

lieu d'ordre chronologique − nous avons choisi des revues fondées et actives pendant les années Trente et Quarante du XXe − et, en deuxième lieu, d'ordre programmatique et idéologique. D'un côté la revue doit s'intéresser aux discours poétiques à part entière, en publiant des poèmes des auteurs italiens et également les poèmes traduits de poètes étrangers, de l'autre côté les faits politiques, économiques ne doivent pas être traités de manière manifeste, le centre de l'intérêt de la publication étant toujours la poésie et ses possibles traductions, en terme linguistique d'une langue à l'autre et en termes théoriques, au crible d'une critique littéraire qui peut passer par une approche philosophique, sociologique, anthropologique, selon les critiques actifs à l'époque.

Nous avons l'intention d'étudier ainsi le rôle des traducteurs, qui très souvent étaient eux-mêmes des poètes, et qui jouèrent le rôle de médiateurs entre la culture italienne et les cultures étrangères, notamment la culture française et la culture anglo-américaine, mais la culture poétique espagnole aussi, et également la poésie allemande.

Si on reconnaît que le rôle des traductions a été décisif pour ouvrir la littérature et les lecteurs italiens au marché et à la créativité des auteurs étrangers, il est vrai que généralement on prend en considération les traductions de Emilio Cecchi, Elio Vittorini et Cesare Pavese qui se sont concentrées sur les romans anglo-américains, sans analyser les versions poétiques qui ont généralement précédé ou accompagné le type de traduction que nous venons de citer. En outre on néglige assez souvent le fait que pendant les années 30 et 40 la traduction poétique l'emporte, se lit et se commente, car elle est exercée sur des textes d'auteurs contemporains, comme Valéry par exemple, mais aussi car on retraduit des poètes qui ne seront réellement « reçus » par le public italien qu'à cette époque-là, bien que les toutes premières traductions de ces auteurs remontent aux décennies précédentes. C'est le cas par exemple du recueil *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, qui avait été traduit intégralement pour la première fois par Riccardo Sonzogno en 1893[49], mais ce n'est qu'à travers les retraductions réalisées déjà à partir des années 10 (avec la traduction du futuriste Paolo Buzzi, par exemple, qui remonte à

[49] A ce propos voir la thèse de doctorat de Maria Luisa Comunian, *Riccardo Sonzogno, autore della prima traduzione italiana completa delle Fleurs du Mal di Charles Baudelaire*, thèse de doctorat en langue et traduction, sous la direction de Mario Richter, consultée à l'adresse URL http://paduaresearch.cab.unipd.it/831/2/tesicomunian.pdf

1917) et intensifiées pendant les années 30[50], que Baudelaire sera au cœur du débat poétique des poètes et traducteurs italiens. De même la première traduction de Mallarmé avait déjà été faite en 1916 par Marinetti, pourtant l'intérêt et une étude approfondie du poète français ne prendront véritablement pied que grâce au vif intérêt que lui témoignent d'une part Carlo Bo, qui écrira son mémoire de maîtrise sur ce poète, et d'autre part tous les collaborateurs de *Il Frontespizio* et de *Campo di Marte*.

De façon analogue cet engouement pour la retraduction d'un poète ou d'un autre se produira pour Rimbaud et pour d'autres auteurs, comme Rilke, Blake ou Whitman, qui ne seront réellement lus et intégrés à l'imaginaire poétique italien qu'à partir de ces deuxièmes séries de traduction : l'air du temps était enfin le plus apte à favoriser la réception de ces auteurs, et c'est pour cela qu'ils seront retraduits dès lors inlassablement, comme des bancs d'essai incontournables. Ce "rapport à soi" dont parle Meschonnic dans toutes ses œuvres au sujet de la poésie et de la traduction, se confrontait inévitablement avec la nécessité de lire et comprendre la production poétique étrangère : les poèmes se montraient comme un véritable acte de connaissance de l'autre, un acte « éthique » des sujets qui étaient en train de se construire et de le faire à travers le langage. Cet intérêt envers l'univers poétique étranger permet de mettre en crise le principe d'autonomie du fait artistique, et de montrer comment la poésie se fait également à travers les réflexions poïétiques.

### 1.3. Quelques précisions de méthodologie.

Un vrai livre d'histoire littéraire, qui puisse contribuer à montrer la littérature non pas comme un catalogue de noms, de thèmes et d'œuvres, mais plutôt comme un organisme vivant qui enregistre les changements sociaux et culturels, ne peut pas se passer de consacrer quelques chapitres au rôle de la traduction dans la construction du canon littéraire d'un pays, du goût de ses lecteurs, de la poétique de ses vers les plus lus. L'histoire de la littérature ne doit pas devenir un dénombrement de titres et d'auteurs

[50] De 1930 à 1937 on compte sept éditions des *Fleurs du Mal* et pendant les années 40 on en compte quatre.

sans but, mais un véritable véhicule pour s'élever sur les faits et les événements culturels, et la traduction est un filtre très puissant pour réaliser cette opération. Et parce que l'image historique de certaines époques est encore assez détournée, déformée ou bien obscurcie, l'histoire des communautés intellectuelles devrait toujours prendre en considération l'action de la traduction.

Si la littérature italienne risquait de n'être plus qu'un pan de la culture d'autrefois, il fallait absolument la réanimer, en dialoguant avec des auteurs étrangers, et cela selon un esprit d'affinité et d'amour pour la poésie. Dans le concert des fiertés nationales, l'Italie fasciste ne pouvait pas se permettre de ne pas avoir son Baudelaire, son Rimbaud, il fallait donc traduire.

La sélection ou la désélection des langues depuis lesquelles traduire oriente toujours la créativité et la perception d'une communauté, en renforce des aspects qu'on voit se réunir pour établir ou bouleverser le canon : la traduction crée ce que sera ensuite la tradition à cette époque. Nous osons soutenir que si à l'époque la tradition orientait la traduction, un véritable changement de paradigme a eu lieu : c'est la traduction qui a influencé fortement la nouvelle tradition hermétiste et la nouvelle orientation poétique.

Un traducteur sans conscience de l'histoire de la traduction et de la langue de son pays est un mauvais traducteur. Notre ambition avec ce travail est de donner des outils pour mieux lire et mieux comprendre la poésie italienne et voir en filigrane la présence massive du substrat étranger qui, à un moment donné, est devenu un véritable réservoir littéraire et révolutionnaire à la fois. En fait des revues comme *Solaria*, *Il Frontespizio*, *Campo di marte* proposent des traductions poétiques qui souvent vont à contre-courant des définitions de la tradition italienne, en s'éloignant du classicisme de Carducci et de l'esthétisme de D'Annunzio.

Dans cette recherche il faut entrecroiser des perspectives chronologiques, des disciplines différentes (histoire, histoire de l'art, littérature, traductologie, sociologie ), prendre en considération les avant-textes, les déclarations implicites comme les notes explicites des traducteurs, les commentaires, les notes en bas de pages, les traités de traduction, pour ne pas négliger la méthodologie de la traduction, et détecter ainsi la naissance des nouvelles formes littéraires ainsi que le rapport entre la culture du traducteur et la culture du poète objet de la traduction.

Nous entendons apporter une petite contribution à l'histoire de la traduction, notamment à une histoire mono-cible de la traduction (à savoir vers la seule langue italienne) qui pourrait engendrer une histoire comparée des poétiques. Cette histoire n'est pourtant pas "mono-source" car nous prenons en considération, comme nations où les poètes traducteurs italiens iront chercher leurs modèles, la France, l'Allemagne, l'Angleterre et les Etats-Unis, et parmi les poètes les plus traduits, qui sont des constantes implicites : Ezra Pound, Thomas Sterne Eliot, Walt Whitman, William Blake, Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé et Charles Baudelaire.

L'activité traductive que nous prenons en considération se concentre dans l'activité intellectuelle des premiers éditeurs de Turin, et du groupe d'intellectuels de Florence, auxquels nous ajouterons par la suite les activités et des études plus pointues sur Cesare Pavese, Attilio Bertolucci et Giaime Pintor, qui ne sont réellement reconductibles à aucune école.

Tout au long de notre travail nous nous sommes posé quelques questions pragmatiques et nous les proposons ci-dessous sous la forme de l'interrogation permanente qui a permis de structurer notre étude et qui pourrait, nous l'espérons, orienter sa lecture :

En ce qui concerne *la pratique de la traduction nous avons essayé de cerner* : 1. Qui traduit la poésie pendant ces deux décennies ? 2. Quel type de poésie traduit-on? 3. Comment traduit-on? (il faudra laisser un certain espace aux réflexions des traducteurs sur leur agir) 4. Qui écrit de la poésie et comment ?

Pour ce qui est du *rôle culturel de la traduction* nous nous sommes concentrée sur l'effet que les œuvres traduites ont eu sur la langue d'arrivée, notamment l'italien, sur la perception et la réception de la poésie et sur la volonté de sortir de la tradition et de l'ordre socialement préétabli, en leur opposant un esprit nourri par des lectures non conventionnelles.

Pour ce qui est du modèle de structuration de notre étude, nous avons juxtaposé les traducteurs et les poètes traduits le plus fréquemment, en essayant de saisir les causes de ces préférences et de réfléchir sur le paradigme traductionnel dominant (ou les dominant).

Après une première partie consacrée à l'étude des revues et du contexte socioculturel offert par ces deux décennies, nous avons fondé l'analyse de notre deuxième partie sur la « notion de poésie » telle qu'elle a été développée par les poètes, les critiques et les traducteurs des années 30. Cela posé de manière descriptive, en brossant le type de poésie écrite et aimée à cette époque-là, nous avons repris les pensées et les travaux de certains auteurs qui sont presque constamment retraduits pendant ces décennies (plus particulièrement Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, T.S. Eliot) en creusant la motivation idéologique de ces choix de poètes. Nous nous sommes ainsi interrogée sur les raisons qui conduisaient à constituer comme une sorte de noyau incontournable d'auteurs qui pour les traducteurs de poésie étaient comme un rendez-vous obligé. Cette deuxième partie prend également en compte le rapport entre la poésie et la prose et, dans ce sens, le rapport entre poésie et narration ainsi que entre poésie et événement.

Par la suite nous avons voulu montrer que le militantisme aussi bien que l'engagement sont deux notions plutôt complexes et à redécouvrir et, notamment, que la traduction poétique en était une forme négligée par les études sur cette époque-là. L'objet d'étude privilégié est ainsi la nature d'engagement qui permet l'écriture et la traduction des poèmes : ces deux activités, ainsi que la critique pratiquée autour des textes poétiques, montre les hommes de lettres travaillant sur des textes qui se concentrent sur l'homme et la manifestation de ses besoins, de ses désirs et de ses projets d'avenir : ce qui relève inévitablement du politique au sens le plus large.

Nous montrerons en effet que même lorsque l'intellectuel et le poète ne participent pas à la vie politique au sens traditionnel du mot, ni ne se livrent à la rédaction de textes idéologiques, en travaillant sur la parole et en créant à travers elle d'autres configurations de sens ils réalisent une opération de démocratisation des consciences. Cela se vérifie à travers une ouverture du panorama des sujets littéraires, quitte à se limiter en proposant une nouvelle forme de questionnement par rapport au réel. Dans cette opération, la réflexion conduite par les critiques s'avère importante au même degré que l'action de la traduction et que la création poétique même. Aussi la fin de cette deuxième partie traitera-t-elle de la réflexivité de la poésie, à savoir de la capacité des critiques, des poètes et des traducteurs de seconder l'action traductive et la composition poétique grâce à leur théorisation sur le rôle et la fonction de la poésie, sur le pouvoir de la parole et sur le rapport entre l'homme de lettres et l'histoire.

La troisième partie de notre étude tourne autour de trois personnalités représentant trois exemples d'intellectuels, poètes et traducteurs animant le tissu culturel des années 30 et 40, mais sortant du cadre des hermétistes. Nous avons ainsi passé en revue l'action de traducteurs, de critiques de poésie et d'éditeurs de Cesare Pavese et de Giaime Pintor. En ce qui concerne Pavese nous avons essayé de mettre en valeur son éthique du travail : le principe de la force et la nécessité de l'action le liaient indissolublement, avec la plus grande méticulosité, à sa profession d'éditeur et de traducteur, deux activités menées avec une passion presque fiévreuse à côté de sa propre création littéraire.

Pour ce qui est de Giaime Pintor nous désirions montrer comment son militantisme indéniable sur le champ de bataille était renforcé par une confiance dans le pouvoir de la parole qui le poussera à écrire à propos de la grandeur de la poésie et de l'importance de la traduction, jusque dans sa dernière lettre, écrite quelques jours avant sa mort.

Le troisième intellectuel, poète et traducteur sur lequel nous avons achevé notre dernière partie, Attilio Bertolucci, représente enfin un ancrage avec la poésie de la deuxième moitié du XXe siècle, étant donné que ce poète publiera ses vers jusqu'aux années 90. Né en 1911, il sera un critique de cinéma très important, un traducteur raffiné et il fondera la collection de poésie étrangère traduite « La Fenice » de la maison d'édition Guanda. En s'occupant de toutes ses activités il montre combien le rôle de poète et traducteur pouvait être joué de manière active et s'insérer dans le tissu socioculturel, voire économique, de son pays. Dans cette partie finale de notre travail de thèse nous voulions retracer les lignes principales de la pensée et de la contribution pragmatique de certains "acteurs" de la vie culturelle et littéraire de l'époque étudiée, en nous concentrant ainsi sur un nouveau "prototype" d'intellectuel, à la fois traducteur, auteur et collaborateur d'une maison d'édition.

## CHAPITRE II

### 2. Une digression préliminaire sur la période historique et quelques éclaircissements sur les revues littéraires.

### 2.1 Les années 30 et les années 40: entre crise et ferment culturel.

**[…] la programmazione del "nuovo" richiede infatti una notevole conoscenza del passato**

Franco Fortini[51]

La période que nous prenons en considération est constituée par deux décennies riches en impulsions culturelles, caractérisée par la diffusion des modèles et des échanges constants mais, en même temps, elle coïncide avec l'un des moments géopolitiques les plus sombres de l'histoire.

Ces deux décennies marquent l'âge d'or de la traduction, elles voient se multiplier les contaminations et les premiers brouillages entre narration et poésie et elles enregistrent en Italie le début de la modernité par les voix d'autrui. Mais ce ferment culturel ne correspond pas à un moment historique et social fertile.

Fini le monde classique des certitudes ontologiques inébranlables, finie la possibilité de se laisser aller à la théorie de l'hégémonie du lyrisme prêchée par Benedetto Croce au début du siècle. Toutefois on accorde un espace remarquable à l'autonomie de la poésie et, comme le souligne le critique Alberto Asor Rosa, pour mieux brosser le tableau de l'époque, il ne faut pas négliger l'influence et le rôle que la traduction à l'époque commence à jouer, en montrant une grande capacité de réveiller là où il n'y avait aucune contrepartie, aucune proposition nationale dynamique. C'était en effet le moment où, à vrai dire, le panorama italien vivait une stagnation et on se rendait compte que « La verità è che il vecchio universo letterario tramonta non per la pressione espansionistica di un nuovo universo letterario ma in assenza per ora di un verificato ricambio »[52].

---

[51] Fortini Franco, « Introduzione » in Lanfranco Binni, Franco Fortini (a cura di) *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977, p. 14. [... la programmation du « nouveau » demande en fait une remarquable connaissance du passé].

[52] Asor Rosa Alberto, *Novecento primo, secondo e terzo. Nuova edizione aggiornata di Un altro Novecento*, Milano, Sansoni, 2004, p. XV. [La nouveauté est représentée par le fait que le vieux univers littéraire est en plein déclin et cela n'est pas dû à l'expansion d'un nouvel univers littéraire mais dans l'absence la plus totale d'un véritable rechange].

L'influence qu'après la première guerre mondiale la France, les Etats-Unis et d'une certaine manière la Russie aussi exercent sur la littérature italienne se fait de plus en plus manifeste et irrésistible. C'est tout particulièrement le roman français qui constitue un modèle suivi par les auteurs italiens, à travers la diffusion des auteurs français présentés et célébrés entre 1924 et 1926, comme nous l'avons en partie déjà souligné, par la politique éditoriale de *Il Baretti*[53]mais aussi par les collaborateurs de *Solaria*, revue active entre 1926 et 1934. Cette dernière contribue à alimenter le mythe de la N.R.F. du moins pour ce qui est de son "catalogue" de gloires de la prose telles que Gide, Proust, Bergson, Malraux, Alain-Fournier, Montherlant et le Valéry critique.

Si l'on veut rédiger une sorte d'état de la prose qui de la *Nouvelle Revue Française* avait su exercer une influence sur l'esprit et la nature de la littérature italienne à travers les pages de *Solaria*, le panorama est riche et composite, comme Gilbert Bosetti l'a bien souligné dans une étude consacrée au rayonnement de la NRF en Italie entre les années 20 et les années 30[54].

Le début de *Solaria* peut être défini en se référant au sens étymologique du terme "politique", à savoir une activité qui se voulait mettre au service de la *polis* de Florence[55], s'annonçant comme une « Rivista mensile di arte e di idee sull'arte » dans le panorama idéologique italien qui avait élu la ville de Florence comme une sorte de lieu franc, peu contrôlé et contrôlable par le fascisme dont le tout premier centre n'était installé qu'à Rome. *Solaria* travaille comme médiatrice culturelle et constitue un espace où l'on peut jouer le rôle d'intellectuel sans s'allier au régime, en renonçant à une appartenance politique manifeste, ce que lui vaudra nombre de critiques l'accusant de se taire et de ne pas se mobiliser concrètement :

> « Nella sua ostentata apoliticità, la testata di Carrocci costituisce così uno dei pochissimi luoghi in cui esprimere, anche se in modo implicito, la non appartenenza al regime, dove la triste realtà da sopportare viene assorbita

[53] Cf. Bosetti Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome.* Moyen-âge, Temps modernes T. 98, N°1, 1986, p. 384.
[54] Voir Bosetti Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste », op.cit., p. 383-432.
[55] Masciotta Michelangelo, « Per Bonsanti », in *Antologia Vieusseux* 75, a. XX, n. 3, luglio-settembre 1984, p. 40.

per essere rifiutata con maggiore decisione e dove l'unica ipotesi di lavoro per sopravvivere è rappresentata dal fattore letterario »[56].

Il est pourtant indéniable que dans un pays au parti unique prônant une culture qui devrait promouvoir la tradition civique de mémoire latine et romane, la virilité et les gloires nationales, l'engouement pour une littérature étrangère d'empreinte psychanalytique et se dédiant à l'introspection ainsi qu'aux inquiétudes du sujet vaut comme une sorte d'opposition tacite mais active aux lignes directrices du régime mussolinien[57].

Il faut en outre considérer que *Solaria* représente la continuité par rapport à l'engagement civique et culturel de *Il Baretti* et de *La Ronda* qui l'avaient précédée chronologiquement. *La Ronda* était un prédécesseur de *Solaria* bien reconnu avec lequel la publication d'Alberto Carrocci partageait l'espoir d'éduquer les Italiens à une nouvelle culture, et la volonté de construire une civilisation par les lettres. L'affiliation par rapport à *Il Baretti* est également assez identifiable, même si moins explicite, puisque nombre de plumes qui écrivaient pour la revue turinoise de Gobetti passent du Piémont à Florence : c'est le cas de Montale, Debenedetti, Solmi, Morra, Alberti, Franchi, Burzio et Gromo[58].

Si dans les pages de *Il Baretti* le concept d'Européen est toujours subordonné à un type d'engagement d'ordre civil et politique, dans les articles de *Solaria* l'Europe revient à sa conception mythique de communauté littéraire idéale, du moins dans les premières années d'activité de la revue florentine.

Dans son premier numéro de l'année 1928, par exemple, Leo Ferrero écrit un article critique désormais très connu dont le titre plutôt éloquent « Perché l'Italia abbia una letteratura europea » (Afin que l'Italie ait une littérature européenne) annonce et souligne la nécessité de rester vigilant dans le cadre de la crise européenne, et affirme

---

[56] Gaddo Paola, « Solaria » (1926-1934), consulté à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Gaddo_Solaria.pdf le 5 juillet 2010. [Dans son apolitisme exagérément montré, la publication de Carrocci constitue l'un des rares lieux où exprimer, même si de manière implicite, la non appartenance au régime. C'est un lieu où une réalité externe si triste à supporter est absorbée pour enfin être rejetée avec encore plus de décision, un lieu où la seule hypothèse de travail pour survivre est représentée par la littérature].
[57] Cf. Bosetti, p. 411.
[58] Cf. Gaddo Paola, *ibid.*

que la tâche de l'intellectuel est d'en enregistrer les mouvements sans fermer les yeux et sans s'échapper de la réalité.

L'ouverture envers la littérature étrangère est conçue entre autres comme un élément indispensable pour atteindre une véritable connaissance de la littérature italienne puisque « ogni giudizio è il frutto di un paragone; e in ogni libro che dipinge grandiosamente l'Italia si deve avere il sentimento del mondo »[59] et cela montre une volonté d'échange et de remise en question des productions littéraires et artistiques nationales qui devraient aligner la culture italienne sur les cultures. Cette volonté d'intégration et d'évolution de la littérature italienne s'exprime toutefois plutôt à travers la culture du roman et le culte de certains romanciers comme Gide, Proust, Alain Fournier, Joyce, Thomas Mann, Proust, Kafka, Svevo, plutôt qu'à travers la poésie, même s'il est avéré que la poésie est parmi les intérêts des "solariens". On en trouve des traces dans les contributions de Aldo Capasso,[60]lui aussi poète, francophile adorant Valéry, dans les traductions de Giansiro Ferrata des quelques poèmes de Rilke[61], dans la poésie de Montale et ses traductions de T.S. Eliot et également dans les recensions de Capasso à propos des poèmes de Paul Éluard, dans les commentaires de Raffaello Franchi sur les poèmes de Baudelaire et encore dans les traductions de Mandelstam faites par Renato Poggioli.

La réalité littéraire et culturelle française l'emporte, comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres revues culturelles de l'époque, bientôt on parlera de gidisme et proustisme, non seulement dans les articles de *Solaria* mais également dans les pages de *Il Fontespizio*, voire dans les publications officielles du régime comme *Il Regime Fascista* et *Il Selvaggio*. On risquerait d'être grossièrement manichéen si l'on attribuait automatiquement la francophobie, la critique anti-décadentiste et une aversion moralisatrice à la critique réactionnaire fasciste, et une forte francophilie inconditionnée aux critiques européistes des revues non alignées. Le panorama culturel italien de l'époque n'était pas exempt de contradictions, d'hypocrisie et d'évolution, et il ne faut

[59] Ferrero Leo, «Perché l'Italia abbia una letteratura europea», in *Solaria*, annata III, fascicolo 1, 1928, p. 32.
[60] De Aldo Capasso voir aussi, à titre d'exemple, « Poesia minore e poesia maggiore », annata VIII, fascicolo 8/10, agosto ottobre 1933, et sa recension à la poésie de Éluard, " L'amour. La Poésie", annata VII, fascicolo 06, giugno 1932.
[61] Ferrata Giansiro, « Due poesie inedite di R. M. Rilke » in *Solaria*, fascicolo 08/09, agosto-ottobre 1933, p. 1.

jamais oublier que les racines de ce pays sont catholiques et très bouleversées par les inquiétudes modernes. Si, en effet, Gide est le protagoniste d'un véritable engouement de la part de *Solaria,* qui le considère comme un auteur moderne qui prend en compte les incertitudes de l'homme contemporain et qui réfléchit continuellement sur ses changements, il représente aussi (aux yeux des catholiques encore influencés par la vision de Croce et la nécessité d'opposer à la crise des « moralités actives »[62]) la perversion, la sexualité non-conformiste, en offrant une subversion morbide et malsaine. De manière analogue, le solipsisme encouragé par Proust avec son mythe de l'adolescence et de la rêverie pensive, encourageant une véritable dynamique freudienne du flou des sensations et de la mémoire était au centre des polémiques et divisait le monde culturel italien entre détracteurs et enthousiastes émules. Proust et Gide sont donc au centre de ce culte pour la France, témoignant du fait que vers la fin des années 20, qui constitue selon Gilbert Bosetti l'acmé de la gloire de la NRF[63], le terme "solarien" devient bientôt synonyme d'antifasciste et d'européiste. C'est aussi ce que soulignera Vittorini, en ajoutant que l'européisme de *Solaria* était ouvert également à la littérature écrite par des auteurs juifs comme Kafka et par les auteurs habitant des réalités frontalières triestines.[64]D'ailleurs le directeur Alberto Carrocci consacrera deux numéros complets à Italo Svevo.

Nous ne nous pencherons pas plus que cela sur les initiatives de *Solaria*, puisqu'elle ne se consacrera pas prioritairement à la poésie mais plutôt au roman, que les collaborateurs essayent d'analyser comme genre défiant les conventions sociales. En outre, en ce qui concerne le critère temporel que nous nous sommes fixé, l'activité de *Solaria* est plutôt étalée entre les années 20 et 30 et non pas sur les deux décennies que nous prenons comme point de repère pour notre recherche. L'intérêt solarien est consacré en grande partie aux romans et cet élément aussi bien que l'élan très polémique pétri d'une politique voilée, nous l'a fait mettre de côté parmi les revues sans aucun

---

[62] Il s'agit d'une formule de Borgese, répétée dans l'article de G. Bosetti pour symboliser l'orthodoxie réactionnaire fasciste qui aurait voulu cultiver le mythe de la romanité et de l'intégralité d'esprit et d'action des Italiens.

[63] Le culte de la N. R. F. se développe entre 1919 et 1939 mais il atteint son point le plus influent en 1929, voir G. Bosetti p. 429. Borgese, Piovene, Croce, Bontempelli et aussi Bargellini dans sa revue *Il Frontespizio* montrent tous leur hostilité envers les ouvrages de Proust reçu comme un auteur qui ne peut pas être en syntonie avec l'esprit Italien.

[64] Vittorini Elio, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, p. 192.

doute essentielles pour la vie littéraire du pays. Vers la fin de sa vie éditoriale elle se rapproche en effet de la littérature de dénonciation et c'est exactement ce que nous ne prenons pas en considération car la forme d'engagement littéraire que nous analysons, réside dans l'action traductive et dans la critique littéraire qui s'occupe de la poésie comme réveil des consciences et espace de recherche de l'âme humain. En devenant une revue qui témoignait d'un vent de fronde, au début des années 30, *Solaria* s'éloignera trop de la littérature *strictu sensu,* provoquant inévitablement sa fermeture définitive. Sa valeur la plus profonde se retrouve dans sa toute première activité, centrée sur l'esprit européiste et antifasciste, qui laissait de la place pour la poésie, le cinéma, le théâtre, une réflexion sur la langue et la littérature nationale comme internationale. Lieu de francophiles et de traducteurs, nous nous attardons encore un instant sur *Solaria* pour souligner l'importance qu'elle a toujours attribuée aux efforts des traducteurs, tels que par exemple Aldo Capasso qui soutenait l'activité de Valéry sans condition, et qui en avait aussi traduit le poème *La Jeune Parque*, et à sa volonté de publier des réflexions sur la traduction, sur le langage[65]et sur la transposition des langues par et pour une communauté des poètes. Tout particulièrement, les commentaires de Giansiro Ferrata, traducteur entre autres de quelques poèmes de Rilke66, et d'une recension aux tons caustiques au livre du même auteur *I Quaderni di Malte Laurids Brigge*, traduit par son premier traducteur italien Vincenzo Errante. Giansiro Ferrata ouvre sa recension par une véritable *captatio benevolentiae* qui défend l'acte traductif et plus spécifiquement la traduction poétique :

> « Guai se si volesse far colpa al traduttore del turbamento, che reca il primo contatto con un'opera tradotta a chi l'ha amata nell'originale. Rivolta affettiva quasi dei sensi, si tratta, una volta per tutte, di domarla, rivolgendo invece attenzione a certi valori propri del tradurre. […] È necessario tradurre? Nei casi difficili par di no; quando il pericolo di offendere la poesia apre il suo abisso profondo, avventurarcisi sopra con l'audacia del dilettante gioioso di ballar sulla corda, o anche con le forze insufficienti del cattivo calcolatore non è tentativo da lodare »[67].

[65] Voir à ce propos l'article de Carlo Emilio Gadda, « Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche » in *Solaria*, annata IV, fascicolo 05, maggio 1929, p.31.
[66] Ferrata Giansiro,« Due poesie inedite di R. M. Rilke », in *Solaria*, annata VIII, fascicolo 8/10, agosto-ottobre 1933, p. 1.
[67] Ferrata Giansiro, « Rainer Maria Rilke, Liriche; I quaderni di Malte Laurids Brigge » in *Solaria*, annata V, fascicolo 9/10 settembre-ottobre, 1930, p. 60. [Gare à qui oserait attribuer la faute au traducteur de se

Ferrata n'est pourtant point indulgent dans son commentaire à propos de la traduction d'Errante, en soulignant que face à un poète si complexe comme Rilke, la faute la plus grave du traducteur consiste dans l'idée même d'essayer de le traduire. Ce clin d'œil envers la valeur et la difficulté de la traduction et cette référence à la naissance d'un esprit européen avec son élan humaniste encourage, comme le souligne Gilbert Bosetti, une sorte d'aversion pour la violence fasciste. La conscience de ces liens entre les hommes de lettres et leurs poétiques prépare la volonté de résistance envers les méthodes du régime et cela se vérifiait en contribuant aussi à alimenter le culte pour la N.R.F. qui stimulait à adopter une approche libérale s'opposant à la dictature[68]. Il va sans dire que cette attention francophile envers les dynamiques de l'esprit ainsi que la poussée réflexive aussi bien que l'attrait que dans les années 30 le surréalisme commence à exercer chez les auteurs et les intellectuels italiens seront attaqués par les censeurs fascistes.

Au cours des années 30 en Italie on avait ainsi construit un véritable mythe pour Paris et pour la N.R.F., une revue ressentie comme un phare et comme la source de la nouveauté et du ferment culturel. Or nous sommes d'accord avec l'argumentation de Gilbert Bosetti qui explique que "mythe", ne signifie pas automatiquement une adoration inconditionnée, mais plutôt un point de repère incontournable qui est parfois attaqué et parfois loué : en se présentant incontestablement comme le moteur de l'action littéraire de l'époque. Même si cela ne coïncide pas avec une adoration aveugle, la N. R. F est la source des voix les plus intéressantes, des romanciers, des critiques, des poètes à importer et se caractérise comme le sujet culturel qui « inspire l'action après avoir fondé la connaissance »[69]. C'est en fait à partir de ces pages parisienne, diffusées à travers la médiation de *Il Baretti* et ensuite de *Solaria* et encore par la suite de *Il Frontespizio* et

---

trouver devant à un mauvais texte lorsqu'on en a si aimée sa version originale en langue. C'est une rébellion affective des sens, il s'agit une fois pour toutes de dompter cet envie de se rebeller en adressant l'attention plutôt vers certaines valeurs qui sont propres à l'acte de traduire […]. Est-il nécessaire de traduire ? Dans les cas les plus difficiles il parait que non, surtout lorsqu'il existe la possibilité de vexer la poésie. En effet s'aventurer avec audace dans la traduction d'un poème, en courant le risque de le traiter avec la joie insouciante du délectant qui dans sur la corde ou qui utilise les forces insuffisantes d'un mauvais calculateur n'est pas du tout une action à glorifier].

[68] Cf. Bosetti Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la «N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste» in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-âge, Temps modernes,* T. 98, N°1. 1986. p. 401.

[69] Bosetti Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F. » dans l'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste », p. 388.

*Campo di Marte* que l'Italie reste ouverte aux voix françaises et à leurs débats littéraires, en s'ouvrant aux conceptions de caractère a-historiques de Maritain[70]et aux élans du surréalisme, des éléments qui feront partie du creuset de principes esthétiques et moraux de l'hermétisme florentin qui verra le jour exactement au cœur des années 30. Dans ce milieu d'influences et de résistances, d'encouragement direct de la part des critiques et indirect de la part d'un régime qui, au fond, jusqu'au milieu des années 30 n'a pas vraiment entravé les traductions, contrairement à ce qu'on pense, le panorama littéraire et culturel italien oscille entre une grande masse d'inertie et l'effort d'immobilisme conduit par la politique culturelle de la dictature et la force des avant-gardes. Parmi ces dernières la toute première avant-garde italienne à envergure internationale après le futurisme est l'hermétisme. Un mouvement qui doit beaucoup au culte francophile de l'époque et à la poétique du surréalisme filtrée en Italie à travers les traductions d'Eluard. Le surréalisme et les auteurs de la N.R.F, comme Gide et Cocteau, qui seront si absorbés et aimés par certains auteurs italiens de l'époque, constitueront ainsi pour le régime les étrangers à combattre, des vicieux, immoraux toujours accusés par la revue fasciste *Il Selvaggio* avec une cruauté francophobe qui, quelques années après, vers la fin des années 30, amènera à la fermeture définitive de plusieurs revues francophiles. Le rapprochement de l'étranger, les traductions de voix transalpines représentent en fait ce que G. Bosetti a défini comme :

> « une littérature non engagée dans la politique nationale, mais ouverte à la culture européenne la plus libre, [qui] restait la seule voie possible de « dissenso » *intra muros*. D'où la formation de « Letteratura » et l'hermétisme […] ».[71]

Si le gidisme était vu comme une réponse possible aux inquiétudes, parce qu'il constituait un combat solitaire contre le culte de la virilité qui obsédait la propagande fasciste, en poussant l'homme à se délivrer de ses tabous et à réagir aux conventions, le succès que le surréalisme obtint dans le milieu artistique et poétique sera encore plus incontestable, et amènera à cultiver la poésie plutôt que la forme de la narration.

[70] Ibid., p. 392.
[71] Ibid., p. 414.

### 2.1.2 Les raisons de deux exclusions: à propos de *Il Baretti* et de *Solaria*.

En vertu du dernier critère de la liste que nous avons établie comme principe préliminaire de notre recherche concernant les revues et que nous citions dans notre introduction, et notamment le fait que le discours poétique soit le pivot de la revue, nous avons décidé d'exclure de notre analyse les auteurs, les textes et les discours poétiques traités dans la revue de Piero Gobetti, *Il Baretti* à laquelle nous ne consacrerons ici qu'une ébauche sommaire. Il s'agit pourtant d'un tableau que nous estimons indispensable, puisque la vocation européiste de cette revue, fondée en 1924 et arrêtée par la censure fasciste en 1928 est indéniablement ouvert aux lettres étrangères et sensible aux poétiques européennes. *Il Baretti* précède chronologiquement le travail d'autres revues telles que *Solaria* suivie bien plus tard par *Il Politecnico* et *Aretusa*, et même au niveau de la périodisation, n'étant active que pendant 4 ans au cœur des années 20, elle ne fera pas partie de notre examen. La revue de Gobbetti, tout en prônant la liberté d'esprit de l'homme et tout en consacrant dans son programme beaucoup de son attention à l'Europe et plus explicitement à essayer d'éduquer à l'art et à la poésie, en mettant en contact les éléments les plus intimes de la culture italienne avec ceux des lettres étrangères, ne s'affiche pas comme une publication totalement "apolitique". Les revues que nous avons prises en considération n'ont rien d'autre que les lettres comme moteur de l'action, et elles ne se situent pas sur le terrain de la politique au sens strict, à savoir la politique faite par et pour les politiciens. Nous reviendrons en tout cas sur le terme "politique" dans la deuxième partie de ce travail, pour éclaircir dans quelle perspective nous estimons que la poésie s'occupe toujours et inexorablement de politique puisqu'elle est à l'écoute de potentialités et des urgences de l'être humain.

Chaque poème, comme l'affirmait Henri Meschonnic est un acte éthique et dégage des nécessités existentielles[72]. Cela signifie que chaque détail de son tissu, même le plus insignifiant tel que pourrait l'être le moindre signe de ponctuation, est porteur d'une interrogation sur le sens global d'une situation et d'un individu. Que la composition comme la traduction de la poésie inscrive les acteurs de ces deux opérations dans une architecture éthique de mise en valeur et de reconnaissance réciproque, est désormais

[72] Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2002, p. 11.

une réflexion qui est au cœur des théories de la traduction et de la littérature comparée. Cette valeur relève des langages qui se confrontent, mais tout d'abord de l'éthique qui dirige toute pratique littéraire et qu'ici nous définissons en empruntant les mots et la théorisation de Meschonnic :

> « L'éthique question de comportement. Avec soi et avec les autres. L'éthique, c'est ce qu'on fait de soi, et des autres. C'est un agir et c'est faire de la valeur. Et la valeur ne peut être que le sujet, ce qui immédiatement ne peut avoir qu'un sens double, faire de soi un sujet, faire que les autres soient des sujets. Et il n'y a des sujets que si le sujet est la valeur de la vie. En dégageant de l'individu tous les sujets qu'il porte en lui »[73].

Sans aucun doute *Il Baretti* visait à rétablir la primauté culturelle italienne, mais il le faisait en affichant une optique civile trop marquée, montrant parfois l'envie de déclencher la polémique autour des concepts de lutte et de réforme. Son engament était très explicite, visant à monter sur les barricades au nom de ce que Gobetti avait définit « la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e di convinzioni [...] costruire delle difese per la nostra letteratura rimasta troppo tempo preda apparecchiata ai più immodesti e abili conquistatori »[74].

Les mots de Gobetti illustrent la manière dont les collaborateurs et l'esprit qui animaient sa revue étaient concentrés autour d'un réveil des consciences aussi bien que d'une consolidation de la culture et des valeurs de la société italienne, et de nombreux articles publiés témoignaient très explicitement d'une véritable ouverture vers l'Europe et ses lettres. Parmi ses collaborateurs de la première heure, on comptait des poètes, des intellectuels et des hommes de lettres qui joueront ensuite un rôle déterminant pour la culture italienne, tels qu'Eugenio Montale, Leone Ginzburg, Sergio Solmi, Luigi Einaudi, Giacomo Debenedetti, Giuseppe Prezzolini, Natalino Sapegno, Piero Gobetti lui-même.

---

[73] Meschonnic Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 19-20.

[74] Gobetti Piero, « Illuminismo », in *Il Baretti*, n. 1, 23 dicembre 1924, p. 1. [la dignité doit précéder la génialité pour rétablir un ton convenable et consolider les bases des valeurs et des convictions […] elle doit construire une forme de défense pour notre littérature, qui a été pour une période trop longue la proie parfaite pour les conquéreurs les plus immodestes et habiles].

Les piliers de ses propos étaient toutefois très souvent à caractère principalement politique, moralisants et liés à une critique qui ne laissait pas beaucoup de place au discours éminemment créatif et à l'imagination littéraire tout court. Son ton était très accroché à la rationalité inflexible des siècles des lumières, et les autres hommes de lettres collaborant à la publication opéraient animés par un fort sens civique. Cela est plutôt évident si on lit les articles qui contestaient le futurisme et le dannunzianisme, en montrant que les auteurs de la revue étaient d'un côté à la recherche d'un équilibre et d'un style perdus, mais de l'autre ne sortaient jamais d'une perspective d'historicisme, en déplaçant l'accent, par exemple, sur la profonde moralité de l'opération russe et sur la littérature de l'Union Soviétique où sur les rapports entre les études concernant le théâtre de Gobetti et la société nationale et européenne[75]. Le message de la revue semblait toujours être pénétré d'une forte conscience sociale plutôt que d'un simple intérêt pour la poésie, l'idée de Gobetti aussi bien que de ses collaborateurs comme Paolo Flores ou Umberto Morra était plutôt de rattacher la lutte des lettres à son origine civile, pour souder à nouveau la fracture entre la politique et la culture. Cette approche est très différente par rapport à celle des autres revues que nous analysons, où l'intérêt des auteurs était en premier lieu un engagement dans le domaine des lettres, à la recherche, à travers ses instruments, d'une possibilité d'interpréter et vivre la crise plutôt que le désir de proposer un nouvel ordre social et de gouvernement. Comme le souligne Luigi Anderlini, cité par G. Luti, les collaborateurs de *Il Baretti*, après la dissolution de la revue, se dirigèrent dans deux directions différentes mais déjà présentes au sein de leur rédaction :

> «[…] l'una fu quella degli amici di De Lollis e della sua « Cultura » e fu la via di Petrini, di Cajumi, di Salvatorelli, di Ginzburg e di Pavese, per non citare che i nomi più in vista, la via cioè di un impegno storiografico e critico che doveva dare le sue prove migliori e il segno della consapevolezza critica della propria irrequietudine alla storia delle nostre lettere; l'altra fu una via più scopertamente lirica, quella di Montale e che lo stesso Pavese maturò e ( su un piano critico) di Debenedetti o di Alberto Rossi; una via entro la quale il decadentismo italiano venne fermentando le sue esperienze

[75] Cf., Luti Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 64.

ermetiche e che valse al migliore nostro ermetismo un impegno a capire se non la realtà che lo circondava, almeno la propria crisi »[76].

Nous avons ainsi privilégié dans notre champ de recherche cette deuxième ligne critique et opérationnelle, en sondant les œuvres et l'actions des auteurs, des critiques, des poètes et des traducteurs qui avaient choisi une forme d'engagement littéraire à travers la production poétique, à travers une parole non banale, voire parfois perçue comme obscure, extatique mais désirant amener l'homme à connaître son for intérieur et à se ressourcer au même type de recherche conduite à l'étranger dans le domaine poétique.

Les textes publiés par *Il Baretti* seront très souvent des passages portant un message de libération civile et intellectuelle, selon une vision instrumentale des auteurs cités, des auteurs de l'envergure par exemple de Foscolo, Dante ou Platon. De ce dernier, par exemple, on commente la théorie du passage du gouvernement de l'Etat qui devrait être confié aux mains des philosophes[77] et la généalogie des États que l'auteur expose dans le VIII livre de *La République*[78]. Tout le programme de *Il Baretti*, même celui qui part d'un fort ancrage littéraire, virera constamment vers un moralisme politique accentué et se laissera emporter par la volonté de se battre au nom de la culture d'après un schéma de luttes des classes, selon un mécanisme de dépassement de la province et du nationalisme bourgeois[79]. L'intérêt social de Gobetti parfois l'emportait sur les idées purement artistiques et culturelles, et parfois le goût pour la province et la culture régionale rivalisait avec des accents de xénophilie. Son apparat idéologique triomphait dans certaines phrases, affichant une volonté de revendication sociale plutôt qu'une volonté de dynamisme culturel et

[76] Anderlini Luigi, « Introduzione », in *Le riviste di Piero Gobetti*, Milano, Feltrinelli, 1961 XCV, p. CI-CII. [Une direction est représentée par les amis de De Lollis et de sa publication « Cultura ». C'est le choix fait par Petrini, Cajumi, Salvatorelli, Ginzburg et par Pavese, pour ne citer que les noms les plus connus. Il s'agit d'un engagement avec une matrice historiographique et critique qui aurait laissé ses traces en livrant à l'histoire des lettres italiennes sa conscience critique. L'autre direction est celle plus ouvertement lyrique, choisie par Montale et que Pavese même embrassa et que comme (d'un point de vue critique) Debenedetti et Alberto Rossi partagèrent. C'est une position au sein de laquelle le décadentisme italien se laissera charmer par des expériences hermétiques et qui fut le lieu où notre hermétisme s'engagea à comprendre sinon la réalité qui l'entourait, du moins sa crise].
[77] Cf. Caramella Santino, « L'Utopia di Platone », in *Il Baretti*, n. 4, annata V, aprile 1928, p.21.
[78] *Ibidem*.
[79] Cf. Luti Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista*, op. cit., p. 66.

intellectuel. C'est un aspect que d'ailleurs Giorgio Luti souligne dans son travail concernant les revues actives pendant ces vingt années, en montrant que dès que possible Gobetti exposait sa foi profondément sociale et que ce n'était qu'en deuxième lieu qu'il s'occupait, encore qu'intensément, de l'aspect purement culturel et intellectuel. Nous consacrons néanmoins ces quelques paragraphes à *Il Baretti* car, au cours de ses quatre ans d'activité, cette revue se consacrera à une opération de divulgation de la culture européenne non négligeable, et que ses collaborateurs contribueront à solidifier les bases du succès auprès du public italien de certains auteurs étrangers comme Valéry Larbaud, James Joyce, André Gide, François Mauriac, Jacques Rivière, Paul Valéry, Joseph Conrad et encore des auteurs russes, en déclarant son engagement pour rendre accessible les œuvres étrangères au public italien. Santino Caramella, qui, en 1926 à la mort de Piero Gobetti, devient le directeur de la revue jusqu'à sa fermeture en 1928, et également plusieurs collaborateurs avaient un certain penchant pour les lettres françaises. Cette attention pour le monde français s'exprimait à travers un œil toujours attentif envers la poésie de Valéry, en lui réservant par exemple une place considérable dans le double numéro de 1925 consacré à la littérature française du Novecento[80], intérêt à l'égard de cet auteur qui sera réitéré en 1927 par l'article de Caramella « Dissertazione su Paul Valéry »[81]. Cette attention envers la culture française se manifestait à travers une attitude critique qui n'excluait pas la polémique, comme le témoigne par exemple le ton assez ironique de la contribution de Caramella à propos du surréalisme[82]. L'ouverture vers l'Europe amenait en outre à parler de la poésie de Stefan George, poète allemand encore méconnu en Italie et ensuite magistralement traduit par Leone Traverso. Des articles intéressants étaient aussi consacrés aux œuvres de Joseph

[80] Il s'agit du numéro 6-7, Anno II, avril 1925 consacré aux auteurs français contemporains, comme l'affichait le sous-titre de ce numéro. Le sommaire annonçait des articles concernant Proust, Gide, Valéry, Larbaud, Jacques Rivière, la comtesse de Noailles, le bergsonisme et les poètes cubistes.

[81] Dans cet article, Santino Caramella souligne que lire Valéry permet un exercice spirituel et intellectuel dont on devrait être redevable au poète français: « gli dobbiamo esser grati della raffinata intelligenza che ci è d'uopo risvegliare in noi stessi per comprenderlo. E grati, non meno, dell'immenso fiotto di idee risvegliate, da poche sue pagine, dalla peculiare sensibilità eccitata in noi da un suo verso » in « Dissertazione su Paul Valéry » in *Il Baretti*, annata IV, fascicolo 02 febbario, 1927, p. 7. [Nous devons lui être redevable de son intelligence raffinée parce qu'il nous oblige de la réveiller en nous pour le comprendre. Et nous devons lui être reconnaissants également pour l'immense flux d'idées qu'il a réveillé en nous, en très peu de page et au contact avec ses vers, en stimulant notre sensibilité la plus profonde].

[82] Voir à titre d'exemple l'article « Il surrealismo » de Santino Caramella, annata III, numero /fascicolo 4, 16 aprile 1926, p. 83

Conrad, Daniel Defoe, Raymond Radiguet, Marcel Proust et à nombre d'autres auteurs étrangers.

Malgré l'élan civil qui souvent l'emporte sur la liberté littéraire et créatrice, nous estimons que le programme exprimé par Piero Gobetti vaut la peine d'être cité puisqu'il affiche une volonté d'indépendance et un intérêt *ante litteram* envers les voix étrangères qu'aucun autre auteur ou revue des années 20 n'avait encore exprimé de manière explicite. Il souligne en effet le rôle crucial de la poésie et de l'art plutôt que du roman, ou de la narration ou de toute autre expression artistique et met ainsi l'accent sur l'art lyrique et son dialogue avec la profondeur humaine. Nous désirons ainsi montrer comment même une revue à base politique comme *Il Baretti* attribuait une valeur culturelle et morale remarquable à la poésie et aux traducteurs, aussi bien qu'à l'ouverture envers les auteurs étrangers. Après la mort de Gobetti, Santino Caramella renforce les piliers théoriques du programme en soulignant, sous forme de neuf points, l'exigence et la vocation européenne constante, en défendant en outre le droit à une critique qui soit aussi polémique et qui limite, filtre et met en question les œuvres considérées si exemplaires, pour contribuer à l'éducation du lecteur[83]. Le but étant en première instance de semer ces quelques « granelli di essenza poetica da cui si ricava la natura del nuovo tempo »[84] selon une démarche qui voulait célébrer la poésie et l'art en provoquant une réaction violente envers tout ce qui perpétuait l'absence d'accord entre éthique et esthétique. Dans son programme en neuf points théoriques et programmatiques, Caramella pose au centre du discours de la revue la connivence qui devait naître entre une prise de conscience du passé et une véritable connaissance de la modernité, une nécessité bien exprimée au centre du programme soulignant que les intellectuels devaient :

---

[83] Caramella Santino écrit : « Educare anche il lettore anonimo ad essere giudice severo. III. Difendere da errori e confusioni, da traviamenti e travestimenti la concezione idealistica dell'arte; chiarire i rapporti tra la poesia e la letteratura, e tra la cultura e la vita pratica », « Propositi del Baretti» in *Il Baretti*, annata III, fascicolo 12, dicembre 1926. Mais sur la nécessité d'une critique active et toujours en garde voir l'article de Santino Caramella, dans le même numéro de *Il Baretti*, « La critica che non c'è ». [Eduquer même le lecteur anonyme à être un juge sévère. III. Défendre la conception idéaliste de l'art par rapport aux erreurs et aux sources de confusion ainsi que face aux manipulations et aux travestissements ; éclaircir les rapports entre la poésie et la littérature et également les liens entre la culture et la vie pratique].

[84] *Ibidem.* [des grains de la substance poétique à partir de laquelle on tire la nature d'un nouvelle conception du temps].

> « Guidare alla conoscenza dei poeti e degli artisti nuovi, e mettere a contatto più intimo la nostra cultura con le letterature straniere; ma insieme perfezionare la contemplazione dell'antico, eliminando o rifacendo categorie storiche tradizionali e schemi di giudizio antiquati »[85].

C'est pour poursuivre ce but que l'attention de *Il Baretti* vers les traductions n'est pas marginale, y compris le côté théorique et la volonté de mettre en valeur le rôle des textes traduits qui devraient être considérés comme des œuvres ayant la même dignité que les textes originaux. En 1927, à ce propos, Caramella sous le pseudonyme de « Uno dei Verri » dresse une sorte d'état des lieux des attitudes propres aux auteurs italiens qui se refusaient à se consacrer à la traduction malgré la nécessité et l'exercice de cette pratique en Europe. Il souligne ainsi le grand décalage italien par rapport à la pratique des auteurs français qui s'adonnaient à la traduction avec succès et passion depuis des décennies. Dans cet article Caramella invitait les auteurs italiens à se consacrer à la traduction pour améliorer la qualité des textes traduits et afin de permettre une bonne transmission des lettres étrangères :

> « Una delle cause di questa deplorevole condizione in cui ci troviamo, emerge appunto dal confronto con la letteratura francese. Mentre in Francia la traduzione letteraria è coltivata da grandi scrittori e da penne forti, fra noi questi suoi naturali maestri la disprezzano, l'abbandonano ai giovani novellini e ai vecchi falliti, si vantano di non esserne mai impicciati [...] c'è anche molta ignoranza e arroganza. E dire che tanto si è predicato come anche il traduttore deve essere artista, se si vuole che l'opera sua non potendo essere fedele, almeno sia bella. Come volete che abbiamo buone traduzioni, se i poeti e i romanzieri non mettono mano a tradurre! [86]»

Nous avons cité ces passages d'articles tirés de la revue de Gobetti pour illustrer que, sans aucun doute le rôle d'initiateurs aux littératures européennes et l'attention

[85] *Ibidem.* [Ils doivent accompagner dans la connaissance des poètes et de nouveaux artistes, en mettant en relation notre culture avec les lettres étrangères de la manière la plus profonde ; mais ils doivent aussi apprendre à observer l'ancien, en effaçant ou en reconstruisant les catégories traditionnelles et les schémas les plus vétustes].

[86] *Ibidem*. [Une des causes de la situation déplorable dans laquelle nous vivons est évidente lorsqu'on se compare avec les lettres françaises. Si en France la traduction littéraire est cultivée par de grands écrivains et par de belles plumes, chez nous nos maîtres la traitent avec mépris et il la laissent pratiquer soit par des jeunes débutants soit par de vieux ratés , en se vantant de n'avoir jamais entrepris cette activité [...]il règne aussi beaucoup d'ignorance et d'arrogance. Et pourtant on avait tellement chantait le fait que le traducteur doit être un artiste si l'on veut que l'œuvre traduite si elle ne peut pas être fidèle soit au moins belle. Comment pouvons-nous lire de bonnes traductions en italien si les poètes et les romanciers se refusent de traduire].

consacrée à la pratique de la traduction étaient au centre des propos de ses collaborateurs.

L'intellectuel traditionnel ainsi que le révolutionnaire veulent réaliser une herméneutique de vérité pour rompre les conventions et l'*establishment* culturel imposé soit par une tradition classiciste soit par le régime. Ce ferment sera suivi par les deux centres culturels les plus importants de l'Italie de l'entre-deux-guerres, soit le Turin libéral, ouvert à la nouveauté et à l'action du prolétariat, où opérait Gobetti, et la Florence hermétique, creuset des autres revues de pointe pour le discours européen tel que *Solaria*, *Il Frontespizio* et *Campo di Marte* qui seront les trois centres -tribunes de l'hermétisme.

Pour ce qui est de *Solaria*, fondée en 1926 par Alberto Carrocci, son action ne sera pas concentrée de manière particulière sur la poésie, même si elle contribue à diffuser l'idée que la littérature nationale n'était qu'une province de la littérature européenne et même qu'elle n'en constituerait « neanche la provincia più splendida »[87]. *Solaria* prônera plutôt l'originalité et la modernité de la prose de Proust, Joyce et Kafka sans pourtant se focaliser strictement sur la démarche poétique, si l'on excepte le travail de Paul Valéry, mais conçu comme une source de nouveautés techniques et stylistiques[88]plutôt que source de lyrisme. D'après Enzo Siciliano qui répertorie en 1958 les textes les plus significatifs de *Solaria*, cette revue souligne que l'Europe était à la fin des années 20 et au début des années 30 prête à exercer une activité intellectuelle moins dilettante et plus dialectique[89], tel que par exemple le montrait la constitution de certains binômes idéaux et dialogues ou affinités artistiques entre auteurs (c'est le cas de Montale qui longtemps traduira T.S Eliot, ou de Mario Luzi qui s'exercera longtemps sur Mallarmé, ou encore de la recherche de Attilio Bertolucci sur l'œuvre de Baudelaire). L'entreprise de *Solaria* relevait de l'idéal extrême car, si d'un côté cette revue voulait se prêter aux accents modernes, de l'autre elle ne voulait pas héberger les élans avant-gardistes. On pourrait résumer cette attitude en empruntant les mots de son directeur Alberto Carrocci qui

[87] Carrocci Alberto, « Introduzione », in Enzo Siciliano (ed), *Antologia di Solaria*, Milano, C.M. Lerici, 1958, p. 10 [et même pas la province la plus ravissante].
[88] Cf.Siciliano Enzo, ibid., p. 17.
[89] Cf. *Ibidem*.

définissait son activité comme l'exercice d'une fonction d'objection de conscience[90]. Au centre des choix éditoriaux il y aura principalement la mise en valeur de la prose narrative et une certaine volonté d'inviter les lecteurs au roman. Son ouverture envers la littérature étrangère était conçue comme un élément indispensable pour connaître aussi la littérature italienne puisque « ogni giudizio è il frutto di un paragone; e in ogni libro che dipinge grandiosamente l'Italia si deve avere il sentimento del mondo »[91], ce qui montre une volonté d'échange et de connaissance qui aurait dû aligner la culture italienne sur les autres cultures en encourageant à l'étude et à la fréquentation de certains romanciers comme Gide, Proust, Joyce, Thomas Mann, Kafka et Svevo, plutôt que de la poésie. Toutefois il est incontestable que celle-ci fait partie des intérêts des collaborateurs au moins jusqu'au tout début des années 30. On le constate en particulier dans les contributions de Aldo Capasso, lui aussi poète, francophile adorant Paul Valéry, mais aussi dans les traductions de Giansiro Ferrata de quelques poèmes de Rilke[92], et dans la publication des poèmes de Montale et de ses traductions de Eliot, aussi bien que dans les recensions de Capasso au sujet de la poésie d'Éluard et les commentaires de Raffaello Franchi concernant les poèmes de Baudelaire.

La réalité française l'emportait dans les pages de *Solaria* comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres revues culturelles de l'époque mais ce qui distingue cette revue et qui nous pousse à nous y attarder un instant, même si c'est de manière sommaire, c'est le fait que le terme "solariano" (solarien) deviendra bientôt synonyme d'antifasciste et d'européiste, comme le soulignera Vittorini, en ajoutant que l'européisme solarien était ouvert également à la littérature écrite par des auteurs juifs comme Kafka et par les auteurs habitant des réalités frontalières triestines[93]. D'ailleurs, le directeur Alberto Carrocci consacrera deux numéros complets à Italo Svevo.

---

[90] Cf. Carrocci Alberto, « Introduzione », in *Antologia di Solaria*, op. cit., p. 10. [chaque jugement est le résultat d'une comparaison et dans chaque livre qui décrit l'Italie de manière grandiose, nous devons retrouver le sentiment du monde entier].
[91] Ferrero Leo, « Perché l'Italia abbia una letteratura europea », in *Solaria*, annata III, fascicolo 1, 1928, p. 32.
[92] Ferrata Giansiro,« Due poesie inedite di R. M. Rilke » in *Solaria*, fascicolo 08709, agosto-ottobre 1933, p. 1.
[93] Cf. Vittorini Elio, *Diario pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, p. 192.

Comme l'étude des catalogues et des éditions *Edizioni di Solaria* faite par Olivia Barbarella[94] le montre, à partir de 1931 *Solaria* n'imprimera plus de livres de poésie, en admettant une seule et donc encore plus significative exception pour accueillir parmi ses titres le recueil de Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, en 1936. Une gestation éditoriale très longue et douloureuse, frappée entre autres par la censure du régime qui avait accusé d'obscénité certains textes de Pavese et rythmée par la protestation de l'auteur, qui ne voulait pas revoir ni retoucher ses poèmes à la lumière des restrictions demandées par le Ministero Stampa[95]. Pour le reste, le choix des titres poétiques publiés précédemment ne comptera jamais de traductions et la ligne éditoriale et littéraire s'axera bientôt sur la divulgation de la narrative et du roman en proposant comme figure de proue du renouveau de la prose italienne Carlo Emilio Gadda. C'est en fait *Solaria* qui en 1934, publie ses premiers livres, soit *La Madonna dei filosofi* en 1931 puis *Il castello di Udine* en 1934. C'est donc en raison de cette propension pour la prose, très souvent nationale, que nous n'avons pas conduit une analyse plus détaillée sur les écrits de critique publiés par cette revue, qui cessera son activité après avoir publié *Il garofano rosso* de Elio Vittorini en 1934, accusé d'être un outrage à la morale publique. Dans la phase finale de son activité, en fait, le ton solarien assume un élan très polémique voire pétri d'une forme de politique voilée, une attitude qui nous a menée à ne pas privilégier cette revue dans notre corpus malgré son engagement pour la construction d'une littérature italienne plus moderne et inscrite dans un cadre européen connu et intégré par les auteurs nationaux. *Solaria* fait incontestablement partie des revues qui ont joué un rôle essentiel pour la vie littéraire du pays mais vers la fin de sa vie éditoriale, son activité se rapprochera trop de la littérature de dénonciation et c'est exactement ce que nous ne prenons pas en considération, étant donné que la forme d'engagement littéraire que nous analysons réside dans l'action traductive et dans la critique littéraire qui s'occupe de la poésie comme réveil des consciences et espace de recherche de l'âme humaine. En devenant une revue qui témoignait d'un vent de fronde, au début des années 30, cette revue s'éloigne sensiblement de la littérature *strictu sensu,* alors que la valeur humaniste la plus profonde se retrouvait dans sa toute première

[94] Nous faisons rèference à l'article de Barbarella Olivia «I ricercati di Solaria», in *Wuz*, a. I, n.1 (feb. 2002), pp. 10-17.
[95] Voir la succincte et pourtant efficace reconstruction faite par Barbarella Olivia, « I ricercati di Solaria», *op. cit*., pp. 15-16.

activité centrée sur l'esprit européiste et antifasciste qui laissait de la place pour la poésie, le cinéma et le théâtre.

Nous voudrions conclure sur l'exclusion de notre corpus de cette revue, en soulignant que les quelques articles que *Solaria* consacre à l'effort des traducteurs sont dignes d'être remarqués. C'est les cas des interventions de Aldo Capasso qui soutenait l'activité de Valéry96 avec enthousiasme, aussi bien que de la publication des réflexions sur la traduction et sur le langage[97]de Gadda, des textes qui rappelaient la centralité de la transposition des langues dans le processus de création d'une communauté des poètes.

### 1.2. Dans le sillon du surréalisme : l'action poétique en toute liberté.

Parmi les auteurs contemporains les plus aimés à cette époque et dont les intellectuels italiens s'empressait de fournir très rapidement des commentaires, des traductions et des exégèses pour ne pas être la seule nation qui n'avait pas salué les nouveautés culturelles et éditoriales, on compte au cours de ces décennies le poète surréaliste Eluard et le poète-critique Valéry. Il s'agit de deux auteurs aux orientations stylistiques et aux appartenances théoriques presque aux antipodes qui constituent toutefois deux points forts dans les revues italiennes et au cœur des intérêts des jeunes critiques, des traducteurs et des poètes. Valéry à travers sa recherche stylistique raffinée érigeait ses textes selon une structure précise, raisonnée mais toutefois vibrante et soucieuse

[96] Voir l'article de Giansiro Ferrata «Aldo Capasso, Traduzione Poetica ed Esegesi della « Jeune Parque », seguita da una « Nota sull'Aria di Semiramide » e preceduta da una Prefazione inedita di Paul Valéry», in *Solaria*, annata VI, fascicolo 6, giugno1931, p. 52, qui constitue une recension à la traduction de Capasso où l'on peut lire ceci: « Fra tutti i modi di critica di un poeta si sa che il più difficile è tradurlo; quando il poeta è Valéry e il poema « La Jeune Parque» le difficoltà si fan paurose, altra scusa non esiste d'averle affrontate, che il desiderio e la facoltà elementari, profondi, d'investirsi in quello stile, traendone una Poesia parallela ». Le discours critique de Ferrata au sujet de la traduction de Aldo Capasso faite à partir d'un texte parfait, se montre particulièrement indulgent avec le traducteur italien, jusqu'à en juger le résultat en termes de expérimentation intellectuelle de valeur. La seule excuse plausible que le traducteur qui se met à traduire un texte poétique difficile comme « La Jeune Parque » valéryenne peut utiliser est son envie d'entreprendre l'aventure. Seulement ce sentiment le justifie face à une entreprise si ardue et risquée dès le début. [Parmi tous les moyens de faire de la critique d'un poète, la traduction, on le sait bien, est le plus difficile, tout notamment si le poète est Paul Valéry et le poème est « La Jeune Parque ». Dans ce cas, les difficultés que le traducteur doit affronter sont épouvantables et il n'aura aucune excuse pour justifier son entreprise sinon le désir le plus profond de s'engager dans la transposition de ce style, en essayant de créer un poème parallèle].

[97] Voir à ce propos l'article de Carlo Emilio Gadda, « Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche » in *Solaria*, annata IV, fascicolo 05, maggio 1929, p. 31.

d'enquêter sur l'homme et l'appartenance à son temps. Il représentait depuis toujours un auteur étudié et lu pour sa rigueur et sa perfection formelle; on lui reprochait parfois une ascendance trop forte de la poésie pure de Mallarmé, mais on admirait également sa capacité de décrire l'élan poétique par une suggestion capable de donner voix à une expérience mentale d'une manière différente de la métrique traditionnelle italienne et de l'ars poétique humaniste. Il mettait les doigts dans le sacré de la pensée, comme dans le rythme de la parole, en stimulant ses lecteurs à remettre en cause toute fonction de l'esprit[98]. Même si plusieurs critiques et spécialistes d'histoire littéraire de l'époque reprochèrent à Valéry de ne pas s'occuper des référents sociaux et d'être ainsi détaché de la réalité concrète des droits et des châtiments historiques, sa manière implicite de partir de l'observation pure et naïve du monde et de ses rythmes était une autre manière, une manière poétique, de mettre à l'épreuve la vision cristallisée par l'habitude et d'aller, lui aussi, à contre-courant. C'était sa façon à lui d'éveiller à une sensibilité aigüe et « autre », en visant toujours l'évolution et la connaissance de l'esprit humain. En faisant appel à ses outils de poète élégant et érudit, il a réalisé une production positive et «active», puisqu'elle était toujours prête à mettre en cause toute valeur, qu'elle fût rationnelle ou pas, en publiant à côté de ses poèmes des essais considérés comme la partie la plus « politique » de ses ouvrages, des œuvres comme *L'Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, *La Soirée avec Monsieur Teste* et *La Conquête allemande*[99]. En tout cas, qu'il soit formulé de manière explicite ou pas, ce qui intéressait Valéry était l'homme dans son intégralité, « une idée de l'homme[100] » totalisante dans le fort désir d'éloigner les menaces qu'il sentait peser sur la culture, la liberté et la vie de tout homme. L'idée principale étant dans sa poétique et sa construction théorique en constant mouvement que toute valeur communément doit être vérifiée[101].

De son côté Eluard est souvent cité comme représentant du mouvement d'André Breton et de son élan idéologique qui essayera de dénoncer cette «intraduisible manie qui

[98] Cf. François Valéry, « Paul Valéry et la politique » in Paul Valéry, *Les principes d'an-archie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 205.
[99] Cf., Ibid., p. 210.
[100] Ibid., p. 209.
[101] *Ibidem.*

consiste à ramener l'inconnu au connu»[102]en voyant dans la poésie l'instrument qui permettrait à l'homme de « s'appartenir tout entier » puisqu'elle serait la nouvelle discipline indisciplinée, vu que :

> « Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre au tragique: le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre! »[103]

Ces mots sont empruntés au premier manifeste du surréalisme écrit par Breton en 1924 qui prenait appui sur le sentiment d'oppression dominant en Europe et promouvait la poésie comme le moyen capable de rétablir la vérité absolue du langage en soutenant une capacité des poètes à expliquer la vie de la manière la plus affinée par rapport aux autres savants et scientifiques. La poésie aidait, d'après les surréalistes, à rétablir la vérité absolue du langage, en montrant qu'il n'est pas possible de comprendre et d'expliquer toutes les manifestations de la réalité et en demandant qu'il persiste constamment une partie d'événements laissée de manière confiante, mais aussi un peu hardie, à la capacité d'interprétation et d'exercice de la profondeur de l'interlocuteur-lecteur. Ce qui intéressait les surréalistes dans l'acte de créer et d'être énoncé était la valeur révélatrice et subversive de leurs œuvres. Dans cette conception aucune chose n'a une matrice esthétique pure et simple, l'impulsion qui traverse toute l'action surréaliste est la recherche de la liberté, définie comme l'élément nécessaire et préliminaire à toute existence[104]. Chez les surréalistes chaque acte cherche à se transformer dans un moment de connaissance et de libération des forces vitales ainsi que des instincts qui s'éveillent face aux déterminismes de l'histoire. Le but surréaliste étant un effort constant de faire triompher les désirs de l'esprit et de subvertir l'ordre social préétabli. Ce qui d'une manière peut-être moins rétive et pourtant autant vivace était aussi dans les propositions de Valéry. Ces deux approches en effet si elles nient très souvent l'état de choses et le mettent profondément en question, ne se veulent pas

---

[102] Breton André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.
[103] Ibid., p. 28
[104] Cf. Schwarz Arturo, « L'Immacolata Concezione ovvero abbattere le barriere convenzionali della ragione » in André Breton, *L'immacolata concezione*, Milano, Ignazio Maria Gallino Editore, 2005, p. VI.

destructrices ni nihilistes en soi, mais porteuses d'un geste critique créateur. D'ailleurs, comme le rappelle François Valéry à propos de l'attitude idéologique de son père vis-à-vis de la politique et de la notion de 'passage à l'action,' être négateur ne signifie pas être négatif,[105] surtout lorsqu'on essaye de faire de la politique de l'esprit et non pas de la fidélité acritique à une doctrine de parti.

Chez les surréalistes la soif de liberté a pour corollaire la soif d'expression sincère et instinctive sous forme poétique et artistique. Cette attitude sublimant l'action et la création littéraire sera adoptée par les hermétistes qui au cours des années 30 embrasseront les principes de Breton selon lequel le but de l'artiste comme de l'homme surréaliste devrait être :

> « […] provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique »[106]

En Italie l'hermétisme naît dans la ville de Florence au cœur des années 30 et prend la poésie comme son moyen d'expression privilégié. Or le but des avant-gardes que nous prenons en considération était justement dans cette ligne totalisante, dont la volonté était tout d'abord une mise en question radicale de chaque perspective de vie. L'hermétisme aussi désire engendrer une véritable mise en cause de la conscience de l'espèce, éveiller non tant l'action sociale directe que l'expression humaine dans toutes ses manifestations. La deuxième étape après cette remise en question de tout ordre aurait dû être un véritable engagement qui aurait dû procéder en premier lieu à arracher la pensée à son servage quotidien et à sa torpeur pour lui permettre de tout englober et de livrer son langage à l'expression d'une compréhension globale. La révolution surréaliste se voulait tout d'abord comme une agitation et un renouvellement du langage nécessaires pour éveiller les sensibilités à une utilisation de la parole polymorphe, instinctive, véhiculant des émotions authentiques et ayant comme pivot la poésie dans toutes ses affirmations. Breton soutenait en fait :

---

[105] François Valéry, « Paul Valéry et la politique », *op. cit.*, p. 211.
[106] Breton André, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 72.

> « Nous combattons sous toutes leurs formes l'indifférence poétique, la distraction d'art, la recherche érudite, la spéculation pure, nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnants de l'esprit »[107].

Les surréalistes désiraient se soustraire à la loi du moindre effort qui semblait régner dans le domaine culturel notamment en Italie, et se libérer du sentiment de paresse intellectuelle et artistique qui est si subtilement mais profondément dangereuse lorsqu'elle s'empare d'une génération, voire d'une époque entière.

La poésie et pour les surréalistes et pour les hermétistes devenait l'instrument qui permettait de se délivrer des contraintes temporelles et historiques pour en montrer la portée alogique voire allant contre toute logique. Cela en montrant le mariage étroit entre critique et poésie, dans une sorte de nouvel humanisme en attribuant à la littérature une nouvelle valeur d'unité et de compréhension dans son sens étymologique de saisir avec l'intellect et de « saisir ensemble » avec tous ses moyens[108]. Le sens de la nouvelle « culture » poétique au cœur des années Trente en Italie, mais avec en amont la préparation chez les surréalistes de ce même sentiment d'engagement poétique de l'homme, réside exactement dans cette coïncidence entre poésie et critique visant à établir une éthique poétique et à s'épauler dans l'effort de comprendre le sens de la vie, même si cela n'était possible que pour un instant. L'utilisation que Carlo Bo fait souvent du mot "Parole" et de la phrase «intervento magico della Parola»[109], écrit avec une majuscule, montre non pas un élan de mysticisme mais la volonté d'attirer l'attention sur le caractère fondamental dans la vie poétique et culturelle de l'homme :

> «[…] per segnalarne il luogo di centralità […] nel divenire poetico che include insieme alla parola, la «cosa» (contenuto, notizia...) e la condizione del critico alla lettura. In convergenza d'intenti con i poeti, viene dunque ribadita la non casualità della parola e prolungato il tempo della sua esistenza all'interno del lettore nuovo che si accosta alla poesia come al campo dominato dalla parola, della quale l'inventore è pienamente cosciente (quindi nessun culto dell'ineffabile, in questa frase di Bo). ».[110].

---

[107] Ibid., p. 84.
[108] Voir le lexème "compréhension" dans le *Trésor de la langue française*, consulté dans sa versions électronique, URL : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?33;s=167144340;r=3;nat=;sol=0;
[109] Cf. Bo Carlo, « *L"expérience poétique* di Rolland Renéville » in *Letteratur*a, 1938, n. 7.
[110] Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit;, p. 115.

Cette convergence et solidarité entre poètes, critiques et, nous ajoutons, traducteurs de poésie représente un réseau qui cherche les causes de l'homme et son chemins dans la poésie et par l'intervention dans les revues, les publications, le désir et l'occasion de traduire, essaye de préparer toute une civilisation à cette capacité de vivre et de ressentir sa propre pensée et d'y retrouver l'une de ses ressources principales.

Les poètes connaissent autant que les savants mais le reconnaître ne dépend que de la culture, de la tradition d'une civilisation et non pas d'un dessein a priori organisant les choses ou la hiérarchie des éléments composant la vérité. La poésie aiderait à rétablir la vérité absolue du langage puisqu'elle utilise un verbe primordial qui défie les règles du langage même et puisque son mouvement est une véritable expérience des limites du langage[111]. Au-delà de ce qui restera obscur et qui échappe à l'attribution de n'importe quelle signification, ce qui compte chez les surréalistes tout comme chez les hermétistes, ce n'est pas la mythisation de ce halo cryptique et ésotérique, mais la valeur révélatrice et subversive de l'acte artistique produit[112]. La conviction profonde des représentants de ces deux courants, que nous osons rapprocher dans cette phase théorique, est l'idée que la poésie est une qualité latente et omniprésente de l'être humain et qu'elle est une activité propre à l'esprit. D'après Tristan Tzara en fait la poésie revêt un caractère de nécessité et d'utilité et elle ne se résout pas dans une simple forme d'art orientée vers ou par une pure jouissance esthétique[113]. Elle réveille toute une série d'activités et de prises de conscience qui l'amènent à être un moteur de valeurs et parallèlement un objet de conquête qui envahit le cœur et le raisonnement. Dans ce sens chez Tzara tout comme chez les surréalistes et les hermétistes la poésie devrait avoir comme mesure une seule racine et une seule conséquence: la libération de l'homme[114]. Sur la connivence politique et sociale de la poésie et sur le politique chez le surréaliste beaucoup de critiques et d'auteurs se sont prononcés en soulignant l'engagement marxiste de certains auteurs, leur participation politique active ou, par contre, leur abstention de la scène politique jusqu'à l'exclusion de certains d'entre eux du parti

[111] Prete Antonio, *Il demone dell'analogia*, op. cit., p. 9.
[112] Arturo Schwarz dans la préface à la traduction italienne de l'*Immaculée conception,* œuvre écrite par Eluard et Breton à quatre mains en 1930, montre comme chez les surréalistes rien n'a une pure et simple fonction esthétique, ce qui compte est toujours la recherche et l'affichage d'une révélation qui dégonde la réalité et ses mécanismes les plus usés (Cf. pp. VII-VIII)
[113] Cf. Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, les Editions Nagel, 1966, p. 60.
[114] Cf. Tzara, Ibid., p. 25.

communiste. Dans ce sens il est remarquable que même un homme politique et animé par un fort esprit révolutionnaire au sens traditionnel comme Léon Trotski, comme le rappelle Breton au *Congrès des écrivains soviétiques* en 1935, prône une poésie qui ait la même fonction que le pain et il était réticent vis-à-vis de la création d'une littérature exclusivement prolétarienne, le but à conquérir était plutôt celui de donner la possibilité à tout homme d'avoir son pain et également sa poésie[115].

Ce qui intéresse notre étude et qui nous fait rapprocher l'impulsion poétique surréaliste et l'élan de l'hermétisme n'est pourtant pas la notion d'une poésie qui se veut porte-parole des ardeurs politiques, mais plutôt une poésie qui se veut faite par tout le monde et pour tout le monde[116], comme le génie du temps, comme un fait social. De plus elle serait un fait social qui régit une autre série de faits sociaux tels que les changements et les évolutions de la langue[117]. Devant la réalité restrictive et angoissante de l'entre-deux-guerres la plupart des poètes surréalistes ne pouvait que lutter pour la justice et la liberté sociale de l'homme, nécessitant parfois la vie clandestine, alors qu'en Italie les hermétistes font de la poésie non pas une simple réalité mais 'la réalité', en voyant dans sa dimension un lieu de salut et choisissant pour la plupart de ne pas s'engager au niveau social sinon à travers leurs mots et leurs traductions.

De là une réflexion sur la question de l'engagement s'impose, elle sera développée plus en détail au deuxième chapitre de notre travail. Pour définir cette notion pour l'instant nous partons du point de vue théorique de Tristan Tzara qui, d'après nous, permet d'articuler les deux acceptions de la question :

> « Le terme de "poésie engagée", dont il a souvent été question, n'a de sens que si l'engagement du sujet-poète à l'objet-événement dépasse la discipline morale et spirituelle pour devenir l'engagement total du poète envers la vie, son identification avec la poésie. C'est seulement à ce prix que la poésie peut prétendre à devenir moyen de connaissance et ne pas rester, ce qu'elle est trop souvent, une vague occupation d'ordre esthétique, un plaisir de sens »[118].

---

[115] Cf. Breton *Position politique du surréalisme*, op. cit. pp. 51-52.
[116] La référence à Lautréamont annonçant dans *Les chants de Maldoror* « La poésie doit être faite par tous. Non par un» constitue un des chapitres les plus connus de l'histoire de la littérature.
[117] Cf. Tzara, Ibid., p. 26.
[118] Tzara Tristan, *Le surréalisme et l'après-guerre,* op. cit., p. 72.

Dans ce sens nous estimons que l'activité poétique des hermétistes était à considérer dans l'ordre de l'engagement et ses actes « politiques » dans un sens étymologique, visaient à travailler pour la *polis* de tout homme. Si depuis le dadaïsme on alimentait une croyance profonde dans le pouvoir éthique et pas seulement scientifique de la connaissance et de la pensée[119], cela s'accentue chez les surréalistes et les hermétistes. Toutefois une grande différence idéologique coule entre le surréalisme et l'hermétisme. Le premier se rattache à un tissu culturel qu'historiquement est capable de développer des utopies politiques et philosophiques, en justifiant ainsi son élan plus positif et libertaire alors que l'hermétisme s'installe dans une culture beaucoup plus sceptique vis-à-vis de la révolution et plus réticent face aux changements politiques et idéologiques brusques et révolutionnaires. Pourtant les deux ne prétendent que de partager le désir de rencontre parmi les hommes et que cela puisse se réaliser au-delà des différences linguistiques, sociales et politiques, quitte à élever comme paradigme dominateur l'expérience de l'inexploité et de l'indicible, étant ces dernières caractéristiques deux signes distinctifs de l'art et de la littérature contemporains.

Le surréalisme ne voulait pas s'occuper du social et du politique au sens traditionnel, malgré le militantisme de plusieurs de ses membres, sa mission relevait tout d'abord de l'urgence de réveiller les consciences et de libérer l'âme et l'esprit humains. L'engagement politique pourrait en ce sens se traduire par l'acte de révolte contre le préconstitué. Sur cela Breton est bien clair et il y revient à maintes reprises, mais ci-dessous nous reprenons l'une des formulations les plus efficaces :

> « Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui *de l'expression humaine de toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situe d'abord presque uniquement sur le plan du langage et, non plus, au retour de quelque incursion que ce soit, y revenir comme pour le plaisir de s'y comporter en pays conquis »[120].

[119] Cf. Taminieux Pierre, « Les Manifestes Dada comme gestes poétiques » in *Poésie et Politique au XX^e^ siècle*, op. cit., p. 20.
[120] Breton André, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 72. (L'italique est de Breton).

Dans cette perspective le langage et la syntaxe traditionnelle sont des mécanismes logiques dont la charpente n'est plus apte à « déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie[121] » et c'est à la structure poétique, aux films et aux tableaux surréalistes que Breton laisse le soin, quoique parfois trop subtil, de bouleverser la façon de sentir de l'homme. Cela implique l'acceptation des contradictions, les non-dits, les moments cryptiques d'une écriture et, en tout cas, la confiance dans le pouvoir du langage, y compris dans l'éloquence de son obscurité. D'ailleurs un silence communique par le simple fait d'exister à un moment donné et l'obscurité même est douée d'une multiplicité de sens, puisque comme le rappelle Meschonnic «toute aventure d'écriture qui a tenu le risque de l'inconnu a été et reste une énonciation [122]» et le silence autant que l'opacité de la langue sont deux traces de cette prise de risque toute humaine.

La notion de tâche éthique et politique au sein du surréalisme a fait souvent l'objet de confusion ou de la superposition de l'identité politique de certains auteurs avec leur activité de poètes, mais si on s'attache au *Manifeste du Surréalisme* pour y retrouver l'esprit moral et la fonction linguistique attribués par ses représentants à toutes les activités qui manient le signe et qui forcément passent par la poésie, on peut lire dans les mots de Breton la volonté très semblable à l'acte hermétiste de soustraire les éléments du langage de ses ornières désormais usées. La volonté hermétiste comme la volonté surréaliste était ainsi d'éviter qu'on fasse des mots un «usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir [123]». Un besoin de réagir, en somme, qui si en France il s'exprimait à travers la ligne Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé et en Angleterre il empruntait la voix de Lewis Caroll[124], en Italie tardera encore une décennie à se développer et se laissera plutôt entrevoir dans les traductions de ces gloires françaises et dans la poésie hermétique qui, grâce à son attention pour la germination du nom et pour un vers sec et court, atteint parfois des résultats aux accents surréalistes.

---

[121] *Ibid.*, p. 101.
[122] Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 8.
[123] Breton André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 165.
[124] Cf. Breton, Ibid., pp. 165-166.

Une forte différence réside toutefois entre le surréalisme et l'hermétisme exactement au niveau du degré et du type d'engagement de ses représentants. La plupart des surréalistes s'engagea profondément en partant aussi au front ou, en tout cas, en plongeant dans la vie politique active caractérisée par la participation à l'Internationale Communiste, par de discours politiques tenus à l'étranger ou par la participation à la Résistance. C'est le cas de René Char, dont la parenthèse partisane pendant longtemps obscurcit l'activité et la réception de poète[125]. De même Aragon et Eluard seront des partisans actifs. Toutefois si l'on regarde les poèmes de Char, force est de constater qu'il ne s'agit pas de la production d'un poète engagé[126]. La puissance et la subversion dont on charge le poème ne passent pas par l'obligation de le transformer dans un manifeste politique ou dans une série d'images de guerre ou encore d'incitation ou de véhicule d'une idéologie quelconque : les enjeux politiques du poème paradoxalement même chez les poètes les plus militants ne sont pas affichés en termes explicites de bataille et de dénonciation directe, mais plutôt en termes de création d'un temps et d'un espace qui transcendent la réalité, la construction d'un lieu de partage du sensible. Dans ce sens le surréalisme se rapproche encore une fois de la poétique de l'hermétisme lorsque l'homme se révolte contre l'histoire pour chercher en lui et dans sa nature les forces pour s'isoler et pourtant résister dans un espace du possible à habiter. Certaines études rassemblent le romantisme et le surréalisme pour leur préférence envers l'isolement, la transgression aux règles de composition au profit de la créativité, et le refus de l'intégration à la société. A ce propos nous osons dire que la plupart de ces éléments agissent dans la même direction à l'intérieur du courant hermétique aussi, en s'apparentant aux accents surréalistes pour ce qui conduit à formuler une lyrique du pressentiment[127] ou ,comme chez Ponge, pour préparer un espace où il n' y a plus une division nette entre concret et abstrait et où l'abstrait peut être touché sans pour autant se faire substance. De la sorte si l'action chez le surréaliste coïncidait dans l'élimination de la dichotomie rêve/acte pratique[128] pour réagir à un moment historique difficile et dominé par l'inhumain de la guerre et de ses abus, de manière analogue chez les

[125] Voir la contribution de Laure Michel, «Politique du poème» in *Poésie et politique au XXe siècle*, op. cit., pp. 51-68.
[126] Michel Laure «Politique du poème chez René Char» in *Poésie et politique au XX^e^ siècle*, op. cit., p. 52.
[127] Cf. Ramat Silvio, *L'ermetismo,* Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 4.
[128] Cf. Breton André, *Position politique du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, p. 85.

hermétistes la poésie se fait urgence et t elle devient également très exigeante envers la langue et envers elle-même.

D'ailleurs si les surréalistes semblent être beaucoup plus insérés dans la vie politique factuelle par rapport aux hermétistes, dans son discours au congrès des écrivains en 1935 , André Breton s'attarde sur la conciliation entre histoire et société, qui serait à atteindre par le biais de la poésie en empruntant deux mots clés à Rimbaud et à Marx, respectivement la nécessité de transformer le monde et celle de changer la vie[129].

Le signe qui réunit l'approche surréaliste de l'approche hermétiste reste ainsi la volonté de faire réagir une conscience endormie face à la complexité d'un moment historique. Cela selon un paradigme théorisé par Jacques Rancière[130] et par plusieurs autres critiques d'après lesquels à chaque crise de vers correspond une crise sociale. A ce constat nous ajoutons qu'à chaque époque l'esprit du temps retrouve sa représentation dans un genre littéraire ou artistique qui le représente au mieux et prend naturellement le chemin et la préférence pour un genre ou un sous-genre qui devient presque la bonne conscience de la période, son miroir et sa voix privilégiée. Dans le cas de ces deux décennies la poésie semble être ce genre, comme si face à la page d'histoire qui s'écrit, le texte en regard ne pouvait être qu'en vers. Il s'agit parfois de vers écrits dans la langue nationale, parfois ils seront traités par les critiques et encore ils feront l'objet de la traduction poétique. En tout cas ces trois éléments, à savoir la pratique poétique directe, la critique poétique et la traduction poétique permettent de dégager ce savoir de relation que Luciano Anceschi met au centre des poétiques du Novecento et que Genette aussi considère comme la base de l'évolution et du dynamisme de la littérature et de la vraie critique[131].

### 2.2.1 Un surréalisme à l'italienne? De l'introduction du surréalisme en Italie grâce à l'interprétation hermétiste et du germe surréaliste dans la poésie italienne.

Les points de convergence entre surréalisme et hermétisme constituent un socle commun qui se concentre sur plusieurs éléments. On compte la mise en question de

[129] Cf. Ibid., pp. 90-93.
[130] Cf. Rancière Jacques, *Mallarmé la politique de la sirène*, Paris, Hachette Littérature, 2006.
[131] Cf. Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 10-11.

l'ordre logique de la réalité et sur la suprématie des désirs et des besoins de l'homme, aussi bien qu'une soif de liberté qui aurait comme corollaire le soif de poésie, objectivée parfois sous formes de métaphores et construction elliptiques sinon directement obscures. Malgré tous ces points communs nous ne voulons pas pousser la similitude jusqu'à l'identité profonde de ces deux courants. Ils se greffent en fait sur deux cultures différentes et si le surréalisme prendra une grande ampleur dans tous les domaines artistiques traversant l'Europe, l'hermétisme restera plutôt relégué à la poésie et à l'Italie. Il est pourtant indéniable que le surréalisme nourrit l'imaginaire des hermétistes mais il est aussi vrai qu'attribuer des étiquettes et établir des chronologies restent deux opérations parfois redoutables et trompeuses. A ce propos il y a lieu de rappeler que les dernières recherches et relectures à propos de la poésie italienne faites par Beatrice Sica[132] montrent qu'une certaine version du surréalisme "à l'italienne" pourrait exister depuis la fin du XIXe siècle. Elle afficherait des constantes révolutionnaires et opposées au classicisme et à la tradition du chant lyrique, et serait derrière aux lettres italiennes XXe siècle. La contribution de Beatrice Sica tente de dévoiler une forme latente et constitutive de surréalisme dans l'élan poétique italien, avec une argumentation qui n'avait été précédemment entamée de manière sommaire, comme elle le rappelle, que par Gianfranco Contini et Ruggero Jacobbi au cours des années 60.

Si un véritable surréalisme italien ne vit officiellement et organiquement jamais le jour sous forme d'une " école" ou d'une "frange" du surréalisme parisien ou belge, il est vrai que les œuvres de Savinio ainsi que certains textes de Soffici, Papini, Mario Carli, Libero De Libero et Emilio Villa montrent de traits communs au surréalisme, tels que la puissance reconnue au rêve et à l'inconscient, l'éclatement de la violence verbale et la foi dans le pouvoir subversif du langage. Dans son essai qui prend en considération la poésie italienne à partir de 1909 jusqu'à 1969, Beatrice Sica semble retrouver dans le tissu littéraire italien une constante importante dans la présence d'une tension vers l'onirique et le surréel[133], et cela bien avant la naissance officielle du mouvement français, à savoir 1924.

[132] Sica Beatrice, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007.
[133] Cf. *Ibid.*, p. 9.

C'est peut être à cause de cette impression de «déjà vu» envers ces deux composantes que la toute première approche italienne au surréalisme ne fut ni accueillante ni positive, ce courant étant lu comme une copie tardive du futurisme italien et, à vrai dire, comme sa répétition sourde et moins efficace. La première réaction des critiques et des auteurs fut, à la manière fasciste, l'instinct d'opposer à ces voix étrangères le produit futuriste italien préexistant, même si on reconnaissait au mouvement français le mérite d'avoir su entamer un changement profond de la langue française, chose qui ne s'était pas produite en Italie sous l'action futuriste. Ruggero Jacobbi dans le *Politecnico*, à la rubrique "Enciclopedia" signera l'article ayant pour titre "Surréalisme"[134] où il montre comme le surréalisme avait provoqué une désacralisation et une destruction de la langue française ce qui aurait pu être un mécanisme souhaitable au sein de l'académisme stérile des lettres italiennes. Jacobbi, essayiste, critique collaborateur entre autres de *Il Frontespizio*, voulait ainsi encourager à un effort artistique original et subversif, et non pas inciter à décalquer une forme d'emprunt. De même Franco Fortini dans son article « Perché il surrealismo? »[135] souligne qu'une forme de bouleversement-révolution de la langue conduite à travers un projet est toujours une ligne sérieuse, un dessein structuré qui s'avérait de plus en plus nécessaire. Dans le panorama critique italien de l'après-guerre toutefois Fortini et Jacobbi n'étaient que deux voix isolées, comme le souligne Beatrice Sica, deux exceptions critiques qui en confrontant surréalisme et futurisme, voyaient le premier comme gagnant et efficace par rapport au deuxième. En revanche la plupart des hommes de lettres ne voient pas le panorama surréaliste avec autant de bienveillance[136]. Ce ne sera ensuite que grâce à l'hermétisme que les lettres italiennes accepteront et aimeront le surréalisme[137]. La relecture qui en sera faite amènera à reprendre en main la vie intérieure de l'homme, à chercher une manière de renommer les choses et à réévaluer les rapports entre les objets et les sujets. Ce qui se manifestait, par exemple, en 1940, par un numéro monographique entier de la revue *Prospettive* qui

[134] Jacobbi Ruggero, « Suréalisme », in *Il Politecnico*, 16 febbraio 1946, p. 3.
[135] Fortini Franco, « Perché il surrealismo? », in *La lettura*, II, 11, 1946, pp. 11-12.
[136] Voir par exemple l'article de Renato Solmi, « Il surréalisme o la ricerca dell'inespressione », in *La Cittadella*, annata II, p. 6, 1947 qui définit le mouvement français comme une suite de fautes aux conséquences irrémédiables.
[137] Cf. Sica Beatrice, Ibid., p. 19.

sera consacré au mouvement français sous le titre de «Il surrealismo e l'Italia»[138]. Dans ce volume Malaparte reconnaissait le pouvoir libérateur et destructeur du surréalisme exercé même sur la langue italienne et il présentait ce mouvement comme un modèle de liberté expressive assumé dans un véritable désir d'autonomie de la vie littéraire qui, hélas, sera aussi reçu comme un manque et d'engagement et d'action.
Grâce à l'hermétisme, comme Beatrice Sica l'argumente avec vigueur, la poésie est remise au cœur des intérêts littéraires et filtre le passage et l'acceptation du surréalisme en Italie:

> « Con l'ermetismo il surrealismo viene posto *alla base di un vero e proprio atto di fede nella poesia*, intesa come valore autonomo che si innalza sopra le contraddizioni della storia. La carica dissacrante dell'avanguardia viene normalizzata e l'impegno politico omesso : per cui tutto il lato engagé del surrealismo è considerato una parentesi , quando non un vero pericolo, una deviazione rischiosa dai veri argomenti spirituali »[139]

La poésie ne serait ainsi plus qu'un moyen pour réaliser la liberté absolue de l'homme au-delà de toute absurdité historique, un moyen ayant le désir comme cause et comme but. Chez les hermétistes cette interprétation du rôle de la poésie se traduira tantôt par l'amour pour la décomposition presque géométrique et esthétisante des mots, à savoir une déstructuration très intellectualisée à la Valéry, tantôt par la découverte d'un orphisme aux accents ésotériques qui célèbre le silence et l'absence.

En tout cas la réaction-annexion de l'hermétisme vis-à-vis du surréalisme agit par un mouvement continuel et par une forme d'effervescence qui passe par la lecture, la critique et une intense activité de traduction et harmonisation des voix françaises. C'est grâce à cette action critique et artistique constante que les aspects les plus discutés du mouvement français peuvent être acceptés et mitigés. S'aventurer dans le rêve, dans ses potentialités automatiques et dans l'univers du non-sens semble être une chose beaucoup plus difficile à réaliser en Italie, par rapport à la France et à la Belgique. Il n'y

---

[138] Ce volume de *Prospettive*, annata IV, 01 janvier 1940 réunissait des contributions importantes telles que les articles de Carlo Bo « D'un senso segreto », celui de Luciano Anceschi, « Gnoseologia del surrealismo », ainsi que la contribution d'Alberto Savinio « Della pittura surrealista ».
[139] Sica, *Poesia surrealista italiana, op. cit.,* p. 24 [C'est nous qui soulignons].

aura ainsi pas de tons oniriques à intégrer chez les hermétistes. Pour ces derniers le "surréel" sera donc à maitriser par le biais des forces de la nature et de la mémoire, ainsi que par la suggestion de la lumière et des potentialités de l'indicible. Malheureusement, ajoutons-nous, en estompant certaines composantes si viscérales du surréalisme français, l'hermétisme italien supprime aussi une partie de l'action politique qu'ils avaient entraînée. L'idée de la poésie comme forme active de protestation reste sur le fond par rapport à la fonction de la poésie comme éveil de l'esprit.

Il est vrai que l'Italie ne vivra que très tard la rencontre entre l'intellectuel d'avant-garde et une activité révolutionnaire de type marxiste telle que cela avait été préconise et vécu par le surréalisme quelques décennies auparavant. En Italie accepter et intégrer le surréalisme aux lettres nationales signifiait voir la raison battue par l'irrationnel et laisser que les modèles classicistes céder leur place à cette force inconnue du monde intérieur. En deuxième lieu la mise en valeur de l'instinctualité et de l'inexplicable se résolvait aussi dans la récupération d'une forme de romantisme qui, hélas, n'avait pratiquement jamais été vécu en Italie[140].

Très souvent la fascination pour le vers espagnol de Lorca contribuait à véhiculer le surréalisme ibérique en Italie, par le biais des traductions d'Oreste Macrì et Vincenzo Bodini, mais aussi grâce à l'intégration dans l'imaginaire des lecteurs italiens des paysages d'Eliot et Pound. Le surréalisme, bien évidemment, n'était donc pas conçu simplement comme un réservoir de nouvelles formes et de stylèmes excentriques à expérimenter. Ce qui déterminait son attrait sur les hermétistes et les intellectuels des années Trente c'est surtout son élan libertaire qui se propose de revoir l'éthique de l'acte littéraire comme une revendication par rapport à la répression exercée par l'autorité. À travers les voix d'Eluard, Char, Aragon et parallèlement à travers la spiritualité et le cérébralisme français (après la crise de vers de Mallarmé et les réflexions poétologiques de Valéry) on essaye de se rendre au cœur le plus authentique de l'homme et de ses facultés. La poésie aux accents politiques de W:H. Auden, la traduction des écrits de T.S. Eliot et sa réflexion sur la fonction sociale de la poésie ainsi que le travail d'intellectuels tels que Cesare Pavese, Carlo Bo et Oreste Macrì, amèneront la poésie italienne à se préparer aux expérimentations des années 50 et forgeront le nouvel élan narratif du vers italien qui, d'après Esposito, serait accéléré par la traduction des poètes

[140] Cf. *Ibid.*, p. 38.

étrangers[141].

Pour avoir un avenir, en fait, la poésie devait et doit connaître son passé et ses voisins, elle doit circuler, contaminer et se laisser corrompre par les formes. Ce n'est qu'à travers ce mouvement permanent qu'elle peut continuer d'un côté à assurer son *no saber* non-constrictif et de l'autre côté à faire office d'une nouvelle forme de raison.

### 2.3. Pour revenir à la périodisation. L'âge des poètes.

Les années que nous prenons en considération ne sont pas le théâtre innocent des entrelacements de mouvements artistiques et littéraires. D'autres faits et d'autres sens se préparent et on ne peut pas procéder à la lecture des auteurs et des traducteurs qui ont opéré en ce contexte sans rappeler certains événements historiques et culturels importants, tout en considérant, comme le soulignait Meschonnic, qu'il faut toujours essayer de voir les phénomènes dans leur cadre d'ensemble, et qu'il faut assumer que «l'histoire comme le langage est une représentation du sens[142]». A cela nous ajoutons que tout en nous concentrant sur la période des années 30 et 40, à bien regarder les revues actives au début du XXe siècle ainsi que les traducteurs et les poètes agissants tout comme les poétiques en évolution pendant ces 20 ans, il est évident que les deux décennies des traductions commencent déjà à la fin des années 20 et que leur cœur battant sera plutôt entre 1931 et 1936[143].

Pour ce qui est de la période allant de 1938 jusqu'à la fin des années 40, ils seront plutôt le scénario d'une alternance de moments plutôt personnels de rencontres et d'initiatives parmi les auteurs, permis et promulgués par les revues, du moins tant qu'elles pourront continuer de publier et de lutter afin de faire entendre une voix européenne à l'intérieur des lettres italiennes.

---

[141] Cf. Esposito Edoardo, *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, vol. I, p. XIV.

[142] Meschonnic Henri, « D'une poétique du rythme à une politique du rythme », in *La poétique du texte : enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 203.

[143] Cf. Mangoni Luisa, « Il decennio delle traduzioni » in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 18.

Les trois premières décennies du XXe siècle, comme les a décrites Alberto Asor Rosa[144] sont caractérisées par les avant-gardes historiques, c'est-à-dire tous les mouvements qui avaient essayé d'utiliser le plan artistique comme point de départ pour se rapprocher des masses et arriver à une recomposition du travail de l'homme qui pouvait valoriser de nouvelles formes de comportement de la sensation et de la perception. Si après la fin du XIXe siècle, sous le Romantisme, on avait assisté au déclin de la responsabilité de l'intellectuel, jusqu'à atteindre le nihilisme, au début du XXe siècle on salue une alliance parfois exacerbée entre le plan culturel et le domaine politique, un mariage incarné dans une figure comme D'Annunzio, pour en arriver au moment où l'intellectuel décide de participer à la prise de conscience de son pays même si son engagement se manifestera autrement, en passant par la résignation face à la perte de centralité de son rôle dans la société et, pourtant, en essayant de se manifester à travers une nouvelle activité comme la critique et la traduction. C'est à cette époque qu'on enregistre de nouvelles modalités qui définissent l'intellectuel comme un homme de culture qui montre sa capacité scientifique et opérationnelle d'exercer son métier, tout en sachant que peut-être son agir ne changera pas d'emblée le réel, et pourtant l'amènera à rester vigilant, actif et ouvert au monde.

Le traducteur et le critique de poésie commencent à cette époque à avoir, du moins parmi les spécialistes, une identité reconnue, et ils se caractérisent par une forte volonté à ne pas pactiser avec la censure ou le pouvoir politique dominant. Cette attitude se retrouve aussi chez les artistes des avant-gardes de manière générale, mais elle a une ascendance futuriste. En fait depuis l'essor du mouvement de Marinetti selon Asor Rosa et selon nous aussi, les avant-gardes agissent pour recomposer l'unité entre art et vie et entre vie et littérature et cela avec une nouvelle attitude positive et spiritualisante. En relation à cette vocation totalisante embrassant vie et activité artistico-intellectuelle ce n'est pas un hasard si nous citons un critique et homme de lettre d'envergure qui marquera tout le XXe siècle littéraire italien comme Carlo Bo, auteur en 1938 d'un discours ayant comme titre évocateur « Letteratura come Vita » [Littérature comme Vie][145]. Cette intervention soulèvera beaucoup de remarques et d'objections mais aussi d'adhésions dans un moment très difficile pour le pays, comme la fin des années 30, où

[144] Cf. Asor Rosa Alberto, *Novecento primo, secondo e terzo*. Nuova edizione aggiornata di *Un altro Novecento*, Milano, Sansoni, 200, pp. 96-97.
[145] Nous reviendrons sur ce texte par la suite.

l'Italie est désormais en guerre. Dans un cadre sociopolitique si dramatique, il lance ce message fort, considéré idéologiquement comme la source-manifeste de l'hermétisme, déclarant la primauté de la littérature dans la vie humaine et proposant la littérature comme une confrontation constante entre notre âme et le mouvement de la vérité. Faire, lire, traduire de la littérature comme seraient pour C. Bo la seule possibilité d'atteindre une forme de connaissance et de trouver non seulement un centre de gravité mais la plus haute possibilité de réalisation de l'homme, la « massima condizione del nostro spirito » et encore « la letteratura […] come la poesia è una permanente posizione di vita »[146].

Cet élan syncrétique qui se compose d'une reprise du romantisme, du symbolisme et en amalgame la foi dans le génie des lettres avec les impulsions du surréalisme et des tons empruntés au spiritualisme catholique à l'italienne, réalise les premiers pas vers une autre forme de poésie. Cette dernière, passera dans un premier temps par une reprise de forces à travers la traduction, une pratique qui est donc action, sélection et propose ses produits comme nouveautés à réintégrer. Les deux décennies des années 30 et 40 sont incontestablement des années de crise mondiale : au lendemain de la crise de 1929 le monde se retrouve à devoir reconfigurer sa société, le capitalisme se développe tout en montrant la faillibilité de ses mécanisme alors que des grands équilibres politiques et économiques se rompent et recomposent la veille de la deuxième guerre mondiale. L'air du temps est incontestablement dominé par un sentiment de fragilité. Si d'un côté au niveau intellectuel et artistique les confins entre les États n'existent pas depuis plus d'un siècle, de l'autre les nationalismes s'exacerbent et amènent aux premières clôtures irrationnelles face à « l'autre ». Les tensions et l'avancée de la guerre sont pourtant tangibles dans la société et dans le monde éditorial où les revues sont bien nombreuses mais cessent aussi facilement qu'elles circulent, arrêtées parfois par le manque de moyens financiers, par une pénurie de lecteurs[147] ou par la censure. Il suffit de rappeler, comme le fait Luisa Mangoni[148], que Mondadori décide de consacrer dès la fin des

---

[146] Bo Carlo, « Letteratura come vita » in Antologia critica (a cura di) Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, p. 13.

[147] Nous empruntons à Edoardo Esposito quelques informations à propos du cadre éducatif et du lectorat italien des années 20-40, lorsque 25% de la population italienne est constitué par des analphabètes et que le concept de « lectorat nombreux » correspondait à avoir au maximum pouvoir compter sur cinq-cent-mille personnes, Cf. Edoardo Esposito « L'Europa delle riviste », in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, Multimedia, 2004, p. 24.

[148] Cf. Mangoni Luisa, « Il decennio delle traduzioni » in *Letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, pensa Multimedia, op. cit., p. 12.

années 20 une de ses collections au sujet de la guerre afin de raconter la première guerre mondiale, comme si une distance avait été nécessaire pour l'assimiler. Un geste, estimons-nous, qui pourrait aussi être interprété comme une forme d'avertissement par rapport aux événements contemporains, constamment menacés par Rome fasciste et par Moscou[149]. Le sentiment de clôture du XIXe siècle, qui empêchait au sein du panorama littéraire italien à de nouveaux esprits littéraires de s'affirmer, s'accompagnait de faits historiques agressifs liés à l'avènement du fascisme, ce qui alimentait une vision autoritaire du pouvoir et exigeait du citoyen et des auteurs une fidélité aux valeurs nationales de plus en plus déplacées vers la promotion de l'autarchie. Si d'un côté la stagnation de toute évolution culturelle semble paralyser la circulation officielle des lettres étrangères, surtout en ce qui concerne les textes théoriques de sociologie et de philosophie, de l'autre côté l'inquiétude et la perception de cette crise accélère la volonté de ceux qui désirent redonner du souffle au lettres italiennes, comme le rappelle le traducteur et fin homme de lettres Oreste Macrì :

> « Tempo di crisi per un complesso di miti oggettivi, umani, politici, sociali, per le antiche vesti dell'ineffabile e dell'invisibile […] le novelle forme di resistenza alla spettrale aridità « sans Dieu» giocano nel vergine e barbaro terreno di una singolare sensibilità violentemente astratta quanto sepolta nel brutto oggetto di più immediata coabitazione; ma questi Nostri non hanno ceduto a una nuova teoria di prodigi e di mostri» [150].

L'âge des poètes se manifeste lorsque la crise de l'époque amène à chercher sur la rive opposée de la réalité désormais insensée un certain halo de suggestion où l'on ne sombre pas dans le désespoir mais où on puisse plutôt retrouver, par révélation, une autre forme d'intelligibilité des choses. Cette dernière ne serait pas seulement la

[149] Voir la revue « 900 » (1926-1929) qui en 1926 lors de son premier numéro affirme par la voix de son directeur Bontempelli affirme comme les tombeaux de la démocratie du XIX e siècle seraient Rome et Moscou, « Justifications » in « 900 », I, Cahier d'automne, 1926, pp. 7-12. Nous rappelons entre autre qu'au début une grande partie des articles de cette publication était rédigé en français et cela pour provoque une sorte de dépaysement qui pouvait aiguiser la curiosité et l'attention comme un creuset dynamique et créateur.

[150] Oreste Macrì, *Esemplari del sentimento* poetico contemporaneo, Trento, la Finestra, 2003, p. 56. [Temps de crise à cause d'un agglomérat de mythes objectifs, humains, politiques, sociaux, à cause des voiles anciens de l'ineffable et de l'invisible […] les nouvelles formes de résistance à l'aridité spectrale "sans Dieu" jouent dans le terrain vierge et barbare d'une sensibilité singulière, violemment abstraite et en même temps ensevelie dans l'objet laid d'une cohabitation immédiate; mais nos intellectuels n'ont pas cédé à une nouvelle théorie de prodiges et de monstres]La traduction de l'italien des écrits de Macrì comme celle des passages de Carlo Bo est toujours la nôtre.

tendance de l'âge des poètes, située par Alain Badiou vaguement à partir de l'époque de la Commune française jusqu'à la deuxième guerre mondiale et encore avec une recrudescence autour des années 60, mais aussi elle représenterait comme le soutient Gilbert Durand, un élément historique récurrent, à savoir une des résurgences de l'hermétisme. En fait d'après Durand soit qu'il s'agisse de son culte pendant la période romane au XVIe siècle, plutôt axé sur une conception ésotérique, soit qu'on assiste à sa réapparition à la fin du XVIIIe ou encore à sa manifestation la plus récente au XXe siècle, chaque moment de forte présence de l'hermétisme ne serait que le signe que « le consensus rationnel rationaliste atteint sa limite de saturation »[151] . La barrière de l'irrationnel franchie, ajoutons-nous, on entrerait ainsi dans une phase définissable comme âge des poètes où l'attrait pour une forme de connaissance atteinte à travers la poésie ne signifie pourtant pas se perdre dans ce qui est accessoire mais, se traduit, en revanche, par une orientation vers les sources de l'être et vers le refus pour toute expérience marginale[152].Dans cette perspective nous pensons qu'en Italie les années que nous analysons comme les décennies de la traduction sont aussi le cœur de l'âge des poètes, là où une forme apprivoisée de surréalisme isole les éléments exceptionnels de la quotidienneté, comme la poésie devrait toujours le faire, des composantes, des désirs et des instincts qui se heurtent à une réalité sans aucun doute moins prévisible et rassurante qu'autrefois[153]. La poésie n'est absolument pas, comme le soulignera Giuseppe de Robertis lorsqu'il est appelé à intégrer l'Université de Florence, un argument comme les autres mais une « assoluta realtà di sentimenti [154]». Lui fait écho Piero Bigongiari dans *Campo di Marte* en 1939, lorsqu'il explique que se consacrer aux lettres signifie être conscient que : « La letteratura è una scienza nutrita di stupori, non

[151] Durand Gilbert, « Similitude hermétique et science de l'homme» in *Correspondances in man and world*, Eranos, n. 42, Leiden, Netherland, E.J. Brill, 1975, pp. 437.
[152] Si Carlo Bo parle de la littérature comme de la partie plus vive de notre destin, « alle cui domande non si può mancare », *Letteratura come vita*, op. cit., p. 12, Breton refuse toute vision déterministe de l'histoire et toute lâcheté en se dissociant des non partisans de cette fureur humaniste et en affirmant « nous ne voulons rien avoir en commun avec les petits et avec les grands épargnants de l'esprit » *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 80.
[153] Cf. Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 12.
[154] A ce propos voir l'article d'Alfonso Gatto consacré au discours prononcé par de Giuseppe Robertis, « La prolusione di de Robertis», *Campo di Marte*, II, 2, 1938, p. 54.

un atto sentimentale o ideologico né la poesia una decorazione sulla natura e sulla psicologia.» [155]

Si on considère un tableau synoptique signalant les dates déterminantes au long de ces deux décennies pour une motivation économique, politique ou sociale, il faudrait passer en revue chaque année. Nous ne désirons pourtant pas lister une série de faits, comme un bon livre d'histoire peut le faire, et beaucoup mieux que nous, et nous nous concentrons plutôt sur quelques données qui semblent, à notre sens, caractériser de façon efficace le moment socioculturel que nous étudions.

Parmi ces dates décisives et parfois négligées au sein de l'histoire de la littérature comme de l'histoire tout court nous estimons qu'il est important de citer la publication en 1936 de l'œuvre de Luciano Anceschi *Autonomia e eteronomia dell'arte*, ce qui avait été en 1934 son mémoire sous la direction du philosophe Antonio Banfi, et qu'il s'affirme comme un véritable chef d'œuvre ouvrant la piste à la tradition méthodologique de la phénoménologie des poétiques, développée par Anceschi tout au long de son activité intellectuelle. Ce volume marque le début de l'étude de la critique qu'Anceschi conduira en considérant le poids déterminant des réflexions esthétiques menées par les poètes sur leur travail ainsi qu'en mettant en lumière la force de la poésie en problématisant la notion de poésie pure. L'objectif d'Anceschi a toujours été un désir de compréhension et systématisation d'une histoire des poétiques et la volonté de traiter la parole comme un organisme complexe et mouvant confluant dans la poésie, vue comme un traitement polyartistique de la réalité. Cet ouvrage ne marque que le début de son activité de fin érudit qui, pendant toute sa carrière de critique, d'enseignant universitaire et de directeur de la revue *Il Verri*, ne fera que montrer le caractère vivant, mobile et évolutif des institutions littéraires comme des principes poétiques.

Sa phénoménologie des poétiques, élaborée de manière systématique et pourtant jamais schématique ni fermée, se situe en fait au carrefour entre l'histoire, l'histoire de la poésie, l'historiographie littéraire, l'histoire de l'art, la philosophie et l'esthétique et elle représente un des acquis les plus productifs et novateurs de la critique italienne de ces

[155] Bigongiari Piero, « Disobbedienza al « tema » » in *Campo di Marte*, n.7-8, 15 aprile, 1939, p. 101. [La littérature est une science alimentée par des étonnements, elle n'est pas un acte sentimental ou idéologique et de son coté la poésie n'est pas de la décoration brodant sur la nature ou la psychologie]

années, hélas très souvent pas assez reconnu et étudié. C'est pourquoi nous reviendrons par la suite, au cœur de notre argumentation-confrontation entre poésie et traduction au deuxième chapitre, sur la phénoménologie des poétiques d'Anceschi et sur sa tentative de brosser constamment une histoire de la réflexion poétique, ce qui se traduit par une histoire des relations qui constituent la culture poétique d'une époque. Dans ce sens nous nous sommes approprié sa notion de poétique en termes de réflexion des poètes sur leurs actes ainsi que forme de réflexion opérationnelle menée par les poètes sur leur « faire », une réflexion active sur l'acte créateur qui est conduite avant l'acte, pendant l'acte et après sa réalisation.[156]

Si cette date, 1936, marquée par la publication de l'œuvre d'Anceschi peut être contestée comme accessoire, en revanche 1938 est souvent citée lorsqu'on passe en revue la décennie des années 30 comme étant une date capitale pour la culture florentine et italienne. Cette année est en fait marquée par la fondation de la revue *Campo di Marte*, et c'est également l'année qui voit la naissance officielle de l'hermétisme. Ce mouvement poétique se compose d'un large éventail de poétiques et de poètes très différents entre eux, de Montale aux accents amers et parfois ironiques et détachés, à une sorte d'autobiographisme de Vittorio Sereni, en passant par les tons philosophiques de Piero Bigongiari jusqu'à Attilio Bertolucci, qui se situerait entre l'hermétisme et le néo-réalisme naissant[157] jusqu'à Giorgio Caproni qui n'adhère que très brièvement à l'hermétisme en prenant un tout autre caractère poétique par la suite, même s'il décidera de se rapprocher de nouveau de l'hermétisme, après les années Cinquante[158].

Comme l'évoque l'un des plus grands critiques et spécialistes de l'hermétisme Silvio Ramat[159]en relisant les contributions de *Solaria* de Aldo Capasso et de Alberto Consiglio, la poésie italienne des années 30 savait s'abstraire des anecdotes particulières, et elle ne se laissait pas aller à brosser un portrait de son temps, ni ne se voulait comme un témoignage ou un document particulier. Même si A. Consiglio publie dans *Solaria* l'article « Meditazioni sul perditempo » en 1932, où il affirmait que

[156] C'est la thèse sous-jacente à toute l'œuvre de Luciano Anceschi, mais qui se développe de la manière la plus exhaustive dans son œuvre *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.
[157] Cf. Nardone, Jean-Luc, Gallot Muriel, Orsino Margherita, *Anthologie de la littérature italienne tome 3, XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, p. 322.
[158] Cf. Ibid., p. 327.
[159] Cf. Ramat Silvio, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 9.

l'auteur devait se transformer dans l'un des créateurs d'une période historique donnée, la lecture de Ramat récupère le lien controversé entre les auteurs et les époques, en montrant que d'une décade à l'autre, d'une poétique à l'autre on ne peut pas tracer des lignes de démarcation précises et définitives : les modèles opératifs du surréalisme se mariaient avec une reprise de D'Annunzio ainsi qu'avec une relecture de Leopardi mais aussi avec une reprise de certains éléments de Carducci ou de Palazzeschi ou encore de Gozzano, selon une relation au passé et à l'étranger qui est inévitable. Si toutefois l'influence des lettres françaises, en premier lieu, mais aussi celle des auteurs anglais, russes et allemands débouchait sur un flux fécond de traductions, de recensions et de lectures, la confrontation avec la tradition italienne n'avait pas amené à une dialectique positive et décisive se concrétisant dans un rapport de haine et d'amour sans solution. En d'autres termes d'après Ramat, et nous partageons complètement sa thèse, les lettres italiennes n'arrivaient ni à dépasser ni à aimer sans conditions leur passé[160].

Carlo Bo, en ce sens, marque la littérature italienne des années 30 lorsqu'il écrit en 1934 un essai qui influencera sa génération de poètes, de traducteurs et d'intellectuels en filtrant et analysant *Les Fleurs du mal* baudelairiennes à travers les mots de M. Raymond lorsqu'il écrit son essai-recension « De Baudelaire au surréalisme » qui montre, dès son titre, l'éventail des courants et des voix poétiques étrangères qui influenceront la poétique hermétique.

Le caractère universel de la poésie de l'hermétisme sera chanté par Bo à travers une relecture du symbolisme et la reprise des caractères de liberté et d'implication spirituelle implicite au surréalisme selon des tons qui, comme le signale Silvio Ramat dans son étude, désigne la poésie comme l'expression d'une dimension qui charpente toute manifestation de la réalité. Il s'agirait d'une « poesia di una realtà che, mentre è vera nella propria stagione di nascita, è disposta per durare oltre i suoi termini anagrafici »[161].

---

[160] Ramat souligne que par rapport aux passé les lettres italiennes « non l'hanno detestato abbastanza per poterlo amare ; né amato tanto da saperlo vincere », p. 10 [ils ne l'ont pas assez détesté pour pouvoir l'aimer mais ils ne l'ont même pas aimé suffisamment pour parvenir à le vaincre].

[161] Ramat Silvio, Ibid., p.12 [Poésie chantant une réalité qui, tout en étant vraie à son acte de naissance, est toutefois disposée à durer au delà de ses limites biographiques]

Pour revenir sur le discours critique conduit par un autre hermétiste de la première heure, Mario Luzi, et sur son article « Le moment de l'éloquence »[162], il faut souligner que chez les auteurs et les critiques de la fin des années 30 cette recherche d'éloquence coïncide avec un fort sens de responsabilité envers l'histoire de la parole et de la littérature. Un sens de responsabilité éthique qui, nous le rappelons et le regrettons, parfois n'a pas été reconnu ou plutôt il a été confondu avec une forme de spiritualité abstraite nourrie par les hermétistes qui en réalité transcendait et non amplifiait une attitude de manque de confiance envers le présent. Ils cherchaient en fait une multiplicité d'exhortations morales et de formes d'éveil de l'homme en exerçant ce que Bo a appelé une attente vigilante et qui faisait partie de leurs modalités d'action. L'attente était ainsi « un'attitudine cioè a regolare i contenuti momentanei in funzione di un altro contenuto, puramente spirituale e atematico, individuabile come semplice movimento »[163]. Analyser et faire face aux sursauts de la conscience et donner voix aux « interiezioni dell'umanità »[164] était la tâche des poètes hermétistes et des intellectuels qui s'approchaient de ce mouvement et de façon très explicite Luzi attribuait à son époque deux traits distinctifs que nous essayons de cerner dans notre travail : d'un côté l'existence d'une faculté poétique irrépressible et indéniable qui surgit d'une urgence constitutive et du simple fait d'être homme et d'exercer la faculté de douter du réel et, de l'autre, la nécessité impérieuse d'exercer, en tout cas, cette profession du doute. Il s'agirait ainsi en fait de deux aspects existentiels ou pour mieux dire :

> «[...] le due dimensioni complementari su cui è fondata la storia dell'inquietudine presente : una facoltà poetica assoluta ed estranea a qualsiasi giudizio e la necessità urgente e mai rinunziata del giudizio stesso »[165].

Une affirmation qui, entre autre, fait allusion à la naissance d'une nouvelle conscience critique où chaque élément cité n'est plus un pur et simple exercice intellectuel mais une

---

[162] Luzi Mario, « Il momento dell'eloquenza » in *Il Bargello*, 15 maggio 1938, aujourd'hui in Silvio Ramat, *L'ermetismo*, op. cit., pp. 539-541.
[163] *Ibid*., p. 539.
[164] *Ibidem*. [interjections de l'humanité].
[165] *Ibid*., p. 540. [Il s'agit deux dimensions complémentaires, au sein desquelles on a fondé l'histoire de l'inquiétude que l'on vit à présent : d'un côté une capacité de faire poésie absolue et étrangère à tout jugement, de l'autre la grande nécessité, jamais cachée, du jugement-même].

question d'existence[166]. Cette nouvelle nécessité littéraire d'après certains critiques avait su absorber dans son fort lyrisme une objectivité lucide qui ne se regarde pas avec complaisance et qui ne s'isole pas avec orgueil ou snobisme. Bien au contraire, comme l'illustre très efficacement Ramat, surtout à partir de la fin des années 30 et ensuite pour toute la décennie des années 40, l'hermétisme revendique l'espace de la faute et prétend que le droit à la fréquenter est empoigné par les poètes comme une sorte de liberté et une forme de connaissance. Alfonso Gatto, parmi les fondateurs de l'hermétisme, exhortait l'isolement et le silence pratiqués de manière critique, en les opposant à la violence hâtive de l'histoire contemporaine comme deux moments porteurs de la subjectivité de l'homme à inscrire dans un projet d'avenir pas encore datable mais souhaitable[167]. Le moment de l'hermétisme coïncidait avec une habitude aux présages de guerre dans un scénario critique et intellectuel qui en Italie voyait s'opposer ceux qui soutiennent l'œuvre d'art comme un objet séparé de la critique et autonome, et ceux qui soutiennent la conception d'un art et d'une poésie mouvants, agissants, révélant un esprit critique à la Valéry, capable de perfectionner la vision de la vérité. Dans cette perspective la poésie serait « espletamento di una crisi, non […] monologo vano, ma un atto critico o almeno molto contiguo alla critica [168]» qui trahit, entre autres, le blocage culturel et l'impossibilité d'évolution de la lecture à cause de la censure au détriment des traductions et des auteurs les plus libertaires. Dans ce scénario dans lequel les hermétistes de plusieurs orientations se confrontent, l'Europe continue depuis le début des années Trente à se doter d'institutions et de différentes forme d'action intellectuelle pour faire obstacle à l'avancée et à la menace de la guerre.

A ce propos il y a lieu de rappeler que si en 1933 les lois antisémites entrent en vigueur en Allemagne et que l'on commence à raisonner même linguistiquement en terme de séparation entre juif et non juif (ou aryen) cette violence culturelle ne se traduit pas, du moins en Italie, par une exclusion immédiate des voix étrangères traduites dans les

---

[166] *Ibidem*. [Una questione d'esistenza].

[167] Voir le long passage développé par Ramat qui illustre la position de Gatto avec lequel toutefois ne s'aligne pas tout le cénacle des hermétistes. Ce dernier était fort divisé à son intérieur et recueillait plusieurs tendances parfois opposées. En ce qui concerne Gatto il sera contesté par son idée qu'un écrivain puisse revenir à la naturalité de la poésie et se faire « uno scrittore passivo nel simbolo » [un écrivain passif dans le symbole]. Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., pp 284.

[168] Ibid., p. 292. [le développement d'une crise et non pas un monologue vain, mais plutôt un acte critique ou, du moins, très proche de la critique]

librairies italiennes. Et cela contrairement à ce que l'on croirait normalement, et qui est démontré par l'étude de Francesca Billiani[169] à propos de l'activité des maisons d'édition entre 1903 et 1943. Le fascisme, comme elle l'illustre, n'avait pas du tout interdit les traductions. En revanche, dès son début, il les avait incluses dans ce que F. Billiani définit un projet de« esteticizzazione della politica e di controllo delle masse »[170] en reprenant, par cette formule, la théorie de Benjamin affichant comme procédé typique de la politique des régimes totalitaires le mécanisme de l'esthétisation de la politique.

Le travail de F. Billiani montre en profondeur que le fascisme non seulement n'avait pas entravé ni identifié les traductions comme l'expression d'une estérophilie malsaine, du moins pas pendant le début de la décennie des années Trente, mais il se confrontait avec elles

> « [...] perché erano parte integrante del sistema letterario e culturale italiano, ed erano altresì un fattore di rinnovamento estetico dal quale non era possibile prescindere. Non solo il regime tollerò traduzioni ed esterofilia, ma le ignorò e sfruttò opportunisticamente attraverso attente, e retoricamente astute campagne di stampa, portate avanti dalle [sue] riviste", e attraverso riviste non allineate della cosidetta "élite"»[171].

En d'autres termes, la présence de voix étrangères était tolérée comme indispensable à la survie de la vie culturelle italienne, et le fascisme et l'hermétisme semblaient paradoxalement partir du même constat : le manque de dynamisme culturel que l'Italie ne pouvait plus se permettre. Au début des années Trente le régime conduisait à l'égard de la traduction et de l'introduction d'ouvrages étrangers sur le marché éditorial italien une politique contradictoire voire presque européiste, même si en filigrane restait une perspective compétitive d'affirmation de sa propre suprématie parmi les peuples et les élites culturelles, ce que F. Billiani rappelle très efficacement :

---

[169] Billiani Francesca, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943, Fiirenze, Le Lettere, 2007.*

[170] Ibid., p. 16. [esthétisation de la politique et contrôle des masses].

[171] *Ibidem* [parce qu'elles faisaient partie du système littéraire et culturel italien, et qu'elles étaient un facteur de renouvellement esthétique qui n'était pas possible d'éviter. Non seulement le régime toléra les traductions et la xénophilie , mais il les ignora aussi, voire il les utilisa de manière opportuniste et adroite, en mettant en place des campagnes de presse attentives, affichant une rhétorique maline dans ses revues ainsi qu'à travers des revues non alignées, éditées par la prétendue " élite"]

> « Sia le avanguardie fiorentine sia il fascismo volevano creare un popolo di lettori che non trovava però una testualità nazionale con la quale identificarsi, perché la grande Italia aveva ormai perso il suo primato culturale in patria e all'estero. Riconquistare tale primato non significava negare lo straniero, quanto fronteggiarlo in maniera competitiva. Questa fu la posizione assunta dal regime fino agli anni del consenso; invece dal 1938 la censura operò prevedibilmente nei confronti delle traduzioni un controllo più severo »[172].

Entre 1925 et 1930 c'est même le régime fasciste qui cherche l'alliance avec le milieu éditorial à travers la création d'institutions de haute culture et en collaborant avec les initiatives organisées par la Société des Nations. Par la suite, la période entre 1931 et 1936, définie par plusieurs critiques comme une mosaïque de courants et de ferments intellectuels pour laquelle nous empruntons la définition de Francesca Billiani de véritable « pluralisme esthétique »[173] montre une pseudo-ouverture du fascisme face à l'acceptation des diversités linguistiques et artistiques. Le but de cette attitude n'étant pourtant pas la circulation des idées, ni le désir de participer à la construction d'un système culturel européen pluriel, mais la volonté de cannibaliser les œuvres traduites et de les insérer dans le tissu italien pour s'en approprier. D'ailleurs comme Billiani le montre en nuançant cette forme d'encouragement du régime, au début la floraison des traductions produites était lue aussi comme un phénomène économique qui aurait pu sauver le destin de l'industrie éditoriale italienne en crise depuis le début du siècle. En d'autres mots il s'agissait d'accélérer une forme d'acceptation collective des textes traduits en mettant l'accent sur les intérêts économiques nationaux.[174]. Cette optique verra une violente marche-arrière après 1936 et une véritable clôture s'ensuivra en juillet 1938, lors de la publication sur le quotidien fondé par Mussolini, *Il popolo d'Italia*, de l'article « Il fascio e i problemi della razza » (parfois cité aussi sous le titre de « Manifesto degli scienziati razzisti »). Ce sera l'introduction officielle du racisme antisémite en Italie. Depuis ce moment la propagande se fera plus agressive, la censure condamnera sans indulgence une pluralité de situations culturelles et artistiques allant de l'accusation d'atteinte aux bonnes mœurs engendrant la saisie d'un numéro de

[172] Ibid., p. 19:
[173] Ibid., p. 23.
[174] Cf. Francesca Billiani, p. 161.

*Solaria*[175] à l'imputation d'avoir déployé excessivement des symboles religieux, jusqu'à la fin de l'activité de certaines revues qui seront obligées d'arrêter leurs publications. C'est le cas de *Campo di Marte*, la revue artistique et littéraire qui prêtera sa voix à l'hermétisme en le diffusant tant que nouveau courant et qu'en 1939, après à peine une année d'activité, sera accusé d'agnosticisme et de xénomanie.

De nombreuses dates, initiatives et situations matérielles qui ont fait l'histoire de la politique ou de l'économie sont à rappeler. Nous n'avons par exemple pas mentionné la difficulté toujours croissante après 1930 à trouver du papier pour imprimer les revues et pour les maisons d'édition, ni le fait que les revues naissent, fusionnent et meurent en se passant leurs collaborateurs les unes les autres, avec une sorte de continuité assez surprenant du discours intellectuel et artistique qui essaie d'échapper à la censure avec une sorte d'escamotage involontaire. Nous nous réservons de citer les autres événements historiques et culturels importants tout au long de notre argumentation en les entremêlant, comme données, aux situations qu'ils accompagnent ou qu'ils accélèrent, dans la conviction que l'histoire et son étude sont toujours des configurations de sens arbitraires, que la loupe peut agrandir et saisir au cours de la même année un, deux ou une multitude de faits, par exemple, selon la perspective choisie par le sujet analysant. En ce qui concerne l'année 1938 doit-elle être rappelée comme l'année de naissance de l'hermétisme ou faudrait-il plutôt remarquer que c'est l'année où Hitler prend le commandement de l'armée allemande et qu'il réalise l'*Anschluss* (« le rattachement ») de l'Autriche, pendant que l'Italie instaure l'obligation de prononcer le pacte de fidélité envers le Duce ? Ou encore : est-il plus déterminant pour une étude sur les lettres de signaler que D'Annunzio meurt en mars de la même année ou est-il plus importante de se souvenir de la grande performance radiophonique d'Orson Welles qui arrive à terroriser les Etats Unis pendant quelques minutes en simulant un attaque de la part des martiens ? Et pourquoi ne pas rappeler qu'en Italie, la même année, le gouvernement fasciste abolit la formule de politesse « lei » et introduit

[175] En 1934, comme le rappelle Marie-Anne Matard-Bonucci, un numéro de *Solaria* est saisi pour avoir publié un épisode de *Il garofano rosso* de Vittorini et un extrait de *Le figlie del generale* de Alfonso Terrachini, « L'anti-Lei : utopie linguistique ou projet totalitaire ?» in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes,* Année 1988, Volume 100, Numéro 100-2, pp. 1006. Et pour les citations religieuses voir les lettres que Pavese envoyait de Brancaleone à son éditeur pour enlever les références à la Madone et éviter la saisie de son livre *Travailler fatigue*.

le « voi » en essayant par le biais du langage et de l'ostracisme d'un pronom de pénétrer encore plus dans le quotidien de l'homme et au sein de ses relations sociales ?Et encore, pourquoi la création d'une revue bimensuelle comme *Corrente di vita giovanile*, fondée et dirigée à Milan par Ernesto Treccani quand il a à peine dix-sept ans, serait-elle moins importante que les faits politiques et militaires marquant ces mêmes mois, puisqu'elle sera un véritable lieu d'opposition de l'intelligentsia italienne constituée par Giansiro Ferrata, Luciano Anceschi, Renato Barilli, Carlo Bo, Mario Luzi et Piero Bigongiari et précédant seulement de quelques mois la création de *Campo di Marte*?

Nous ne venons de citer que très peu d'événements historiques si l'on pense à la densité chronologique et idéologique des faits qui ont marqué le monde entre les années Trente et Quarante, mais nous tenons à considérer tout au long de notre recherche que l'Histoire aussi est une construction et qu'une étude qui se propose comme Histoire de la traduction poétique dans une période donnée, ne pourra s'empêcher de sélectionner les données en fonction de leur empreinte sur le monde littéraire et linguistique et en se confrontant toujours avec deux notions. En premier lieu la notion d'événement et en deuxième lieu la dimension de l'engagement qui, sans le contrepoids de l'institution « histoire » n'aurait probablement aucun sens. Essayer de transformer un peuple en agissant sur l'éventail de ses pronoms, tel que le régime totalitaire du fascisme voulait faire avec sa réforme de 1938, est un acte linguistique et politique à la fois, comme d'ailleurs tout acte de culture qui atteint l'identité d'un peuple se révèle être. Dans ce sens, en nous mesurant avec le cadre historique caractérisé par ces deux décennies, nous avons dû nous confronter constamment avec l'idée et la construction de l'Histoire de manière relativiste et nous sommes arrivés à adopter la notion d'événement formulée par Roland Barthes. En pastichant l'auteur français nous pourrions statuer que l'événement coïncide avec tout acte qui, en quelque sorte a labouré l'histoire et l'a générée sous forme d'un réseau de traces[176]. D'après cette notion la parole est sans aucun doute un événement et, ajoutons-nous, la poésie l'est au plus haut degré : elle n'est pas seulement un événement, mais un véritable geste opérant, déplaçant et remodelant la société. Un type de savoir relationnel, non pas une catégorie statique systématisée une fois pour toutes et à opposer à la factualité des actes, un espace habitable et cycliquement sujet à une nouvelle lecture, une entité douée d'une force de

[176] Cf. Barthes Roland, « Écriture de l'événement », in *Communications*, 12, 1968, p. 109.

création et de projection dans le réel. D'après Roland Barthes il n'y a pas une distance entre l'acte et le discours, ce dernier étant un prolongement et le prélude de l'acte-même mais surtout il n'y a aucune utilité dans l'étude de l'histoire si on ne se pose pas la question de l'historicité des événements. Qu'est-ce qui a dignité de devenir historique? Qu'est-ce qui rend mémorable une trace dans la chronologie humaine? Nous empruntons comme réponse à ces interrogations la notion d'historicité de Meschonnic d'après laquelle on devrait considérer comme élément historique « ce qui a cette capacité à la fois totalement mystérieuse et totalement banale de continuer d'agir au-delà de son temps.»[177]

Ce qui d'après nous ne définit pas seulement le concept d'historicité mais aussi l'un des éléments les plus surprenants de l'œuvre d'art et, par conséquent, de la vraie poésie.

Comme l'affirme Meschonnic dans son travail sur le manuscrit du vaste poème épique de Victor Hugo « La Fin de Satan », il ne s'agit pas de faire de la philologie ni de la chronologie des textes[178] mais de repérer ce que sont la poétique et le poétique. Ce qui d'après nous implique de saisir le temps de la poésie et de l'histoire, de voir la naissance et l'action de la critique poétique moderne et le rôle du traducteur, notamment du traducteur de poésie, en essayant de ne pas activer trop de truismes, d'éviter les lectures désormais imposées et parfois ne prétendant pas à trop de réponse mais plutôt à une ouverture à une multiplicité d'hypothèses. Les concepts interpellés par cette enquête sont l'idée de poétique et de politique ainsi que celle de temps analysé selon ses deux déclinaisons, à savoir Kronos, le temps fait de la succession de ce qu'on appelle « événements historiques » mais aussi Kairos c'est-à-dire le moment décisif, le temps de l'occasion opportune[179], l'instant d'inflexion dans lequel les choses peuvent changer. La corrélation de ces éléments amène parfois à afficher beaucoup plus de questions restant ouvertes que à des certitudes, le choix que nous avons fait à propos des traducteurs, des revues et des acteurs agissant dans ces années désire de toute manière rendre compte d'un élément souvent oublié et caché derrière la bien connue traduction de la prose anglo-américaine pratiqué à l'époque. La ligne choisie ne prétend pas imposer une nouvelle histoire, nous désirons plutôt rappeler l'historicité de ces figures

---

[177] Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre,* Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 13.

[178] Cf. Ibid., p. 115.

[179] Cf. le lexème Kairos dans l'encyclopédie Treccani, consultée dans sa version électronique à l'adresse URL http://www.treccani.it/enciclopedia/kairos/

dans la conviction que chaque aventure affiche son historicité et que, dans la poésie après l'expérience futuriste, cela signifie inévitablement analyser ou du moins rapprocher l'alliance-mélange de révolution poétique et de révolution politique. Il s'agit dans cette perspective d'assumer le « sens » de l'histoire, comme le fait Gérard Legrand[180] dans sa réflexion sur le rapport d'André Breton à la philosophie de l'histoire, en considérant la double connotation du mot « sens » : d'un côté la signification de l'histoire, donc la valeur qu'on prête à la suite des événements choisis et racontés, de l'autre l'acception de « sens » en tant que « direction », ce qui implique de voir comment les choses évoluaient et pourquoi, avec quel type de corrections ou de ralentissements dans son cours. La question est aussi ouverte face à la conscience que les poètes et les traducteurs avaient en relation au « sens » de ce qu'ils faisaient à travers leur art et leur pratique et dans quelle mesure cette conscience faisait déjà partie, en quelque sorte, d'une attitude militante. Sans aucun doute les poètes et les traducteurs en tant qu'hommes du XXe siècle étaient plongés dans l'histoire « immédiate » : la première guerre mondiale venait de s'achever et la deuxième était en cours ce qui engendrerait quotidiennement une rencontre de l'histoire vécue, du temps chronologique concret et de l'histoire philosophiquement interprétée. Cela parce que constamment la crise de l'histoire coexistait et coexiste avec ses effets sur les esprits, avec une forte prise de conscience de sa consistance. Même si elle tombe en dehors les personnes[181], tout esprit qui se confronte à elle doit gérer sa volonté de parfaite autonomie à son égard et la contingence d'une inévitable étroite dépendance. Suivre ce qui chez les hermétistes était l'idée de poésie comme absence et attente et ce qui chez les surréalistes était une forme du devenir de la liberté fait partie du sens fort donné à la poésie pendant les années 30 et 40. Son action et la marge laissée parallèlement à ceux qui faisaient de la traduction poétique constitue le pivot de notre recherche organisée autour de la conviction que nous empruntons à Meschonnic que l'histoire peut être définie comme le devenir collectif de chaque parole[182] et il serait très simpliste

---

[180] Cf. Legrand Gérard, « Surréalisme et philosophie de l'histoire, une rencontre », in Plouvier Paule, Ventresque Renée, Blachère Jean-Claude, *Trois poètes face à la crise de l'histoire. André Breton-Saint-John Perse-René Cha*r, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 51.

[181] Cf. André Breton, « Point du jour » présentation au roman-collage surréaliste de Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 63. [… l'histoire tombe au-dehors comme la neige]

[182] Toute la conception et le travail de Meschonnic à propos de l'historicité et de l'histoire sont porteurs de cette idée forte, reprise et développée dans plusieurs ouvrages, tout particulièrement *Poétique du*

d'exclure la dimension de Kairos pour faire coïncider l'histoire avec le temps chronologique. En empruntant la notion d'historicité relue à travers l'analyse de Meschonnic, nous attribuons à l'histoire de la poésie non pas la tâche de nous donner la liste des poètes, des thèmes et des stratégies métriques mises en place à une époque donnée, mais celle de retracer, même si parfois de manière discontinue, ce qui au fil du temps a changé la poésie et ce qu'elle-même a pu changer dans le langage, dans la société et dans l'acceptation-intégration de l'autre qui, indirectement, est en relation avec la prise de conscience de soi-même.

Dans ce sens notre concept d'histoire et d'historicité de la poésie nourrit directement notre notion d'histoire de la traduction pour laquelle on pourrait appliquer les mêmes concepts agissants. Il ne s'agit pas de voir les théories traductologiques et les approches en cascade selon leurs alternances, successions ou contestations réciproques mais nous voulons saisir quelques moments forts de la pratique de la traduction poétique qui ont pu laisser une marque dans la langue, dans la littérature ou tout simplement dans l'imaginaire des lecteurs et des auteurs italiens. Dans cette perspective nous estimons que l'histoire de la traduction réside dans tout ce qu'elle peut transformer au niveau sociologique, linguistique, psychologique, poétique, en un seul mot « politique ». Si donc l'histoire est cette configuration de signifiants et d'individus qui les transforment en significations, il est évident que les poètes et les traducteurs en tant qu'usagers très particuliers des signes jouent un rôle historique ou à historiciser dans une réévaluation de leur action très importante.

Est-ce que la traduction peut fortement déterminer l'histoire ? Sans doute, et sans doute elle peut le faire même quand elle s'applique à un domaine si idéologiquement insoupçonnable que la poésie non politique. Par le simple fait de mettre en relation deux langues, deux sujets et une pluralité de connotations et plusieurs possibilités de sens, la pratique de la traduction poétique est inévitablement un acte fortement politique. Du moins dans la sphère d'une politique de l'esprit qui, comme le désigne Meschonnic, réalise ce qui est une « inséparation entre le langage, le poème, l'éthique et le politique » [183]. A cela nous ajoutons que la traduction se caractérise comme un acte autant politique qu'éthique puisque son mécanisme se base sur la rencontre des altérités

---

*traduire*, Paris, Verdier, 1999, *Modernité Modernité*, Paris, Folio-Gallimard, 1993 et sa publication posthume *Langage, histoire, une même théorie,* Paris, Verdier, 2012.

[183] Meschonnic Henri, Hugo, *La poésie contre le maintien de l'ordre*, op.cit., p. 9.

et la mise en question du modèle dominant, dans la langue et dans la société. Suivre l'aventure de la traduction poétique peut être la piste pour enquêter les lignes évolutives d'une culture poétique voire de toute la culture littéraire d'une époque.

### 2.4. De *La Voce,* en passant par*La Ronda* (1919-1923) jusqu'au *Ferruccio (1932-1944)* : vers une dimension du style comme chemin.

#### 2.4.1 *La Ronda* : les raisons littéraires face à la déraison des temps.

Si les histoires de l'art et de la littérature conçues avec un but didactique et académique suivent un ordre chronologique pour présenter les mouvements ainsi que l'évolution des thèmes et des écoles, il est aussi vrai qu'une telle approche linéaire et univoque qui coupe ou plutôt découpe une période pour l'étudier ne fait que réaliser une opération artificielle. Dans le cas des influences des traducteurs, des poètes et des intellectuels au début du XXe siècle, les valeurs ainsi que les dispositifs qui gouvernent et façonnent les identités culturelles et littéraires sont multiformes. Parfois il s'agit des héritages du passé et de ses manques, d'autres fois les actions culturelles ne sont que des réactions aux héritages. C'est pourquoi nous estimons qu'il est important de nous attarder un moment sur l'action de la revue *La Ronda*, bien que son activité précède d'une décennie au moins la période qui fait l'objet de notre étude. Dans cette même perspective de mettre l'accent sur la préparation de l'humus culturel des années 30, nous avons pris en considération aussi l'activité de la revue *Ferruccio* même si au premier abord cette dernière ne semblerait pas du tout avoir une ligne éditoriale comparable à celle de *Il Frontespizio* et de *Campo di Marte*. D'ailleurs après avoir vécu l'expérience de Dada et du surréalisme on ne saurait plus faire appel à la linéarité cartésienne des choses ni croire à l'harmonie des périodisations définies et symétriques. Détacher de manière artificielle, sur la base du simple calendrier, les années 30 des deux décennies qui les précédent ne signifierait rien d'autre que nier les influences et la grandeur du polysystème[184] qui est la culture. Cette dernière avec ces entrelacements entre langues,

[184] Sur cette notion nous reviendrons au deuxième chapitre. La théorie définie « théorie du polysystème » élaborée à la fin des années 70 et constamment développée par le philosophe Itamar Even-Zohar aujourd'hui semble se baser sur une évidence, puisqu'elle considère tout fait de langue et de culture comme des organismes complexes et dynamiques qui se basent sur des relations de facteurs parfois

pays, écoles et poétiques est par contre à la base de notre étude de l'action de la traduction et du concept de poésie comme ontologie, les délimitations temporelles doivent être creusées de manière profonde en prenant en compte aussi les influences du passé comme celles jeté sur les pays étrangers.

La revue *La Ronda* réalise ce qu'Ezio Raimondi, qui fut un jeune collaborateur de la première heure de cette publication, appelle « un modernismo tradizionalista »[185], selon un programme très différent de celui que *Il Frontespizio* et ensuite *Campo di marte* allaient lancer. C'est une approche qu'il faut néanmoins connaître, vu l'influence que cette revue exerça sur la prose d'art, sur les essais ainsi que sur le débat intellectuel de l'époque, et si on considère la renommée de certains de ses collaborateurs. On compte parmi eux Emilio Cecchi, Bruno Barilli, Vincenzo Cardarelli, Aurelio Saffi, Riccardo Bacchelli, Lorenzo Montano, le jeune Ezio Raimondi, Marcello Cora et quelques incursions externes mais précieuses de personnalités comme Giuseppe Ungaretti et Carlo Michaelstadter, mais aussi les intervenions sporadiques d'Alberto Savinio et de Carlo Carrà qui venaient de l'expérience métaphysique. Ils travaillaient pour réaliser une tentative de « restauration » de la société à travers l'art, dans une culture qui avait désormais été vidée de sa vigueur et de son efficacité initiales, laissant une littérature plutôt autoréférentielle et pas encore assez européiste malgré l'expérience futuriste.

Si c'est peut être trop emphatique de parler d'« art pour l'art », les collaborateurs de *La Ronda* attestent le désir de faire de l'art d'un côté pour le plaisir lui-même, et de l'autre comme réalisation d'un rappel à l'ordre de la littérature selon un style classique, traditionnel et rassurant. Le modèle des « rondisti » serait une littérature où le culte de la forme artistique pouvait rencontrer le respect pour l'harmonie classique et où le passé restait le garant de la possibilité d'expression la plus haute, une source d'ordre et d'orientation pour l'avenir. Selon plusieurs critiques littéraires dont par exemple Anceschi l'expérience de *La Ronda* coïncide avec la tentative la plus explicite de satisfaire la volonté et le désir de style qu'il existait dans le milieu littéraire et intellectuel du début du XXe siècle et l'un des mérites de son action sera le fait d'avoir

---

apparemment très éloignés. Cf. Even-Zohar Itamar « Polysystem Theory (Revised) » in Even-Zohar, Itamar, *Papers in Culture Research,* Tel Aviv 2005.

[185] Raimondi Ezio, Fenocchio Gabriella, *La letteratura italiana: Da Pascoli a Montale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 210.

réappris aux Italiens à écrire en soignant un langage cultivé, qui à travers une relecture néo-classique se tournait continuellement vers la poésie. Cette attirance envers le classicisme d'après Luciano Anceschi n'était pas une prérogative italienne :

> « Lo si è accennato: è questa una disposizione del gusto presente in quegli anni in Europa: si pensi a un certo Picasso, a un certo Stravinskij, al Valéry che classicizza il simbolismo, a T. S. Eliot che a suo modo classicizza l'imagismo, e si ricordi la pittura metafisica...Si rileggano *Variété* e *The Sacred Wood.* È un classicismo costruito impavidamente, consciamente sul sentimento fondamentale del *vuoto* e del *nulla* »[186].

Le schéma de classification et de relecture des interventions de *La Ronda* au cours des décennies suivantes et dans l'histoire de la critique littéraire attribuera à cette revue les étiquettes pas nécessairement flatteuses de « Ronda-prosa » et de « arte-rondismo »[187],étant donné que cette publication aurait voulu institutionnaliser une forme d'écriture qui retrouvait dans le classicisme et dans la tradition le pivot autour duquel rattacher et justifier les innovations, quitte à réaliser de temps à autre des anachronismes et quelques paradoxes. Il s'agissait d'une sorte de « chiericato laico, leggermente sprezzante »[188]qui toutefois se proposait un but très noble : se concentrer sur l'homme à part entière, et parallèlement voir la dimension poétique conçue comme une source motrice d'action intellectuelle, morale et existentielle : En d'autres termes les *rondisti* désiraient traduire la notion poïétique en un geste pragmatique de participation à la réalité. Une sorte de laïcité intellectuelle qui prônait l'homme tout en entier tout en restant évasif sur un plan politique. Ce qu'il faut souligner comme irrésistible et efficace dans cette publication est son rappel à la poésie vue comme une voix honnête et claire, ainsi que sa surprenante première timide ouverture à l'Europe, alimentant un classicisme nourri d'un nouveau souffle qui fera surgir la prose d'art et qui, dans sa

---

[186] Anceschi Luciano, *Le Poetiche del Novecento. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche, op. cit.,* p. 214. [On l'a annoncé plus haut: cette dernière est une composante du goût dominant en Europe au cours de la période considérée. Il suffit de penser à un certain Monsieur Picasso, à un certain Monsieur Stravinski, à Valéry qui rend classique le symbolisme, à T. S Eliot qui introduit à sa façon du classicisme dans l'imagisme, sans oublier la peinture métaphysique… Relisons *Variété* et *The Sacred Wood*. C'est un classicisme construit intrépidement et consciemment se basant sur le sentiment du *vide* et du *néant*].

[187] Giuseppe Cassieri le rappelle dans son introduction à l'anthologie *La Ronda (1919-1923)*, Napoli, Liguori Editore, 2001, p. 1.

[188] *Ibid.*, p. 3. [un clergé laïque un peu méprisant].

recherche rigoureuse du style marque distinctive de la qualité morale, aura du moins contribué à éduquer au perfectionnement et à la forme.

Se ressourcer auprès de la poésie est presque une constante dans l'histoire littéraire italienne. Que le souffle soit réactionnaire ou qu'il soit révolutionnaire et avant-gardiste, qu'il soit novateur et subversif, ou qu'il désire plutôt restaurateur, se tourner vers la poésie offre à plusieurs époques de l'histoire littéraire italienne une réponse face à la nécessité d'un nouveau style et d'une nouvelle orientation ontologique.

Cela est témoigné par l'histoire des revues littéraires italiennes, dont nous ne prendrons en considération par la suite de façon pointue que deux revues intégralement consacrées à la réflexion poétique et poïétique telles qu'*Il Frontespizio* et son débouché naturel *Campo di Marte*.

Nous retraçons toutefois quelques pas de l'activité littéraire conduite par *La Ronda* car elle représente une tentative importante de concilier la nécessité de s'approprier une culture moderne en l'associant à l'admiration d'une base poétique solide, redécouverte et offerte en même temps que la présentation de quelques voix étrangères. Vincenzo Cardarelli, son moteur idéologique, met l'accent sur cette association, par exemple, quand il rapproche Baudelaire de Leopardi, en le plaçant sous le même signe des maitres et des guides, dans le sillon commun d'un génie poétique sans égal. D'ailleurs la vision que Cardarelli avait de la place de la littérature italienne en Europe est bien claire et il se prononce dès 1919 à propos du retard italien face aux autres littératures, commentant que la production littéraire italienne ne donnait pas lieu à des ouvrages traduisibles ce qui l'isolait et lui empêchait de pouvoir être appréciée et de se faire représentative d'une époque.

Nous ne pouvons néanmoins ignorer l'activité de *La Ronda* au début du siècle, car cette revue marquera profondément la culture poétique italienne aussi bien par les courants qui se détacheront de sa ligne classiciste que par les auteurs et les courants qui par contre alimenteront son élan apodictique et rigoureux visant à restaurer les piliers de la tradition.

*La Ronda* ne proposait pas des modèles transitoires ou poussiéreux mais des personnalités littéraires fortes et d'une dignité indéniable tels que Leopardi et Manzoni,

des classiques exemplaires et pour leur style et pour leurs passion sincère envers l'art et la parole.

Les écrivains de *La Ronda* apprécient, comme nous l'avons déjà suggéré, Leopardi pour sa capacité de créer un équilibre élégant et un style contrôlé mais jamais vide ou consacré exclusivement à la beauté formelle, un auteur capable d'une forte présence du sentiment et de la réflexion. Toutefois les collaborateurs de la revue ne partageront pas avec ce poète sa recherche métaphysique et son anxiété, de la même manière qu'ils rejettent l'esthétisme de D'Annunzio aussi bien que le plurilinguisme en pastiche de Pascoli[189].

Cardarelli sur le premier numéro de *La Ronde*, dans son article « Prologo in tre atti », parle d'un « classicismo metaforico e a doppio fondo face aux autres »[190]: il incite à une action littéraire qui puise dans la tradition, dans le classicisme, tout en étant conscient de son opération désormais hors du temps, et qui amenait sciemment à une forme d'auto-isolement. C'est le dépassement de l'énergie et de la passion de la jeunesse, pour privilégier la recherche d'un point de vue, isolé et atemporel duquel contempler les évènements, le réel, la vie et son évolution aussi bien que la consomption des choses et leur inévitable désagrégation. Cardarelli qui était l'âme, le fondateur et l'esprit le plus vif de la revue aurait voulu constituer autour de lui un groupe unitaire et homogène de collaborateurs et conférer à la revue une image forte, mais il est vrai qu'en définitive elle ne sera que le lieu de rencontre de l'autonomie de chaque intellectuel qui décidera d'y collaborer. Le programme est une véritable mosaïque qui rassemble d'un côté la volonté de jeter une nouvelle élégance avec le respect le plus profond de la tradition, et de l'autre la dévotion pour le style et les théorisations de personnalités telles que Machiavel, les auteurs classiques, sans oublier la véhémence des attaques explicites toujours lancés contre le futurisme et, à vrai dire, au détriment de tout courant contemporain.

---

[189] Cf. Raimondi Ezio, *La letteratura italiana: da Pascoli a Montale*, op. cit., p. 210.

[190] Raimondi spécifie que le style de Cardarelli est de ce type puisque il affiche une image pure, calibrée, limpide, qui dissimule une réflexion au goût très raffiné, sous une couche de simplicité seulement apparente. *La letteratura italiana: da Pascoli a Montale*, op. cit., p. 213. Dans son « Prologo in tre atti», le 1er avril 1919, lors de la publication du premier numéro de la revue, Cardarelli écrit " Seguitare a servirci con fiducia di uno stile definito non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma, insensibilmente, la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo esser moderni alla maniera italiana, senza spatriarci", p. 6.

Le pivot des textes présentés se positionne autour des deux pôles nietzschéens, c'est-à-dire « tra pulsione di vita e consapevolezza dell'impossibilità di corrispondervi pienamente »[191] en dissimulant toujours la sphère la plus intime, à travers des allusions non développées et une récupération de la mémoire des lieux de sa naissance. Emilio Cecchi aussi contribue à la perfection formelle de l'esprit essayiste de *La Ronda*, avec ses textes élégants, affichant une mesure et une classe qui expriment un peu l'orientation de la revue.

Si « la scrittura è per Cecchi misura di visibilità, di civiltà, di gusto e, in fondo, di moralità »[192], parallèlement le programme et le style de *La Ronda* restent jalonnés par cette attention au visuel, comme par exemple le seront les textes de Bruno Barilli, et tout travail rhétorique et stylistique très soigné réalisé par les collaborateurs de la revue pour dompter la moindre dissonance.

*La Ronda* respecte strictement le génie de la tradition poétique italienne, à propos duquel Cardarelli se prononce en termes de « culto che dobbiamo al passato »[193] dans les figures capitales de Manzoni et de Leopardi. De plus, la revue ironise sur le futurisme de Marinetti et en général sur les modes du moment, en doutant de leur succès de longue durée, et en leur accordant à la limite, un moment de gloire évanescente et éphémère. *La Ronda* se révèle ainsi novatrice dans la confiance qu'elle accorde au style et dans sa proposition de retour à la poésie classique (Leopardi mais Pétrarque aussi), lue comme le seul garant d'un style rassurant et élevé. Dès le premier numéro de 1919, Cardarelli parle explicitement d'un « simulacro di castità formale »[194], poursuivi avec rigueur, classé au delà et en amont par rapport à tout autre élément. Comme l'explique le critique italien Giorgio Luti, ce retour à la poésie aurait été une manière d'aller à la recherche d'une dimension stylistique dans laquelle « rintracciare la ragione letteraria di uno dei momenti "cruciali" della storia italiana »[195], ce qui est confirmé par le prologue de Cardarelli, où l'écrivain soutient qu'il ne s'agit ni d'imiter ni de stéréotyper la

[191] *Ibidem*. [entre pulsion de vie et conscience de l'impossibilité de pouvoir la satisfaire complètement].
[192] *Ibid.*, p. 214. [L'écriture est chez Cecchi une mesure de visibilité, de civilisation, de bon goût et, en fin de compte, de moralité]
[193] Cardarelli, « Prologo in tre atti », op. cit., p. 6.
[194] *Ibidem*. [Simulacre de chasteté formelle].
[195] Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, la nuova Italia, 1969, pp. 20-21. [retrouver les raisons littéraires pendant l'un des moments les plus "importants" de l'histoire italienne].

tradition mais de faire de l'élégance et de produire du style avec la langue, en l'exerçant sous la forme de la poésie comme une forme perpétuelle de nature et de génie à l'italienne. Retourner aux classiques, puiser dans leur leçon de style et de force en refusant toute ingérence politique et moralisatrice de l'extérieur est une forme de défense de la corruption et de la consomption dans un contexte culturel et social plutôt compliqué qui voudrait par la suite se faire le manifeste des revues que nous étudierons plus en détail plus loin.

Cet acte de résistance favorisera ensuite la présence de l'hermétisme dans le scénario poétique et intellectuel, en proposant dans l'esprit de *La Ronda* et dans celui du courant poétique hermétique une culture détachée du monde politique, comme une forme de résistance passive souterraine, qui malgré son isolement, aurait désiré prôner une forte révision culturelle italienne. Dans ce sens il s'agissait d'une véritable tentative d'instaurer une république des lettres[196] sans militantisme en sens traditionnel, sans sombrer dans la tentation de parler de politique, des actions de l'Etat, de la *res publica* en général. L'engagement n'était que littéraire, mené sur le terrain des formes et des lettres en contournant les débats politiques, selon une mission de style et de sobriété, comme si le culte de l'art pur pouvait sauver de la corruption politique.

Malgré sa composition magmatique et hétérogène, *La Ronda* arriva à matérialiser trois attitudes critiques qui se développent entre les deux guerres : l'attachement d'un critique à son champ spécifique, la reconnaissance de l'influence exercée par l'esthétique de Croce, aussi bien parce qu'elle avait été acceptée que parce qu'elle était combattue. En tout cas la doctrine de Croce se révélait être au cœur de toutes les poétiques contemporaines et finalement aussi de l'aversion à D'Annunzio et à ses successeurs solipsistes et mystiques[197]qui en foin de compte ne feront qu'exalter le mythe de la jeunesse.

Les *rondisti* étaient appelés à faire face à une certaine sagesse, à faire preuve de style, de sobriété et de fidélité à leur volonté de respect de l'homme et de ses valeurs inaliénables et cela dans un cadre où les deux pôles prépondérants n'étaient pas du tout sobres. En effet la première guerre mondiale avait sans aucun doute aggravé l'isolement

[196] Cf. Asor Rosa, *La cultura* in *Storia d'Italia*, tomo 2 , Torino, Einaudi, 1975, p. 1422.
[197] Cf. Giuseppe Cassieri, op. cit., p. 8-9.

de la littérature italienne et avait laissé trop d'espace et d'espoir aux accents futuristes et avant-gardistes. Dans ce contexte pendant les années 20 et tout au début des années 30 les deux pôles qui exerçaient leur hégémonie désormais atténuée sont le « dannunzianesimo » qui sombrait dans un décadentisme peu convaincant et le futurisme avec ses expérimentations et ses provocations. Les collaborateurs de *La Ronda* polémiqueront contre ces deux tendances en reprenant les élans de *La Voce*. Ces écrivains cherchent un style comme défense, un ordre et une rigueur qui soient le reflet d'un ordre moral et, comme le souligne le peintre, poète et traducteur qui avait travaillé pour la revue de Cardarelli, Giuseppe Ravegnani, ce n'était pas une volonté de résistance mais d'existence[198]dans des valeurs positives qui puissent être une sorte de pont entre le passé et l'avenir en allant au delà des néoromantismes et des excès expérimentaux qui n'étaient pas aptes, ou pas encore, à exprimer la nature italienne. Successivement à la première guerre mondiale, dix ans après le manifeste du futurisme, le panorama culturel et littéraire italien n'offrait aucune conquête technique ni stylistique : or l'ascétisme et l'amour pour le style de Cardarelli voulait offrir un véritable "rappel à l'ordre". S'il manquait un fort moteur culturel stylistique et ontologique et si on était loin d'avoir une nouvelle tradition, *La Ronda* décide de se tourner vers le passé littéraire et de proposer timidement des auteurs européens, même si son ancrage à la tradition italienne reste prioritaire, le recours aux gloires italiennes étant sa réponse à la nécessité de stabilité morale et culturelle de l'époque. Même si la revue ne sera pas toujours appréciée et qu'elle sera souvent accusée d'être trop réactionnaire et surtout trop tolérante envers le régime fasciste ainsi qu'étrangère à la vie politique active, la littérature italienne a sans aucun doute une dette à l'égard de cette publication. Sa tentative d'opposer les raisons pures des lettres aux polémiques politiques et une première introduction à la valeur et à la contribution de la littérature et de l'art étrangers[199] ne peuvent pas être négligées. C'est en outre grâce à cette revue que le public italien commencera à se familiariser avec la prose d'art, pour un public qui

[198]Cf. Giuseppe Ravegnani, « La Rondea », in *Almanacco letterario Bompiani*, 1960, pp. 59-60, aujourd'hui consultable aussi à l'adresse http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/...spe/.../Ravegnani_RONDA.pdf

[199] Emilio Cecchi avait traduit et publié dans *La Ronda* plusieurs auteurs de la littérature anglo-saxonne, par exemple Stevenson et Chesterton, et tenait régulièrement la rubrique « Lettere dall'estero » qui allait s'ajouter à « Panorami ». Nous voudrions en outre attirer l'attention sur la formation anglo-saxonne très raffinée de cet intellectuel qui en 1915 avait aussi publié l'essai *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*.

demandait à oublier les angoisses de l'air du temps, en apparaissant peut-être trop comme une tour d'ivoire, jusqu'aux deux dernières années de son activité c'est-à-dire de 1921 à 1923 qui se caractérisent par un « attendismo cosciente »[200], une sorte de *laisser aller* et tolérance abstraite à l'égard de la réalité politique qui sera fortement critiquée. A vrai dire la grande influence de *La Ronda* est indéniable sur la génération de Pavese, Vittorini, car elle ouvre la tradition des revues où en nom de l'art et de sa pratique sincère, plusieurs auteurs de formation et d'idéaux différents peuvent collaborer, c'est à la suite de *La Voce* et de *Lirica* la tentative de voir dialoguer les hommes pour faire de la littérature.

Malgré l'accusation d'avoir une voix trop abstraite dans la vie italienne, incapable d'accepter les avant-gardes en leur opposant une « freschezza antica di inossidabili decrepiti »[201], les collaborateurs de *La Ronda* n'ignoraient pas du tout les éléments du contexte historique contemporain qui auraient et ils ne détournaient pas le regard face aux enjeux concrets de la réalité.

En fait si d'un côté les écrivains de *La Ronda* se retiraient du circuit politique car ils le concevaient comme un fait accompli et hors de leurs compétences, de l'autre côté leur désir de rester « apolitiques », du moins sur les pages de la revue, ne les rendait pas aveugles. Toutefois Vincenzo Cardarelli[202] voulait une revue axée sur la pureté littéraire qui devait échapper aux éclectismes et aux velléités philosophiques et politiques des individus qui travaillaient ensemble. Ils partageaient une profonde angoisse personnelle et confiaient le salut à une sorte de retour dans la défense de la morale du style. Cela différencie considérablement l'esprit de fond de *La Ronda* des deux autres revues qui mèneront quelques années plus tard un travail d'ouverture aux voix européennes plus

---

[200] Luti Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940, op. cit.,* p. 31.

[201] Luti Giorgio, *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento. Tomo 2*: *dagli Venti agli anni Ottanta*, Padova, Vallardi, 1986, p. 673.

[202] Dans son celebre « Prologo in tre parti » publié anonyme sur le premier numéro de la revue mais facilement attribuable à Cardarelli, l'intellectuel et directeur de la revue montre quel sera l'esprit de la revue de façon claire et parfois lapidaire: « Sarà bene conservare alla rivista il suo carattere eminentemente letterario non solo riguardo alla politica o altro, ma anche rispetto all'arte in genere. Dobbiamo evitare le confusioni, i pasticci metafisici e roba del genere », Cardarelli cité in Giorgio Luti, *Storia letteraria d'Italia. 11/2, Il Novecento*, tomo 2, Milano, Vallardi, 1993, p.660. [Il faudra garder pour la revue son caractère éminemment littéraire et cela non seulement à l'égard de la politique mais aussi par rapport à l'art en général. Nous devons éviter toute confusion, toute construction métaphysique et tout ennui de cette sorte]

poussées, c'est-à-dire *Il Frontespizio* et *Campo di Marte*. *La Ronda* ne désirait pas innover mais plutôt rétablir une tradition indiscutable et transversale à toute époque littéraire, en allant se ressourcer chez Leopardi, Pétrarque, Vincenzo Monti, Machiavel, Laurent le Magnifique mais aussi Baudelaire, Goethe, Gogol, Tolstoï et Dostoïevski, Delacroix, Nietzsche comme si ces pages pouvaient se déplacer dans un temps présent fixe et immuable[203], selon une forme de culte qu'ils pensaient ne devoir réserver qu'au passé, tout en associant aux vieilles gloires quelques voix étrangères de tout temps. Comme le souligne Cardarelli, en effet, pour les auteurs classiques, comme pour les jeunes collaborateurs de sa revue qui avaient plus ou moins tous passé les trente ans, l'art n'avait aucune autre fonction sinon le plaisir[204] et c'est des grandes personnalités qu'ils avaient appris à être des hommes avant tout autre chose. Ils chercheraient ainsi pendant quatre ans à reproduire cette sorte d'humanisme collectif, à repenser le mot « umanità », qu'ils auraient voulu réécrire « nobilmente con l'h, come lo si scriveva ai tempi di Machiavelli »[205]. Les écrivains et les artistes réunis autour de *La Ronda*, malgré leurs approches et formations hétérogènes, voulaient animer une forme de rigueur formelle et adopter un style qui devait assurer l'équilibré au milieu d'un univers difficile. En d'autres termes ils donnaient voix à une forme littéraire classique qui se proposait comme alternative à l'éclatement effervescent de la jeunesse littéraire révolutionnaire[206].

---

[203] Il s'agit d'adopter une même langue et un même style pour tous les auteurs, même dans les traductions, et le résultat était une forme très artificielle, comme une « sincronia che rende gli antenati coevi nell'avventura dello scrivere [...] editoriali d'oltretomba sembravano scritti da una stessa mano, per una monoglottia normativa, secondo la quale Poe parlava come un cruscante e Baudelaire come un grammatico pedante », Giorgio Luti, *Ibid*., p. 663. [une synchronie qui arrive à faire sembler nos ancêtres comme des contemporains dans l'aventure de l'écriture [...] des articles éditoriaux d'outre-tombe qui semblent avoir été écrits par la même plume, suivant une uniformité linguistique normative d'après laquelle Edgard Allan Poe parlait comme un membre de l'Académie de la Crusca et Baudelaire comme un grammairien pédant]

[204] Sergio Solmi souligne que Cardarelli décline la notion de "plaisir", en italien "il diletto", non pas ou en tout cas non exclusivement dans le sens d'amusement léger, mais dans le sens d'harmonie rythmique et musical, « Leopardi e La Ronda » in AA.VV., *Leopardi e il Novecento : Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani*, Recanati 2-5 ottobre, 1972, pp. 127-140, aujourd'hui consultable en ligne, URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/solmi.pdf

[205] Cardarelli Vincenzo, « Prologo in tre parti », in *La Ronda*, 1 avril 1919, p. 5.

[206] Cf. Cardarelli Vincenzo, Ibid., pp. 5-6. La citation programmatique exacte de Vincenzo Cardarelli est la suivante: « Eviteremo perciò di proposito di far fracasso con quelle formule che mandan odore di muffa e di giovinezza. Immaginiamo degli ordini abbastanza vasti che ci permettano di pensare privatamente alla salute della nostra anima. Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo». [Nous éviterons ainsi expressément de faire du bruit en fuyant les formules qui sentent le moisi ou bien qui donnent voix à la

Tout en s'adressant à la littérature et à la poésie « pure », *La Ronda*, différemment des deux autres revues florentines que nous venons de citer, ne publiera pas de vers, mis à part une faible présence d'Ungaretti. Son attention sera plutôt consacrée aux écrits en prose, même quand ses auteurs sont des poètes comme Riccardo Bacchelli et Vincenzo Cardarelli.

Il ne faut pas oublier en fait que celle qui agite le scénario culturel et littéraire de l'époque, est ce qu'on appelle la « culture de la crise »[207]qui refuse la tradition et l'enseignement des maîtres à penser traditionnels pour développer la pensée de certaines personnalités telles que Nietzsche, Bergson, Freud, le trio qui avec sa mise en question des certitudes spatio-temporelles encourageait à poursuivre un questionnement et une recherche entre élan vital et séduction de la mort[208].

La première partie de l'histoire de la poésie du XXe siècle, comme le rappelle Sergio Solmi est jalonnée par le vers libre, depuis les poètes crépusculaires jusqu'aux futuristes et affichait deux caractéristiques: d'un côté on voulait montrer le caractère explosif des lettres, de l'autre on célébrait la fin du romantisme. C'est dans ce contexte que *La Ronda* représentait une élégante médiation entre la révolution poétique effrénée et le repliement décadent ou néoromantique, une médiation qui n'oubliait pas d'introduire les nouveautés étrangères vu qu'elle compta parmi ses collaborateurs étrangers Thomas Mann et Georges Sorel.

Giuseppe Langella le critique est spécialiste de cette période culturelle et littéraire souligne que dans l'histoire de cette revue il faudrait distinguer entre deux périodes, une qui semble être le paradigme originaire et prioritaire de *La Ronda*, soit le nihilisme nietzschéen, et une deuxième période qui décide de s'en remettre à l'hégémonie du style, de l'élégance à la Leopardi. Leopardi ainsi que Manzoni étaient les véritables dieux tutélaires de la revue, les auteurs les plus cités et commentés mais, dans un esprit assez ouvert et une timide volonté comparatiste, ils étaient très souvent rapprochés de Baudelaire, Shakespeare, Stendhal, Goethe, Vico et Nietzsche.

---

jeunesse. Nous imaginons des ordres suffisamment vastes qui nous permettent de pourvoir en privé au salut de notre âme. Notre classicisme est une forme métaphorique à double fond]

[207] *Ibid.*, p. 188.

[208] Cf. Raimondi, *Ibidem*.

La première tendance voit toutefois l'utilisation d'un registre assez dialogique, journalistique, sous le signe du style direct et efficace de Nietzsche, sans élan de restauration hypertrophique ni volonté de retracer ni les crépusculaires, ni Pascoli ni le futurisme, mais plutôt un mouvement entre le dionysiaque et l'apollinien connus et filtrés à travers la collaboration d'artistes tel Alberto Savinio et la lecture de la critique artistique de l'époque[209].

La recherche de style et de valeur autonome de la littérature que *La Ronda* tente de réaliser pendant quatre ans se heurte inévitablement contre l'esprit du temps, contre la censure du régime et la tentation de lancer des prophéties en s'alignant. Lors de la publication de son prologue programmatique Cardarelli en était bien conscient, l'Italie demeurait sur le fond de la modernité et elle devait s'en rendre compte :

> « L'Italia sta per divenire un paese moderno, ecco la stupenda e sconfinata promessa che si offre al nostro avvenire artistico e spirituale. Ritardata la nostra modernità di più di un secolo, a causa di avvenimenti storici che non è il caso di discutere, e rifatta l'Italia grettamente nazionalistica e provinciale nelle arti, la nostra letteratura intraducibile e poco valida ad attestare della nostra universalità tra le nazioni contemporanee, forse è giunto per noi il momento di uscire di farci intendere in questo contagioso crepuscolo della civiltà moderna europea. [...] Nessun paese più del nostro ha tanto da vivere e da sperare per mettersi in regola con i tempi »[210].

---

[209] Eugenio Giovannetti écrit l'article «La Statua e l'ombra», en 1922, publié dans le n.4 de la revue, un texte très suggestif sur l'art de Winckelmann où il montre comment les contemporains ne peuvent que percevoir un art dionysiaque : « La famosa antitesi nitzschiana dell'Apollineo e del Dionisiaco non ha più che uno scarso valore formale per noi, tardi figli del secolo della storia. Oramai, per noi, nell'arte antica tutto è Dioniso, tutto è anelito segreto, tutto è angoscia, fede, mistero. La critica storica dell'ultimo trentennio ci ha rivelato, sotto l'apparente euritmia del mondo antico, un immenso abisso angoscioso; ci ha dimostrato come lo stesso Apollo altro non fosse che una fuggitiva trasfigurazione di Dioniso [...]», p.39. [La très célèbre antithèse nietzschéenne entre l'élément apollinien et le dionysiaque n'a qu'une faible valeur formelle pour nous, enfants tardifs de ce siècle. Désormais, pour nous, dans l'art ancien ne réside que Dionysos, tout est un élan secret, toute est une forme d'angoisse, de foi et de mystère. La critique historique de ces derniers trente ans nous a montré que sous une apparente eurythmie le monde ancien cachait un immense abime d'inquiétude et elle nous a démontré comment Apollon même n'était rien d'autre qu'une transfiguration fugitive de Dionysos]

[210] Cardarelli Vincenzo « Prologo in tre parti », p. 6. [L'Italie est sur le point de devenir un pays moderne, c'est la merveilleuse et vaste promesse qui s'offre à notre avenir artistique et spirituel. Notre modernité a été retardée de plus qu'un siècle, et cela à cause d'événements historiques qui ne valent pas la peine de remettre en question. L'Italie a été refaite d'une manière mesquinement nationaliste et provinciale dans les arts, ce qui a donné lieu à une littérature intraduisible, qui a une faible valeur et la rend incapable d'attester notre universalité aux yeux des autres nations. Cela posé, il est peut-être temps de partir et de nous faire écouter dans ce contagieux crépuscule de la civilisation moderne européenne. [...]Nous avons tout ce chemin à faire et toutes ces choses à vivre pour nous remettre en ligne avec les temps.]

Deux ans après ces mots Alfredo Gargiulo[211] en commentant un essai de Francesco Flora sur le symbolisme, affirme l'importance d'établir une collaboration avec les auteurs étrangers comme pour créer une sorte de « supercoscienza », une sorte de confédération des intellectuels. Une collaboration instaurée afin d'être au courant de l'action de ce mouvement qui constitue la vie et l'histoire.[212]

D'un point de vue historique et littéraire cette revue ne se pliera jamais aux contingences et aux pressions du régime. Cardarelli et son groupe se refusent à prononcer des prophéties fascistes dans une époque où tout le monde semble ne s'attarder qu'à cela. Toutefois, les œuvres et les synthèses qu'elle présente n'offrent aucune harmonie consolatrice, aucun héroïsme mythique, sinon celui de la patience et d'une légère ironie pour contrer l'angoisse du temps[213].

Comme nous venons de le montrer, les écrivains de *La Ronda* vu leurs activités si abstraites par rapport aux problématiques sociales et politiquent qu'elles attireront inévitablement les critiques de profond désengagement, de simple réalisation d'exercices de style, mais Cardarelli aussi bien que Cecchi et Montano répliqueront constamment que seulement les auteurs classiques sauront toujours donner la voix à ce qui compte. L'être humain, d'après Cardarelli, pourrait se sauver à travers l'art et la religion, conçus comme les deux instruments pour contempler sa propre misère, mais aussi à soigner et peaufiner comme deux vertus, les seuls éléments pour bâtir « coscienza, implacabilità, resistenza »[214].

Malgré ses tendances extrêmement formalisatrices, son projet d'harmonie académique et son admiration pour la chasteté formelle[215], *La Ronda* dans le siècle des revues

---

[211]Alfredo Gargiulo, « Francesco Flora. Dal Simbolismo al Futurismo » in *La Ronda*, annata IV, fascicolo 2, 1922, pp. 54-58.

[212] Francesco Flora cité par Gargiulo : « [...] siamo idea che diventa: abbiamo rivendicato all'opera quotidiana la sua creazione: tutta la vita è una poesia operante [...] il passato si fa presente quando ha in sé quegli elementi di quell'eternità che è l'attualità del pensiero: noi siamo oltre il Romanticismo », *ibid*., p. 55. [... nous sommes une idée qui devient, nous avons revendiqué à l'œuvre quotidienne son statut de création: toute la vie est une poésie en acte […] le passé se fait présent lorsqu'il contient les éléments de l'éternité qui résident dans l'actualité de la pensée : nous sommes au-delà du Romantisme]

[213] Cf. Giuseppe Langella, *Cronache letterarie italiane. Il Primo Novecento dal "Convito" all'"Esame"*, Roma, Carrocci, 2004, p. 167.

[214] Vincenzo Cardarelli, « Silenzio della creazione », *La Ronda*, , annata II, fascicolo 08/09, 1920, p. 65. [conscience, implacabilité, résistance]

[215] Vincenzo Cardarelli dans son « Prologo in tre parti » affirme que : « Per ritrovare, in questo tempo, un simulacro di castità formale ricorreremo a tutti gli inganni della logica, dell'ironia, del sentimento, a ogni

représente une sorte d'illustre et incontournable antécédent éditorial, car elle ne se pliera jamais au pacte culture-politique, et elle ne servira jamais un parti, ni son opposition. Bien qu'elle n'arrive pas à avoir un programme compact et un noyau éditorial unificateur, et qu'elle soit plutôt animée par une pluralité de voix d'excellence très souvent préoccupées de leurs particularismes que de la naissance d'une école, c'est sur ses pages que les intellectuels essayent une action pluriforme faite de restauration et d'innovation. Le centre d'intérêt était une forme de restauration de la solidité littéraire à travers le retour aux classiques, mais il est attesté que cette revue représente « la prima timida apertura europea, questa [vostra] coerentemente avviata[216] » fondée à travers des traductions et une bonne critique des auteurs étrangers de tous les temps[217]. Giovannetti rappelle à ce propos l'élan vaniteux de lettrés qui poussait les auteurs-traducteurs à publier leurs vers traduits bien que jamais si fidèles à la version étrangère :

> « Non appena qualcuno, a forza di dizionario, arriva a decifrare un testo straniero, si affretta a pubblicare una traduzione che nessuno leggerà. Siamo, per questo, press'a poco allo stesso punto ove eravamo venticinque anni fa, quando il Carducci diceva : «L'Italia non legge ma traduce »[218].

*La Ronda* ainsi commence à réveiller aussi l'esprit critique de son public envers la pratique de la lecture et de la traduction et, malgré les accusations et les préjugés qu'on avait envers la revue, des références timides à l'état des lieux social et politique contemporain était souvent cachées sinon voilées sous un commentaire littéraire. Dans *Prométhée enchainé* de Shelley, par exemple, Giovannetti met l'accent sur l'affinité avec la jeunesse européenne, en ce moment de pathos révolutionnaire qui s'était diffusé

---

sorta di astuzie », p. 5. [Pour retrouver dans cette période un simulacre de chasteté formelle, nous ferons recours à toute tromperie de l alogique, de l'ironie, du sentiment et à toute sorte d'astuce]

[216] Giorgio Luti, *La lettratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, *op.cit*., p. 29.

[217] Giovannetti, par exemple, en 1920, 6 giugno, n. II, écrit l'article « Rincateniamo Prometeo » où il analyse l'esprit de cet héros tel que le bel titan démocratique, tutélaire de la connaissance et de la sagesse, en mettant en valeur le fait que l'auteur de *Prométhée enchainé*, Shelley avait été signalé et reconnu comme un grand artiste tout d'abord par la critique étrangère et seulement dans un deuxième temps en Angleterre.

[218] *Ibidem*., p. 424. [A peine quelqu'un, parvient à déchiffrer un texte étranger à l'aide du dictionnaire, il se presse à publier une traduction que personne ne lira. Sous ce point de vue nous sommes en Italie dans la même situation d'il y a vingt cinq ans, à savoir l'époque dans laquelle Carducci disait "En Italie on ne lit pas mais on traduit"]

en Europe[219]. Un élan presque aristocratique, parfois assez froid et pas du tout persuasif, même si conscient de l'importance de connaître son propre présent, comme le souligne Bacchelli dans une réflexion sur sa contemporanéité :

> « I valori di una letteratura non risiedono solo nelle pagine classiche , ma voglion dei vivi che li rispettano e li aumentino, anche se di poco o di pochissimo, e un giro breve di anni è sufficiente a mutare in umanesimo morto una coltura quanto mai gloriosa e vivente poco prima »[220].

Conscient que la littérature italienne était ennuyeuse et adaptée aux goûts des particularismes donc non traduisible, il ne considère pas mieux les lettres étrangères, mais du moins ces dernières n'auraient pas trahi l'esprit de leur pays et de leur passé.[221]

Bacchelli aussi bien que les autres collaborateurs de *La Ronda* essayent d'ouvrir à la littérature étrangère, en proposant des auteurs français par exemple, en essayant de faire connaître la rigueur de Tolstoï, Goethe, Dostoïevski mais aussi les intrigues de Stevenson, Chesterton, Thomas De Quincey. Reste toutefois l'aversion parfois assez forte d'un auteur comme Bacchelli qui ne comprend pas pourquoi l'argot français pourrait se proposer comme une nouvelle force littéraire, une ressource à copier, alors

---

[219] Cf. Giovannetti, Ibid., p. 40.

[220] Bacchelli Riccardo, « Sur la condition présente des lettres italiennes », *La Ronda*, annata II, Fascicolo 9/10, 1920, p. 85. [Les valeurs d'une littérature ne résident pas seulement dans les pages de ses auteurs classiques, elles ont aussi besoin que les auteurs vivants les respectent et les augmentent, même si de très peu, ou peut être imperceptiblement. Il suffit très peu de temps pour changer dans un humanisme mort une culture qui avait été glorieuse et solide il y a quelques années].

[221] *Ibid*., p. 84. Bacchelli utilise un ton explicite et amer qui accuse la littérature italienne contemporaine d'être une véritable déception par rapport à ses racines, même s'il n'épargne pas les lettres étrangères non plus en soutenant « È vero che la nostra letteratura odierna è provinciale e noiosa. Noiose e povere sono anche le altre europee di oggi tutte, e prima la francese, ma nessuno contesta che esse almen non abbiano troppo tradito e vilpeso le loro tradizioni, quel carattere insomma proprio e riconoscibile di ciascuna e perciò appunto universale e appartenente alla cultura europea», *Ibid*., p. 84. [il est incontestable que notre littérature est aujourd'hui provinciale et qu'elle nous ennuie. Toutes les autres littératures européennes sont aujourd'hui, elles aussi, pauvres et ennuyantes, tout d'abord la littérature française. Mais personne ne peut les accuser d'avoir trahi ou offensé leurs traditions, ni d'avoir offusqué leur caractère à eux, définissant leurs identités qui pourtant était aussi un caractère universel et pour cela leurs permettait d'appartenir à a culture européenne].

que le guide avait toujours été la pureté de la langue et la primauté de l'italien comme un idiome caractérisé par la grâce et l'incorruptibilité[222].

Malgré le caractère divergent et polymorphe des collaborateurs, ce qui résulte de ce travail éditorial et intellectuel c'est la tentative d'affiner l'attention pour la parole, comme le signe d'une nouvelle civilisation, comme l'instrument pour écrire, décrire et narrer.

La guerre avec son anéantissement de lieux et des idéaux marque en trente ans deux fois le continent européen, et le découragement ainsi que le sentiment d'assister à l'éclatement de toutes les valeurs humaines augmentent de la première à la deuxième guerre mondiale, en passant par l'entre deux guerres. La montée des dictatures et des totalitarismes promouvant les idéaux de la jeunesse, de la force physique, du combat et de la démonstration de la puissance, selon le programme du fascisme et du national-socialisme, n'est pas sans conséquence sur le plan littéraire et intellectuel. Les auteurs et les intellectuels méfiants vis-à-vis du fascisme ainsi que ses véritables détracteurs ne cherchent pas à se repaître dans un univers de papier, isolé et atemporel, mais par le biais des revues et des publications, ils essayent de contribuer à la création d'un homme nouveau. De la sorte, entre les deux guerres, comme dans plusieurs autres périodes historiques, le panorama culturel et littéraire sera partagé entre des instances classicistes et des tendances novatrices.

Les deux revues sur lesquelles nous désirons nous attarder de la manière la plus pointue et réfléchie représentent plutôt ce deuxième volet s'articulant autour de la poésie et des lettres étrangères. Il s'agit de revues qui présentent au public italien les premiers exemples de textes étrangers traduits, les premiers poèmes du courant de l'hermétisme et un véritable débat avec des questionnements et des réponses sur ce qui est le statut de la poésie, sa tâche et ses potentialités.

Ces deux revues sont *Il Frontespizio* et, par la suite, la courte expérience de *Campo di Marte*. Ce sont des revues qui ne se plieront pas à la dimension spectaculaire demandée par le fascisme, ni n'accepteront de publier des auteurs approuvés par le régime. Elles se

[222] La pensée de Bacchelli à ce propos est la suivante : «L'italiano ha un carattere preminente: l'incorruttibilità e la grazia, quella grazia che è forza», *Ibid*., p. 88. [L'italien présente une caractéristique bien à lui: l'incorruptibilité et la grâce, une forme de grâce qui est force].

développeront en poursuivant une critique constructive du passé, une attention toute particulière à l'étranger et à ses auteurs, aussi bien que l'effort de chercher un nouveau sens, une nouvelle et sérieuse moralité pour l'homme contemporain. Ce que l'action intellectuelle et morale de la critique faite par Carlo Bo, Piero Bigongiari, Mario Luzi, Piero Bargellini, Alfonso Gatto, et ensuite Cesare Pavese, Giaime Pintor, Leone Ginzburg essaye de combattre est le modèle de l'homme-masse. Un homme qui n'exerce pas ses facultés critiques et se laisse séduire par le pouvoir et la force du fascisme, un homme manipulé par la propagande et la machine de la culture officielle. Ils s'opposent à la logique qui voulait standardiser et annuler les esprits ainsi que leurs différences et les questionnements les plus profonds :

> « Gradatamente i prodotti di qualità - nel cinema come nella letteratura - divengono sempre più rari, annegati in un mare di prodotti standardizzati, adatti al riuso e al soddisfacimento di bisogni di svago immediati e passeggeri, con esiti che vanno dal cattivo gusto al primo affermarsi della pornografia di massa »[223].

Face à ce panorama décourageant, acritique et amoral, l'action de la critique hermétique et, plus en général, des intellectuels qui ne veulent pas s'homologuer à l'air du temps, exprime son malaise mais aussi son envie de retrouver le chemin pour sortir du moins de la crise spirituelle. Cela dans une dimension qui n'est pas une stase, ni un repliement sur soi-même, mais par contre se propose comme une exploitation productive et enrichissante de la dimension de l'attente. Si en fait le régime, comme le souligne Raimondi,[224] tentait d'effacer le passé et de glorifier sa puissance, vue comme la seule

---

[223] Raimondi Ezio, *La letteratura italiana: Da Pascoli a Montale*, *op. cit.*, p. 198. [Petit à petit les produits de qualité en littérature comme dans l'art cinématographique deviennent de plus en plus rares, noyés dans un océan de produit standardisés qui se veulent aptes à être réutilisés et à satisfaire des besoins instantanés et éphémères, en ayant de résultat qui vont du mauvais gout aux premiers succès de la pornographie de masse].

[224] « Nell'immaginario della massa è come se la cancellazine del passato portasse con se la liquidazione del senso del futuro: il presente si distende come dimensione assoluta dell'esistenza. È il presente delle folle newyorkesi che popolano i romanzi dell'americano John Do Passos (1896-1970); è il presente del "tutto e subito", rinvenibile nel sogno della *middle-class* americana, descritta nei romanzi di Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) o della Berlino weimariana, la cui folle libertà è descritta nei romanzi di Christopher Isherwood (1904-1986) e la vita frenetica in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (1929)». *Ibid.*, p. 199. [Dans l'imaginaire des masses l'effacement du passé engendre comme la fin du sens de l'avenir, il n'y a que le présent qui prend sa place comme la seule dimension existentielle et absolue possible. C'est le présent des foules newyorkaises qui foisonnent dans les romans de l'américain John Do

prérogative de l'avenir, cela impliquait une déformation de la dimension temporelle qui se réduisait à une glorification du présent, et à la projection dans un avenir qui ne devait être qu'une continuation et un renforcement de ce présent. En opposition à cela, Carlo Bo avait proposé la dimension de l'attente, considérée comme l'espace et la stratégie la plus sage et avisée, tout en reconnaissant que cette attente :

> « non doveva essere un modo passivo ma il senso stesso dell'azione, un modo diverso della partecipazione. Noi forse abbiamo insistito solo sul primo tempo di questa forma spirituale, abbiamo sottolineato il nostro rifiuto della parafrasi umana ma poi si sarebbe dovuto provvedere alla definizione fatta su quel campo perduto delle voci terrene »[225].

Cette attitude d'attente adoptée par les hermétistes mais aussi par d'autres intellectuels et artistes a fait couler des fleuves d'encre sous les tons de l'accusation ou la faute du désengagement sans peut-être saisir la dimension « active » de cette attente. L'attente que Bo propose n'était donc pas le synonyme d'une lâcher prise, ni une forme de capitulation amorphe mais la prérogative même de l'action. L'acte littéraire, comme le souligne Carlo Bo, partirait d'une volonté d'échange et de relation, mais pour ce faire il est nécessaire une forme de méditation qui s'oppose à la violence de l'impatience de l'histoire et des faits historiques. Une littérature née dans la hâte ne serait que fausse et superficielle, au même degré qu'une réalité qui ne respecte pas les temps de l'esprit ou autrement dit : « una realtà che non sopporta una misura interiore non conta, è una vana costruzione di giorni, la ridicola mistificazione di un falso dio »[226]. Dans la perspective totalisante de Carlo Bo la littérature serait une urgence, et pas seulement la manifestation d'un plaisir pour le texte. La littérature est d'après C. Bo un acte bien plus

---

Passos (1896-1970), c'est le présent de "tout et maintenant", qui alimente le rêve de la *middle-class* américaine, protagoniste des romans de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) ou le présent de vécu à Berlin, aux tons weimariens, dont la folle liberté fait l'objet des romans de Christopher Isherwood (1904-1986). Mais c'est aussi la vie frénétique décrite dans le roman *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin (1929)].

[225] Bo Carlo, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di Uomo, 2002, pp. 11-12. [Ne devait pas être une manière passive mais le sens même de l'action, une manière différente de participer. Nous avons peut-être insisté seulement sur le premier temps de cette forme spirituelle, nous avons souligné notre refus de la paraphrase humaine mais nous aurions dû penser, par la suite, à formuler la définition faite sur le champ perdu des voix terrestres].

[226] Bo Carlo, « Letteratura come vita », in *Otto studi*, Genova, Edizione San Marco dei Giustiniani, 2001, p. 26. [Une réalité qui n supporte pas une mesure intérieure ne compte pour rien, elle n'est qu'une vaine construction de jours, la mystification ridicule d'un faux dieu].

viscéral et enraciné ayant une portée existentielle et une nature d'« eterna presenza »[227]. Ce n'est pas un symbole de vie qui puisse fonctionner comme un abri, un masque ou faisant office d'une fuite, c'est la vie elle-même. La littérature très souvent évoquée avec un « l » majuscule, s'identifiait donc chez Bo avec un exercice de vie constant qui ne se contente pas de ses symboles et de son monde autoréférentiel mais qui sert de filtre pour connaître la réalité, à la manière de Jacques Maritain. C'est une littérature qui, quand on l'identifie avec un genre, est évoquée en termes de poésie. Celle-ci est reconnue comme l'une des pratiques les plus dignes d'attention de son temps et comme le geste existentiel capable de se faire la seule mesure de l'homme. Carlo Bo légitimait l'attrait de la poésie et de son ouverture à une multiplicité d'interprétations et de mondes, valorisant l'obscurité ou du moins la polysémie face à une fausse clarté qui ne serait qu'un manque de volonté dans la recherche et le questionnement sur le monde.

Il le rappelle dans un passage consacré explicitement à la poésie que nous citons en entier vu la valeur qu'il attribuée aux vers :

> « La nostra letteratura subisce le insistenze di un suggerimento poetico: come la poesia è una permanente posizione di vita. Il suo futuro, assai meglio il suo tempo ha inizio ogni volta sul mistero, la sua esperienza si consuma nell'ansia, nell'aspettazione di una verità. Poesia è ontologia, due spiriti indispensabili, non è molto ce l'hanno ricordato: e voi sapete che Boccaccio diceva poesia è teologia »[228].

Il émerge de manière explicite le rôle spirituel attribué à la poésie, vue comme le lieu de la raréfaction et de l'intensification de la signification. La poésie comme la philosophie façonnerait cette position de vie constante, et se dirigerait vers nous-mêmes à travers une pluralité de textes se faisant écho, s'appelant sans barrière entre les langues et parfois sans aucune relation physique ou temporelle parmi les auteurs qui composent la mosaïque, dans une seule dimension transversale et syncrétique où « nessuno vorrà

[227] *Ibidem*. [une présence éternelle].
[228] Ibid., p. 30. [Notre littérature subit l'insistance d'une suggestion poétique : comme la poésie elle est une position de vie permanente. Son avenir, ou pour mieux dire son temps, commence à chaque fois par le mystère, son expérience se réalise dans l'anxiété et dans l'attente d'une forme de vérité. La poésie est ontologie, il s'agit de deux esprits indispensables. Ce n'est pas beaucoup, nous le savons, d'ailleurs Boccace nous a rappelé aussi que la poésie est de la théologie].

negare come Dostoievskj risponda a Mallarmé, come Claudel faccia lo stesso lavoro di Goethe, Baudelaire di Petrarca »[229].

Cette « attente » autant critiquée comme une forme manifeste d'inaction était en réalité une « aspettanza di vita » qui, comme nous le montrerons par la suite en creusant l'idée de poésie qui nourrit l'époque et qui émerge de l'activité des collaborateurs du *Frontespizio*, constitue la substance même de la poésie aussi bien que la prérogative philosophique et existentielle pour sortir de la matérialité manipulée de l'histoire et récupérer une manière de se référer aux autres et à soi-même[230].

Dans l'immobilité de la dimension culturelle italienne, *La Ronda* dans un premier moment et ensuite *Il Frontespizio* et *Campo di Marte* n'avaient pas été les premiers exemples de revues qui avaient essayé de dynamiser le panorama littéraire à travers la rigueur stylistique ainsi que des thématiques polyédriques. Nous désirons rappeler que *La Voce*, revue active de 1908 à 1916, vit une évolution remarquable, en virant d'un premier souffle d'idéalisme militaire vers une rigueur moraliste qui débouchera dans une autre publication appelée *La Voce bianca*[231], dirigée par Giuseppe de Robertis et qui dans cette dimension consacrera une part primordiale à la poésie. L'écrit programmatique le plus important de la revue affiche en fait un titre emblématique « Collaborazione alla poesia », publié en mars 1930 ce qui souligne la place cruciale que la poésie devait avoir dans le tissu culturel et littéraire de l'époque, et également la portée de haut niveau que chaque poète devait avoir dans le panorama artistique, morale et intellectuel. Si la poésie, soulignait De Robertis, avait été réduite à la manière d'un simple travail, un « métier » ou un jeu il voudrait la ramener à une profession de moralité, une sorte de garantie de salut pour les hommes comme dans la seule pratique possible qui puisse questionner l'être humain de façon libre, démocratique et profonde. Cette foi dans la parole poétique et dans le retour à la tradition avec une attitude honnête et confiante dans la rigueur des lettres anime *La Ronda* qui, en fin de compte, se place dans le panorama des revues de début de siècle toujours dans une position ambigüe et

[229] Ibid., p. 31. [Personne ne voudra nier que Dostoïevski répond à Mallarmé ou que Claudel fait le même travail de Goethe ou Baudelaire de Pétrarque].
[230] Cf. Bo Carlo, « Nozione della poesia » in *Letteratura come vita. Antologia critica*, Rizzoli, Milano, 1994, p. 29.
[231] Cf. Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie* tra le due guerre 1920-1940, Firenze, La Nuova Italia, *Firenze*, 1996.

controversée. Si d'un côté sa ligne est anti-futuriste, quelque peu élitaire et détachée du contexte social et encore trop fragmentaire dans son intérêt envers les voix étrangères pour ne pas dire qu'elle affiche un « gusto erratico »[232] sans trop de critères, comme le souligne Giuseppe Cassieri en répertoriant, dans une anthologie assez récente, les écrits les plus significatifs parus pendant ses années d'activité, il est vrai que son classicisme nourri de nouveaux germes permet l'arrivée de *Solaria* et prépare le terrain aux premières traductions. Ses collaborateurs n'inventent pas la prose d'art mais ils la promeuvent, ce qui contribuera sans doute d'une part à modifier le petit poème en prose et de l'autre à faire évoluer la prose vers la narration[233].

### 2.4.2 *Il Ferruccio* ou de l'art et de la poésie dans une revue fasciste.

Ce retournement vers la poésie embrasse plusieurs inspirations politiques et plusieurs publications. Parmi les publications les plus orientées politiquement, telle que la revue fasciste *Il Ferruccio*, il est parfois étonnant de remarquer que le discours poétique arrive à briser les interdits du régime et à se proposer comme absolu, arraché de tout totalitarisme.

*Il Ferruccio* de Pistoia, publiée entre 1932 et 1944, était en fait une revue bimensuelle provinciale du régime fasciste, qui ne négligera pas la juxtaposition silencieuse de plusieurs voix critiques et poétiques, témoignant de l'ambigüité de l'attitude du régime face aux traductions et offrant ses pages pour afficher la parole de l'artiste-intellectuel pendant les années Trente[234]. Nous prenons brièvement en considération cette revue car, tout en étant largement alimentée par le régime, elle présentait un éventail de poètes, d'artistes, d'intellectuels et de traducteurs, parfois liés d'une forte amitié entre eux, qui étaient en mesure de lancer un regard lucide et direct vers les profondeurs de la société et des faits humains. Cela malgré le contexte idéologique et le cadre politique explicitement aligné au régime, en réussissant à aller au-delà de toute censure et de

[232] Cassieri Giuseppe, "Introduzione", in *La Ronda 1919-1923*, Napoli, Liguori, 2001, p. 12.
[233] Cf. Luti , *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre*, op. cit., 157 mais c'est une pensée développée aussi par Giuseppe Cassieri, « Introduzione », in *La Ronda 1919-1923, op. cit.,*p. 13.
[234] Cf. Edoardo Salvi, *Le arti nel «Ferruccio»*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2004, p. 79.

toute canalisation de la langue, réalisées au fur et à mesure par le régime. *Il Ferruccio* tout en restant une publication de la province qui se déclarait comme un organisme culturel du fascisme, arrive à abriter les premières traces des vers hermétiques. Parmi ses collaborateurs Oreste Macrì, Sergio Baldi, Leone Traverso, Piero Bigongiari et Mario Luzi commencent à créer le premier laboratoire des hermétistes et à faire circuler leurs essais de critique littéraire, leurs poèmes et leurs traducteurs. Toutes ces personnalités d'empreinte a-fasciste et engagés contre le régime se transfèreront ensuite dans les rangs des collaborateurs de *Frontespizio* et, en dernier lieu, ils participeront à la brève aventure éditoriale représentée par *Campo di Marte*.

*Il Ferruccio* restait sans aucun doute une publication inscrite dans la politique culturelle d'une dictature désormais affirmée, qui n'hésitait pas à publier des images de Mussolini d'un format imposant et envahissant ni à condamner les œuvres américaines traduites par Vittorini en les décrivant comme perverties, amorales et stupides[235]. La xénophobie qui anime la ligne idéologique du *Ferruccio* est ainsi assez manifeste et tranchante chez certains de ses collaborateurs et elle représente l'un des caractères constituant la ligne éditoriale générale. Mais la revue ne se caractérise pas seulement par cette tendance raciste et chauviniste. Cette publication pourra en fait compter aussi des collaborateurs plutôt ouverts par rapport aux résultats culturels et artistiques français tel Alfiero Cappellini, voire des auteurs ayant une position nettement xénophile tel Braccio Agnoletti. Ce poète, critique et journaliste, moteur de *Il Ferruccio* rêvait de créer une revue bimensuelle qui aurait mis en communication et en échange fécond les auteurs italiens avec les auteurs américains[236]. Cela fait que, malgré une toile de fond plutôt xénophobe, cette revue arrive à se constituer comme une vitrine pour les publications étrangères, notamment pour les ouvrages américains et russes, puisque en les citant et en les accusant elle finit par les faire connaître et par éveiller la curiosité des lecteurs italiens à leurs égard. *Il Ferruccio* à un certain point de son activité sera animé par un véritable pluralisme de fond, par des voix fascistes mais aussi par des esprits antifascistes qui étaient acceptés avec leurs interventions au nom de l'art et de la culture. Ce qui permettait d'y publier des écrits affichant une moralité profonde et une

[235] Cf. Salvi cite l'article anonime « Lunario » publié in *Il Ferruccio*, a. XI, 3.8. 1942, en soulignant le caractère antiaméricain du *Ferruccio*. p. 147.
[236] Agnolotti expose son projet dans un article intitulé « Elementi di un progetto », in *Il Ferruccio* a. II 27.5.1933. Il s'agit d'un projet qui ne verra jamais le jour.

passion forte, prônant la nécessité de révision éthique de la société ainsi la redécouverte de l'art, de la culture et de la littérature. Tant que les discours restaient sur ce plan idéaux et moralisants la censure du régime ne pouvait ni ignorer ni censurer des auteurs opposés à Mussolini, elle ne pouvait que les laisser publier en les contrôlant de près. En revanche, à plusieurs reprises, ce sont les écrivains et les critiques fascistes qui, à notre sens, peuvent nous étonner pour leur ouverture envers l'art et la poésie de certains artistes antifascistes. C'est le cas de l'anarchiste aux accents fascistes Marcello Gallian qui en 1941 publie une lecture enthousiaste des poèmes de Garcia Lorca, poète arrêté et tué en 1936 par le régime franquiste. De la même manière Curzio Malaparte, théoricien du fascisme et seulement ensuite opposant à Mussolini, entre mars et décembre 1940 publiera dans la revue *Prospettive* plusieurs poèmes de Lorca. Il faut en outre rappeler que les poèmes du poète et dramaturge espagnol seront traduits par Carlo Bo traduit en 1940 chez Guanda, qui au fil du temps se spécialisera comme maison d'édition de poésie et notamment de poésie traduite.

Cela montre comme devant l'expression poétique n'existait aucune appartenance politique rigide, tout était publiable et l'on ne percevait pas la menace d'une idéologie sous-jacente. Bien à tort, puisque l'art et la poétique n'étaient et ne sont jamais innocents, ni des événements secondaires par rapport à la politique et c'est pour cela que ces petites « failles » dans les revues de ligne fasciste et de caractère apolitique représentaient des signes ainsi que des germes d'opposition ou, du moins, de non alignement. Un exemple peut être représenté également par l'antiaméricanisme montré par la revue : tout en restant un élément constant de la politique culturelle de *Il Ferruccio* il n'est pas accepté par tous ses collaborateurs, et il n'est pas poursuivi sur les mêmes tons tout aux long des deux décennies que nous considérons. Si en fait pendant les années 40 la littérature des Etats Unis est incontestablement lue comme maladive et déformée, au cours des années 30 les invectives envers les auteurs anglo-saxons, tout en affichant des accents agressifs et un fond incontestablement anti-xénophile ne finissaient que réaliser, une forme de promotion des auteurs accusés qui, à travers des tons péremptoires, sont décrits comme des ennemis, jusqu'à en menacer les traducteurs. En effet citer la liste des auteurs à prendre en considération ainsi que menacer les lecteurs, les traducteurs et également les libraires ne fera que diffuser la curiosité et la volonté de les connaître :

> « Attenzione, attenzione !
> Segnaliamo ad uso esteropatici, i seguenti scrittori: Rolland, Malraux, Bloch, Benda, Tommaso e Enrico Mann […] Hemingway, G.B. Shaw, Selma Lagerlof, Huxley, Virginia Woolf, […] Sherwood Anderson, 'O Neill […]. Aggiungiamo che i suddetti hanno giurato Guerra implacabile al fascismo.
> Tradutori, editori, commessi di libreria, che disponete i libri in vetrina, e voi signori lettori, attenzione al manganello »[237].

Ce type d'avertissement qui tout en dénonçant la littérature étrangère, néanmoins en citait les personnalités et indirectement en diffusait les noms, s'alignait avec la nécessité d'encourager une nouvelle littérature africaine[238], à savoir la littérature coloniale naissante qui aurait dû contribuer à gagner des titres de noblesses d'empire colonial même à l'Italie. Une contradiction évidente se révélait face à la littérature étrangère, tantôt symbole de l'ennemi, tantôt nécessité à traduire pour ne pas régresser par rapport aux autres cultures. Le marché des traductions vantait, d'ailleurs, un certain dynamisme et assurait de bonnes ventes et se mariait à cet enthousiasme, simulé ou sincère, envers la naissance d'une nouvelle littérature d'empreinte italienne et nationaliste en Afrique.

Les voix et les points de vue sur cette revue de parti sont malgré tout plus nuancés et libertaires de ce que l'on pourrait croire, et cela surtout grâce à la carrure de ses collaborateurs les plus éclairés parmi lesquels on compte certains noms des premiers poètes et critiques de l'hermétisme. Ces présences laissent percevoir comment les poètes hermétistes furent dès la première heure plutôt appréciés. La poésie était conçue comme « una forza di illusione lirica che miracolosamente si erge sulla distruzione delle illusioni stesse[239]». Un commentaire qui témoigne de la considération très favorable des collaborateurs de *Il Ferruccio* envers le naissant hermétisme conçu comme un nouveau chemin de rigueur exempt de tout maniérisme.

---

[237] Stefano Ragusa dans un article de 1937, annata VI, n.52 cité par Edoardo Salvi, *Il Ferruccio*, op. cit., p. 146. [Attention, attention! Nous signalons à tous xénomanes les écrivains suivants: Rolland, Malraux, Bloch, Benda, Tommaso e Enrico Mann […] Hemingway, G.B. Shaw, Selma Lagerlof, Huxley, Virginia Woolf, […] Sherwood Anderson, 'O Neill […]. Nous ajoutons que les susdits ont déclaré la Guerre la plus implacable au fascisme.
Traducteurs, éditeurs et vendeurs des librairies, vous qui disposez les livres dans les vitrines et vous les lecteurs, faites attention aux matraques.]

[238] Voir le ton didactique et agressif de Marcello Paci « Letteratura africana », *Il Ferruccio*, a. XI, 12.10.1942, n. 51 repris par Salvi pp. 148-149.

[239] Marcello Paci in « Morale letteraria. Poesia moderna », *Il Ferruccio*, 4.8. 1941, n. 40 cité par Salvi, p. 155. [une force d'illusion lyrique qui s'élève miraculeusement sur la destruction des illusions mêmes].

En décembre 1934 en fait Piero Bigongiari publie dans cette revue son article « Sulla personalità », un texte qui encourage à une recherche de l'homme qui puisse le diriger vers sa complétude, contre toute avant-garde, contre les « ismes » pour récupérer sa vision globale et féconde de la vie et, ce faisant, la transmuter en poésie :

> « Diciamo che il mistero è uno, e solo l'uomo unanime può opporsi ad esso, e di esso far poésia, che è un modo di spiegazione. Le spiegazioni hanno soprattutto il marchio della semplicità; e i raffinati dovranno esserne stupiti e confusi.
> Che la nostra sia volontà di bene, tra mezzo al bene e al male, questo solo conta, per sostenere la nostra ansiosa volontà di conoscenza »[240].

De même Mario Luzi, Oreste Macrì et le jeune Marcello Paci montreront dans la même revue que la poésie est la réalité inévitable, la seule possible ainsi que la forme de quête perpétuelle qui ne prétend pas atteindre une solution ni donner des explications. Pour ce qui est de Marcello Paci, nous soulignons que ce jeune auteur collaborera à la revue de 1940 jusqu'à sa mort en 1943 à Mathausen. Il suivra la leçon morale et culturelle de Piero Bargellini et de Papini ainsi que la fermeté critique de Macrì et de Bigongiari, en intégrant aussi en amont la rigueur spirituelle de Carlo Bo. Paci avait lu et intériorisé l'admonestation intellectuelle et morale contenue en « Letteratura come vita » [241] de Carlo Bo et se reflétait dans sa leçon d'intégrité et d'expérience, incitant à vivre la littérature comme une ligne de conduite et d'honnêteté dépassant tout apriori de matrice strictement politique. Comme le souligne Edouardo Salvi[242] chez Paci la poésie et l'art ne doivent pas se limiter à une satisfaction esthétique ni asservir une réflexion générale sur la vie : les arts deviennent la source de vérité, la manifestation ainsi que l'expression déclinée en plusieurs directions de la recherche de rectitude morale des hommes. Elle s'offre comme une nouvelle source de transcendance à travers le respect et la dévotion de la parole. Dans ce sens, d'après Paci chaque mot est chargé d'un pouvoir spirituel

---

[240] Piero Bigongiari, « Sulla Personalità », in *Il Ferruccio*, a. III, 15 maggio 1934, n. 50. Republié in Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 506-507.

[241] Nous consacrerons par la suite toute une partie de notre travail à cette intervention de Carlo Bo qui est devenue l'un des fondements de la critique littéraire et artistique italienne de la première moitié du XXème siècle et qui déclenchera un véritable débat culturel.

[242] Edoardo Salvi affirme que « Per Marcello Paci la fede, una fede nella trascendeza, costituisce l'orizzonte dell'arte, della poesia e della letteratura, manifestazioni elette della verità », *op. cit.*, p. 154. [Pour Marcello Paci la foi, une forme de foi dans la transcendance, représente l'horizon de l'art, de la poésie et de la littérature, les manifestations choisies comme les lieux de la vérité].

inestimable, du moins lorsqu'il est choisi avec conscience et dans son activation poétique il suggérera toujours une signification[243]dépassant toute dimension et logique.

Marcello Paci s'insère dans la ligne idéale constituée par des intellectuels tels que Bigongiari, Luzi, Bargellini, mais aussi par tous les collaborateurs qui animeront la revue *Solaria* entre 1926 et 1934, et ensuite *Campo di Marte*. D'après ces personnalités l'engagement littéraire le plus apolitique peut ramener à la seule forme d'honnêteté morale qui compte et qui serait par la suite capable de se transférer sur le terrain politique. Une politique, bien évidemment, qui devrait s'occuper de l'homme et non pas des faits transitoires même quand ces derniers sont tonnants et envahissants. Dans cette optique la poésie est recherchée dans toutes ses manifestations comme la possibilité de se donner un nouvel ordre caractérisé par une nouvelle pureté et par une intransigeance en termes de style et de respect pour les mots. En ce sens la poésie ainsi que la poétique de la matière et des signes représentent une seule unité idéologique qui est au centre de l'intérêt du poète, de l'intellectuel et de l'artiste, comme le soulignent dans *Il Ferruccio*, non seulement les poètes mais aussi les peintres et les artistes.

C'est ainsi qu'à travers des revues telles que *Il Ferruccio*, *Campo di Marte*, *Il Frontespizio*, et par la suite *Il Politecnico* et *Architrave*, malgré les orientations politiques et idéologiques parfois divergentes, les poètes et les critiques qui ensuite animeront l'hermétisme commencent à faire connaître leurs voix, comme si sur le terrain de la poésie on pouvait dépasser certaines contrariétés politiques au nom de l'homme et des moyens qui sauraient reconstruire la globalité et la profondeur totalisante de sa personnalité. Comme le souligne Salvi, en effet « Lo spaccio della poesia che non si vende eppure non si nega a nessuno era sempre aperto sul *Ferruccio* come su altri innumerevoli fogli »[244], ce qui est un indice révélateur de l'importance et de la valeur attribuées à la poésie, si l'on considère que *Il Ferruccio* était une revue bimensuelle alimentée par et pour la Fédération fasciste de Pistoia en tant qu'organisme fasciste officiel.

---

[243] Cf. Marcello Paci, « Morale letteraria. La poesia non è mai incomprensibile », in *Il Ferruccio*, a. X, 11.8.1941. Dans cet article Paci se prononce de manière nette à propos de la matrice spirituelle de l'écriture en affirmant explicitement « La scrittura è puramente un'arte figurativa spirituale ». [L'écriture est exclusivement un art figuratif spirituel].

[244] Salvi Edoardo, *Le arti nel «Ferruccio»*, op.cit., p. 78. [Le magasin de la poésie, entité qu'on ne peut pas vendre et que pourtant on ne nie à personne, était toujours ouvert dans *Ferruccio* ainsi que dans nombre d'autres revues].

La poésie agit ainsi comme une sorte d'aiguille de la boussole pour retrouver la grandeur de l'homme, et l'analyser et du point de vue esthétique[245], moral et littéraire même sur une revue ouvertement alignée au régime. Comme le souligne Luciano Anceschi, on a souvent laissé aux poètes et aux artistes la tâche d'impulser une réflexion critique très attentive et organisée. Les poètes de l'époque faisaient de la poésie et en même temps ressentaient qu'ils étaient en train de construire quelque chose, du moins de nourrir un débat fécond qui réveillait la langue italienne et son panorama littéraire. « Poesia la consapevolezza del fare » souligne le critique Anceschi en se référant à la poésie en général comme une forme littéraire qui, dans le sillon de Bo, se fait credo[246] d'une génération pas seulement de poètes et d'artistes mais aussi de critiques et, nous le soulignons à nouveau, de traducteurs.

Or arriver à définir quel type de poésie était invoquée et envisagée par la multitude de voix artistiques et critiques de l'époque est une entreprise vouée sans doute à un résultat provisoire et insuffisant. Nous nous sommes donc fixé quelques points de repères généraux qui nous ont guidé dans la lecture et le travail de recherche sur les textes critiques, tout en sachant qu'une définition préliminaire exhaustive et satisfaisante de l'entité « poésie » n'est pas possible. Le champ est riche en implications ainsi que très exigeant, et nous ne pouvons l'aborder que d'une manière hypothétique bien que basée sur des recherches attentives, conduites sur les sources directes de la critique de l'époque, notamment Carlo Bo, Oreste Macrì, mais également les poètes Betocchi, Luzi, Bigongiari ainsi que les études de Luciano Anceschi, les notes de traductions de Leone Traverso et la réflexion de Jacques Maritain. Ce dernier avait inspiré directement la pensée de Bo, ainsi que d'autres poètes de matrice catholique. Les études sur l'hermétisme et sur cet âge littéraire réalisées par Silvio Ramat, Vincenzo Mengaldo et Asor Rosa nous ont également permis de brosser un panorama sur la poésie peut-être incomplet mais documenté. L'activité de la revue florentine *Il Frontespizio* est sans

[245] Il ne faut pas négliger que beaucoup des auteurs, des critiques et des intellectuels de l'époque donneront impulsion à la prose d'art et se consacreront à plusieurs études d'histoire de l'art, en conférant à cela des accents plus que lyriques. Dans le cas de *Il Ferruccio*, Mario Luzi publiera un long article-essai au sujet de Raphaël, « Guida all'interpretazione di Raffaello Sanzio », in *Il Ferruccio*, 17 e 24 febbraio, 1934. Cet intérêt envers la période de Raphaël montre aussi le désir de relativiser le temps, un temps vécu avec difficulté et douleur. Plusieurs poètes hermétistes écriront des textes d'histoire de l'art et feront de la critique artistique, entre autre Piero Bigongiari et Alessandro Parronchi qui mènent leur recherche poétique parallèlement à la critique et à l'écriture de proses d'art. Ce dernier sera en fait considéré comme un terrain de recherche spirituelle proche de la poésie.

[246] Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989, p.37.

aucun doute décisive et elle témoigne du ferment culturel que vivait la Florence de l'époque, ville qui était incontestablement le centre et la capitale de la littérature italienne du Novecento, comme plusieurs études critiques le mettent en valeur[247].

La réflexion et l'énergie créative liées à la forme et à l'art se marient dans la production de poètes et des critiques tels que Mario Luzi, Piero Bigongiari auxquels se joindra quelques années plus tard Attilio Bertolucci, alimentant un réseau d'influences, de langages mais aussi de contradictions et dans le domaine de la poésie et dans les arts plastiques. Les observations artistiques comme les réflexions poétiques représentent en effet chez les intellectuels et les poètes de *Il Ferruccio*, et ensuite de *Il Frontespizio* et *Campo di Marte*, une forme de combat dans les coulisses, qui pouvait être parfois très voilée, mais qui savait aussi se mettre explicitement en premier plan, une lutte conduite toujours sur le terrain du lexique de la morale[248].

## CHAPITRE III

## 3. Il *Frontespizio* : spiritualité poétique et creuset des poètes hermétistes. Entre poïétique et spiritualité

### 3.1 L'anxiété ontologique au centre de la poésie

Nous nous attacherons par la suite à étudier plus en détail l'activité et la particularité de deux revues florentines que nous venons de citer à plusieurs reprises, et qui alimentent le débat poétique et poïétique des années 30 et 40. Ces revues abritent les écrits et les réflexions des hermétistes de la période la plus féconde et ouvrent les lettres italiennes à un européisme nécessaire du point de vue humain et culturel. Les années de *La Ronda*,

[247] L'étude de Giuseppe Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1989, est le texte qui explique de la manière la plus explicite le rôle de la ville de Florence comme pivot et centre de la littérature italienne. Les cénacles de la ville étaient alimentés, entre autres, par l'arrivée de certaines personnalités comme Bo, Montale, Macrì, Luzi, Vittorini, tous originaires d'autres régions d'Italie. Il ne faut néanmoins pas négliger les études sur le rôle des revues conduites par Giorgio Luti, qui ont révélé au public et aux spécialistes les liaisons entre les collaborateurs de ces publications, leurs différences idéologiques et également leurs inimitiés.

[248] A ce sujet Eduardo Salvi formule une phrase synthétique et très incisive, c'est-à-dire « Per l'arte : libera critica in illiberale stato » (« Pour l'art : libre critique dans un Etat illibéral »), *Le arti nel « Ferruccio*, op. cit., p. 108.

de *La Voce* et de *Lacerba* avaient été caractérisées par le désir de restaurer et de retrouver un ordre entre les années 20 et 30, mais à partir de la fin des années 20, la recherche de la parole poétique se dirige vers une zone créative différente.

La Florence de l'époque était l'un des centres culturels et artistiques parmi les plus actifs et prolifères, voire le plus innovant, entre les années 30 et 40. Dans ce contexte opèrent des auteurs, des critiques littéraires et des artistes qui mènent une recherche personnelle originale mais qui se basent aussi fortement sur la rencontre avec les lettres et les arts étrangers, plus particulièrement avec la France. Ce pays exerce une influence culturelle plutôt forte sur l'imaginaire de ces artistes et des intellectuels, qui cherchaient leurs maîtres dans les livres qu'ils étudiaient aussi bien que dans les œuvres qu'ils écrivaient et traduisaient.

Après la revue *Solaria*, active entre 1926 et 1934, qui présentera de manière régulière et, dans les limites du régime, la littérature étrangère au lectorat italien, c'est autour de *Il Frontespizio* et ensuite de *Campo di Marte* et également de *Letteratura* que se réunissent les traducteurs et les poètes de l'hermétisme. Le critique et intellectuel, hispaniste d'envergure Oreste Macrì rappellera *a posteriori* comme l'hermétisme même naissait de l'adoration pour le chant et de la recherche d'un équilibre entre le désir de beauté et la conscience du caractère intangible de certaines catégories.[249]

Les années entre 1929 et 1938 sont aussi les années dans lesquelles le surréalisme français exerce son pouvoir suggestif et créateur sur l'imaginaire de ces collaborateurs doués de talent critique et artistique à la fois, les années où des auteurs comme Breton montrent la possibilité heureuse de créer et de dépasser la réalité en valorisant les facultés sensorielles de l'individu et c'est aussi le moment où De Chirico commence à élaborer les principes de sa métaphysique picturale. Mais ce n'est ni l'aliénation ni le fantastique dans toutes les directions l'élément que les auteurs de l'époque cherchent, ils demandent à l'art et à la poésie, aussi bien qu'à toute activité intellectuelle, d'aller à la rencontre de l'homme dans sa totalité, dans ses vertus comme dans ses méchancetés, et

[249] Cf. Oreste Macrì, « Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia », in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, op. cit., p.27. pp. 8-9. La poésie y est décrite comme une urgence pour chercher du vrai, mais aussi comme « necessità naturale » [nécessité naturelle] et moyen de récupérer une « antica luce »[lumière de l'origine] dans ce sens un chant qui se constitue comme « argine di vita superiore » [un berge de vie qui touche à une dimension supérieure].

de révéler ses richesses, ses potentialités artistiques et morales au nom de la vérité. Comme le souligne Luigi Fallacara collaborateur de la première heure de *Il Frontespizio*, philosophe et intellectuel, on évitait les définitions et les étiquettes littéraires, on cherchait le mouvement fluide des forces qui sont toujours à la base de la vie et des passions humaines. Les écrits critiques mêmes n'étaient, en réalité, que des exercices d'écoute et non pas des classifications[250] ou des explications de texte.

D'ailleurs le rôle fondamental de la critique est, comme l'a souligné G. Genette, d'entretenir un dialogue entre une structure et une psyché, une âme et la conscience, dans un processus collectif qui se transforme en création et réception à la fois[251]. C'est exactement ce qui était en train de se réaliser au sein de ces groupes d'écrivains et de collaborateurs qui commencent à voir se réunir les figures de poète, critique et de traducteur. Le poète, tout particulièrement, formule ses réflexions et sa poétique à la manière de Baudelaire et de Valéry, il formalise ce qu'il fait de manière suggestive mais aussi opérationnelle, loin du « specialismo da laboratorio »[252] que Luzi par exemple critiquait chez certains critiques prêts à décortiquer les textes sans pourtant en dégager le message.

*Il Frontespizio* fondé et dirigé par le catholique Piero Bargellini en 1929 fut ainsi un noyau culturel incontournable pour les intellectuels de matrice catholique et libertaire des années 30 et 40, le centre qui focalisait de poètes, traducteurs, artistes et intellectuels tels que Sergio Baldi, Leone Traverso, Luigi Fallacara, Lisi, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Carlo Betocchi, Carlo Bo et Oreste Macrì.

Cette revue se caractérise comme l'une des ressources les plus importantes pour comprendre et éclaircir les rapports entre le goût du public, les poètes italiens et leur conception de la poésie.

*Il Frontespizio* avait une orientation fortement catholique et véhiculait les discours spirituels, poétiques et artistiques de Florence en affichant le penchant francophile de

---

[250] Cf. Luigi Fallacara, « Introduzione » in *Il Frontespizio 1929-1938. Antologia*, S. Giovanni Valdarno - Roma, Landi 1961, p. 14.
[251] Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 10.
[252] Mario Luzi, « Senza addio » in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia. Atti del convegno di studi, Urbino, 1-2 ottobre 1998*, Fasano, Schena Editore, 2007, p. 15.

ses collaborateurs. Définie comme le lieu poétique de la culture catholique prônant une métaphysique manifeste en toute intervention, *Il Frontespizio* retrouvait dans la collaboration de Carlo Betocchi et Carlo Bo, les portes drapeaux d'une conception très élevée de l'art et de l'engagement de l'homme des lettres. L'influence de Carlo Bo atteindra son apogée entre 1934 et 1938, même s'il collaborera dès la première heure à cette revue. Ce dernier sera déterminant en tant que responsable d'un véritable virage de la conception de la poésie et de la critique littéraire qui dirige les esprits vers un discours spiritualiste et ontologique très fort. C'est sur les pages de *Il Frontespizio* que Bo lance en fait presque une forme d'activité théorétique autour de la poésie qui s'ancrait à une base catholique et montrait une allure explicitement spirituelle. Dans son activité critique il réalise une véritable soudure entre la poésie et la connaissance et il prônera l'union indissoluble entre la poésie et la vérité, jusqu'à atteindre la transition la plus importante entre littérature et vie qu'il formalise dans son très célèbre écrit « Letteratura come vita »[253]. Dans cet essai, lu par la critique tantôt comme le manifeste idéologique des hermétistes tantôt comme la dérivation la plus directe en Italie des écrits de Jacques et Raïssa Maritain, il théorise les bases de la quête poétique et il décrit le binôme indissociable art et vie. Dans ce binôme il considérera par le mot « art » l'acception la plus large de la création et du « fait » artistique, capable de signifier le contenu de la vie même en devenant langage et véhicule de vérité. « Littérature » est aussi à concevoir en termes d'aventure, comme l'expliquera Carlo Bo à plusieurs reprises, ou pour mieux dire comme la seule entreprise capable d'affirmer notre esprit et notre langue, une aventure engendrée par une descente dans l'intériorité de l'homme et, parallèlement, stimulée par une série de rencontres, d'échanges et de greffes avec les poétiques les plus différentes. Il ne faut néanmoins pas oublier que c'est à travers les pages de la revue Il *Frontespizio* que les auteurs français si bien connus pas Bo seront présentés au public italien et que la *Nouvelle Revue française* intensifiera son influence sur les intellectuels italiens. La littérature italienne que Bo définissait « menacée »[254], agonisante, presque en fuite face aux choses, bien loin d'être un guide pour les esprits, devait chercher à se ressourcer. Dans ce contexte la poésie aura un rôle doublement

[253] Par la suite nous aurons l'occasion de consacrer à cette intervention de Carlo Bo un paragraphe qui explique les enjeux et les cordes touchées par l'idéologie à la base du binôme vie et littérature dans la pensée critique de Carlo Bo.
[254] Bo Carlo, «Una letteratura minacciata», in *Letteratura come vita. Antologia critica* (a cura di) Sergio Pautasso, prefazione di Jean Strarobinski, Milano, Rizzoli, 1994, p. X.

important : d'une part elle offrira sa vérité qui, comme le rappelle Elio Vittorini dans la préface de son roman *Il garofono rosso*, se caractérise par une incontestable maîtrise de l'immédiat et, d'autre part, elle se prêtera comme la forme littéraire la plus apte à faire du nouveau. Sa présence et sa composition constante contribuera à permettre d'espérer dans le pouvoir de la parole en montrant une forte intransigeance dans les choix des mots, entrainant aussi toute une activité critique axée sur l'identification de la « parola-logos »[255]. Comme l'écrit en 1937 dans son intervention « Sopra il ritorno del canto » dans *Il Frontespizio* le poète, traducteur et fin intellectuel Emilio Villa, la poésie était le genre qui devait permettre l'application et la collaboration de toutes les facultés humaines, garant d'une intégrité morale et cristallisant une condition de vie et de parole intransigeante[256].

Poésie comme une sorte de réponse absolue et spirituelle qui pourtant ne se pose pas comme un dogme, mais comme une ouverture qui amène à la compréhension, sinon à la connaissance. On ne cherchait pas « les écrivains des choses », comme les définit Nicola Carducci [257], tel Balzac, mais les voix qui se présentaient comme capables de filtrer, analyser et réélaborer la réalité historique d'une autre manière, en proposant une autre perspective. L'idée est celle de créer une nouvelle habitude de lecture accompagnant une attitude critique et poétique renouvelée, antirhétorique et profondément fidèle aux faits et aux événements qui comptent pour l'homme, ce qui conduit à repenser l'idée même d'événement et de centralité des faits historiques. Les actions aussi bien que leurs enchaînements n'ont plus la même nature « narrabile »[258] d'autrefois et ce qui émerge dans la pensée des critiques de *Il Frontespizio* et de *Campo di Marte*, aussi bien que chez les poètes hermétistes est une préoccupation éthique pour la postérité, qui par contre avait été étrangère à des poètes comme D'Annunzio et à Pascoli.[259]

La vie poétique d'intellectuels tels que le groupe des hermétistes réunis à Florence et

---

[255] Oreste Macrì, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, op. cit., p. 140.
[256] Cf. Villa Emilio, « Sopra il ritorno al canto », *Il Frontespizio 1929-1938. Antologia, op. cit.,* p. 415.
[257] Carducci Nicola, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni "30*, Piero Lacaita Editore, Manduria, 1973, p. 233
[258] Silvio Ramat argumente à propos de cette nouvelle substance des choses qui, vu l'air du temps si irrationnel et cruel, demandait une attention toute viscérale et concentrée sur la vie intérieure. Une atmosphère et une période qui échapperaient à la possibilité d'une narration linéaire, claire et systématique, Cf. Ramat, *L'ermetismo*, op. cit., p. 153.
[259] Cf. Ramat, Ibid., p. 155.

des collaborateurs de la revue comme Bigongiari, Parronchi, Luzi, Macrì aussi bien que les voix de Pavese et de Giaime Pintor dix ans plus tard, coïncide avec une nécessité morale de s'opposer à l'ordre des choses imposé par l'histoire et par la tradition littéraire italienne la plus vétuste et imperméable aux changements. A travers la pratique poétique et sa critique, ces hommes de lettres s'engageaient à mettre à disposition des autres hommes l'instrument d'échange par excellence entre un je et un tu. Cet échange pouvait bien être cherché à l'étranger, dans une autre langue à travers la traduction, surtout lorsque les poètes se proposent comme des constructeurs et interprètes de la réalité, de la vérité et de la langue. La revue florentine vivait dans le culte de la philologie, une discipline conçue comme l'un des instruments pouvant mener à bien et avec rigueur l'action culturelle souhaitée, permettant un grand respect intellectuel envers la culture italienne et envers le culte ouvertement professé de la poésie[260].

On cherchait à procéder à la récupération d'une dimension d'absolu et d'universalité des valeurs, ce qui se mariait bien avec la base idéologique de la revue *Il Frontespizio* qui était incontestablement d'empreinte catholique aux accents vifs, avec une attention tantôt pour les querelles de « Strapaese »[261], au sujet des lettres italiennes, tantôt de manifeste ouverture à la culture européenne, notamment à la France. En effet comme le rappelle Luti dans ses études sur la fonction médiatrice des revues florentines entre la culture italienne et la culture française, l'hermétisme aurait une matrice qui fait remonter ses bases au spiritualisme catholique français et il naît officiellement la même année que la fondation de *Il Frontespizio*. Il ne faut pourtant pas céder à la tentation de superposer ces deux entités. L'obscurité hermétiste et son apparent non-engagement direct semble gêner l'esprit conservateur de la revue qui en revanche désire montrer la réactivité du groupe catholique et qui, vers la fin de son activité, arrivera à assumer des tons combattants plutôt explicites[262].

Cette revue est une présence incontournable pour ceux qui croyaient à la force régénératrice qui pouvait irradier de la littérature et pour ceux qui cherchent les traces

---

[260] Cf. Luti Giorgio, *Firenze corpo 8*, pp. 230-231.

[261] Ce courant conservateur et fasciste s'exprimant principalement dans les revues *Il Selvaggio* et *L'Italiano*, aurait voulu une production littéraire sous le signe de la défense de la tradition et de l'hostilité à toute importation des lettres étrangères. En ce qui est de la traduction les fauteurs de « Strapaese » pensaient que l'esprit italien serait intraduisible, par conséquent l'action des traductions et fortement sous-estimée par les auteurs qui adhérent à ce mouvement.

[262] Cf. Luti Giorgio, Ibid., pp. 243-244.

étrangères dans la littérature italienne de la fin des années 30. Le philosophe collaborateur de cette revue Luigi Fallacara rappelle *a posteriori* dans l'anthologie qu'il consacrera aux essais les plus significatifs parus dans *Il Frontespizio*, qu'il y avait un noyau bien précis constitué par lui-même ainsi que par le poète Carlo Betocchi, Nicola Lisi, Arrigo Bugiani et Ugo Fasolo ouvertement défini comme le groupe qui cherchait la vérité dans la poésie[263] :

> « I poeti che allora collaborarono al *Frontespizio* avevano della poesia una concezione si può dire oggettiva, la sentivano come una realtà da cogliere e da consegnare, come lo « splendore del vero », come una bellezza, fiore del sentimento purificato »[264].

Ils voulaient découvrir une langue et une dimension sans temps ou pour mieux dire un temps unitaire fait d'un éternel présent, une entité qui ne se laissait pas séduire par les pièges de la contingence. La poésie se proposait ainsi comme un facteur de praticabilité, un instrument pour dompter la réalité et également pour la reconstruire. On pourrait la définir comme une lutte pour « gagner » sa propre dimension et pour accepter d'habiter un non -lieu qui, en même temps, grattait la patine de rouille déposée sur le langage mais aussi sur la littérature et ses mécanismes nationaux. Nous venons évidemment de paraphraser dans la partie finale de cette réflexion, la définition désormais célèbre de Roman Jakobson de la poésie et de sa fonction, soutenant la primauté du message véhiculé par un tout uniforme du texte où les sons et les sens sont solidaires et où la combinaison des mots amène l'attention sur la phonologie de surface et sur le rapport avec la signification.

La poétique des collaborateurs du *Frontespizio*, en général, même chez les auteurs de proses, les critiques et les auteurs d'articles concernant la société, suivait l'idéologie de Jacques Maritain, grand philosophe thomiste, écrivain et théologien français qui avait publié en 1938 le volume *Situation de la poésie*, un essai qui montrait la valeur transcendante de la poésie. Les poètes du *Frontespizio* voudront élever la matrice

---

[263] Cf. Fallacara Luigi, *ibid.*, p. 11.

[264] *Ibidem.* [Les poètes qui collaborèrent à la revue *Il Frontespizio* avaient une conception de la poésie qu'on pourrait définir objective, ils la considéraient comme une réalité à saisir et à livrer, comme « la splendeur du vrai », comme une forme de beauté, la fleur du sentiment purifié].

poétique au degré de source d'ordre universel, soulignant comme la sensation et l'intelligence ne pouvaient pas être dissociées dans sa pratique et son interprétation.

Faire l'état des lieux des théories sur la poésie, sur sa forme et ses fonctions tel qu'il a été écrit dans les pages de la revue est une opération composite qui conduit à l'idée partagée par Edoardo Fenu comme par Betocchi et aussi Bargellini, que la poésie est « per se stessa ispirazione alla totalità »[265]et que l'unité spirituelle de l'artiste serait la composante la plus importante de son agir qui devrait devenir une conquête de la totalité, débouchant à une élocution qui parfois frôle les textes sacrés. Ce que Betocchi prône dans ses contributions est une identité parfaite entre la poésie et une nécessité spirituelle. Le sentiment à la base de la poésie devrait être à son sens « un imperativo flutto dell'anima » [266] qui devrait réveiller chez le lecteur la même nécessité de s'occuper :

> « [...]delle vere ragioni della poesia e che fu una delle prime ragioni che ci spinsero a fondare *Il Frontespizio* nel senso di una collettività che se era piena di senno e di fede, non ci pareva, e non ci sembrava tuttora, altrettanto illumina delle arti in generale, e della poesia in particolare »[267].

La poésie est donc encore une fois le point de repère pour se confronter à la nécessité de changement ainsi que le déclencheur de la réflexion et de la quête. D'après les poètes du *Frontespizio* la poésie exprimerait une sorte de soif de substance et une forme d'« amore della novità perenne »[268] qui témoigne de la confiance dans la valeur morale de la parole. Le poète est la personne capable de résoudre la fracture entre les mots et les choses sans pour autant se réduire en allégorie pure, mais en gardant un lien fort avec la

---

[265] Edoardo Fenu, « Compito della poesia » in *Il Frontespizio*, 1934, aujourd'hui in Luigi Fallacara (a cura di), *Il Frontespizio*. *Antologia* (1929-1938), San Giovanni Valdarno/Roma, Luciano Landi Editore, 1961, p. 259. [la poésie est par essence une inspiration à la totalité].

[266] Carlo Bettocchi,« Invito alla poesia», in *Il Frontespizio. Antologia (1929-1938)*, op. cit. p. 475. [un flot de l'âme impératif].

[267] Bettocchi Carlo, « La più bella poesia » in *Il Frontespizio. Antologia (1929-1938)*, op. cit. p. 478. [des vraies raisons pour la poésie et qui fut l'une des premières raisons qui nous encouragèrent à fonder *Il Frontespizio*, soucieux de servir à une collectivité qui même si elle était plein de bon sens et de fois il nous ne semblait pas, et ne nous semble pas encore, assez éclairée ni par les arts en général ni par la poésie].

[268] Cf. Carlo Bettocchi, « Invito alla poesia » in *Il Frontespizio. Antologia (1929-1938)*, op. cit., p. 472. [amour de la nouveauté éternelle].

conscience et l'éthique de l'homme. Il opère en accord tacite avec le critique et le traducteur selon la nouvelle tendance de la critique hermétique de voir souvent réunis dans la même personne le poète, le critique et le traducteur.

### 3.2 Les poètes et la poésie du *Frontespizio*

Si l'on parcourt même rapidement la liste des titres des interventions publiées par les collaborateurs de cette publication il est évident que la poésie est bien au centre du débat artistique et idéologique qui alimente et cimente la rédaction. Sans prétendre à l'exhaustivité citons à titre d'exemple quelques articles qui ne se concentrent que sur la poésie: « Carlo Betocchi poeta », « Ingenuità della poesia », « Compito della poesia », « Il peccatore Baudelaire », « Sopra al ritorno del canto », « Intelligenza e poesia », « Cattolicesimo e poesia nel "Naufragio del Deutschland" », « Poesie di Cardarelli », « Nota su Thomas Sterne Eliot », « Note sulla poesia italiana », « Invito alla poesia », « La lezione di Rimbaud », « Poesie di Cardarelli », « Ricordo di Dino Campana », « Mario Luzi »,« Su Clemente Rebora », « Alfonso Gatto » sans énumérer les rubriques de Carlo Bettocchi « Lettura di poeti » et « La più bella poesia ». Cette liste partielle montre toutefois une approche totalisante d la poésie : du désir de faire de la critique chez les symbolistes, aux voix nationales hermétistes contemporaines, de la réflexion poétique à la reprise et réinterprétation de certains auteurs. Sans compter tous les poèmes étrangers régulièrement publiés traduits par Leone Traverso qui travaille principalement sur les poèmes allemands de Rainer Maria Rilke et Friedrich Hölderlin, ou par Sergio Baldi, à partir des vers anglais d'Eliot ou des ballades écossaises.

Dino Campana et Clemente Rebora sont également longuement analysés et feront l'objet des études de Fallacara et Betocchi, ainsi que des essais de Luzi, participant ainsi à ce qui est devenu après 1932 une forme d'historicisation de la poésie de Campana. Ce dernier devient en fait une sorte de guide moderne très souvent cité et publié à côté de poèmes de Baudelaire et de Rimbaud. Carlo Bo aussi écrira sur l'« irrefrenabile notte » de Dino Campana, ainsi que de son anxiété d'absolu selon un ordre qui n'en est plus un : ce n'est plus la recherche formelle de la poésie pure, mais c'est une poésie qui essaye de remettre l'homme au centre de toute valeur et de tout mouvement moral et spirituel. Et si les pages du *Frontespizio* donnèrent la voix en premier aux vers des

hermétistes, il ne fut pas simplement une mode ni la nécessité de se donner un style, mais un véritable élan vers la recherche de contenus essentiels. Les auteurs qui travaillaient à cette revue voulaient afficher une confiance renouvelée envers les potentialités de la langue qui se réalisent à travers la poésie.

Dans ces pages on peut retrouver une multiplicité d'approches poétiques qui correspondent à une pluralité de chants possibles, comme le souligne le critique Oreste Macrì dans son article à propos de Cardarelli en listant les différentes influences : « Il platonismo floreale di Mallarmé, il purismo intellettuale di Valéry e di Guillén, il neo-simbolismo georgiano, lo spiritualismo rilkiano »[269].

Dans ces pages la littérature sous forme de la poésie, de sa traduction et de sa critique n'était plus un simple *otium* mais une véritable quête spirituelle, un mouvement à la recherche de la vérité malgré les nombreuses divergences d'approches parmi les poètes. Le centre commun était toutefois une confiance solidaire dans le caractère et les ressources ontologiques de la poésie, dans la possibilité de l'exploiter pour atteindre la vérité, l'absolu et une forme de consolation-explication qui pouvait introduire à une forme de connaissance globale. Elle devenait une sorte d'exercice ontologique qui tendait à l'absolu, une forme de recognition totale de tout aspect retenu essentiel de la vie de l'homme.

Il ne faut jamais oublier que cette revue se présentait comme une revue de matrice catholique, c'est pourquoi la tension artistique et poétique se relia immédiatement aux thèmes de la vocation, de l'absolu de l'être et de l'univers ainsi qu'à celui de l'élan moral et éthique qui devrait toujours guider l'artiste poète. Dans ce sens l'influence exercée par la théorisation poétique du philosophe thomiste Jacques Maritain sur Mario Luzi et sur Carlo Bo, mais sur les autres collaborateurs aussi, est forte et riche en contaminations. Dans son texte de 1938, *Situation de la poésie*, Jacques Maritain arrive à donner corps après 20 ans d'études à une légitimation de la poésie en tant que chemin de recherche et quête de l'absolu, conduite à travers l'instrument d'une langue nouvelle, non pas usée par la quotidienneté mais, indubitablement, redynamisée par le pouvoir

[269] Macrì Oreste in *Il Frontespizio. Antologia (1929-1938)*, op. cit. p.17 dans un article de 1937, cité dans l'introduction de Luigi Fallacara p. [Le platonisme floréal de Mallarmé, la pureté intellectuelle de Valéry et de Guillén, le néo-symbolisme de Stefan George et le spiritualisme de Rilke]

créateur de la poésie. Les mots désormais célèbres employés dans la définition « poésie est ontologie » n'appartiennent pas à Carlo Bo même s'il les utilise souvent et dans cette même forme et dans des formules analogues, c'est en effet une définition de Maritain qui va encore plus loin dans sa formulation originelle : « Poésie est ontologie, certes, et même, selon le grand mot de Boccace, poésie et théologie. Mais en ce sens qu'elle prend naissance dans l'âme aux mystérieuses sources de l'être, et le révèle en quelque sorte par son mouvement créateur »[270].

La tâche du poète du XXe siècle étant d'après Maritain retrouver et libérer : « cette source d'eau vive née dans les profondeurs spirituelles de la personne, révélant, comme la mélodie « l'essence non défigurée de ce qui est», et non pas « le mensonge imaginé par son auteur »[271]devenir poésie ontologique qui prend contact avec l'essence de l'homme. Et encore il ne faut pas laisser sous silence que la poésie n'est pas seulement ontologie d'après Maritain, mais aussi connaissance :

> « Bref la poésie est connaissance incomparablement : connaissance-expérience, et connaissance-émotion, connaissance existentielle, connaissance germe d'une œuvre »[272].

Elle ne serait donc pas un instrument ou un moyen de connaissance mais la connaissance même.

La poésie telle qu'elle sera présentée et mise en valeur sur les revues *Il Frontespizio* et par la suite par *Campo di Marte*, se propose exactement dans ce sens, comme une véritable ontologie et de manière analogue elle sera conçue par le courant des hermétistes, et parmi ses poètes et grâce aux critiques hermétiques Carlo Bo et Luciano Anceschi qui réalisaient une sorte de superposition entre art, littérature, poésie et vie[273] dans un véritable continuum où l'on prêtait foi à la parole comme outil de recherche et hypothèse de réponse aux interrogations existentielles. Sa langue relève très souvent de

---

[270] Maritain Jacques « De la connaissance poétique » in Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938, p. 117.
[271] Ibid., p. 122. Dans ce passage Maritain ne le spécifie pas mais très probablement prend ces mots entre guillemets chez Arthur Lourié cité à la page précédente pour son essai sur la mélodie en musique.
[272] Ibid., p. 132.
[273] Cf., Jean-Luc Nardone in Nardone Jean-Luc (éd), Gallot Murriel, Orsino Margherita, *Anthologie de la littérature italienne 3, XIXe et XXe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 243.

la matrice catholique de certains poètes qui malgré le caractère non orphique et non obscur de la recherche poétique ne faisaient que rappeler la dimension totale, que la poésie devait avoir. Malgré plusieurs orientations religieuses et artistiques, les années trente se caractérisaient par cet intérêt vif pour la poésie, une passion vécue sous plusieurs points de vue : le côté spirituel, le côté exclusivement artistique-stylistique et aussi le côté plus orphique. Dans ce sens, par exemple, en accord avec la pensée de Maritain, on attribuait à la poésie une faculté de connaissance[274] et de révélation.

A partir donc de l'entre-deux-guerres jusqu'au cœur de la deuxième guerre mondiale, la nécessité et la fréquentation de la poésie se fait intense et évidente dans une génération de poètes, critiques, traducteurs qui se chargent de donner voix à cette forme expressive et artistique et qui sentaient, comme le souligne à posteriori Silvio Ramat et comme le soutient également Oreste Macrì qu'elle ne pouvait pas faire des fautes, ne pouvait pas se laisser séduire par des voix qui n'étaient pas à l'hauteur de la mission ontologique dont ils chargeaient les poèmes. Ces hommes de lettres se réunissaient dans cet but commun comme dans une confrérie idéale que Silvio Ramat définit une « Compagine, come si sa, variegata ed esplicantesi in scritture di poeti e prosatori, di traduttori e critici, con ampia facoltà di interscambio fra tutte queste specializzazioni »[275].

L'intérêt vers la poésie attire les catholiques, les anarchistes, les artistes et tous ceux qui essayent de ne pas se rendre à ce « tempo minore » selon une expression très souvent employée par toute la critique hermétique et non hermétique de Oreste Macrì, Carlo Bo, Silvio Ramat. Ce qui faisait cet intérêt était une résistance tout autre que muette, une sorte de « politicità virtuale » pour emprunter une expression très explicite de Silvio Ramat, à savoir une forme de résistance qui ne fait que signaler l'urgence du « non-

[274] Il ne faut pas oublier que le titre du deuxième essai publié en 1938, dans le volume écrit avec sa femme *Situation de la poésie*, ouvrage aimé et connu par les hermétistes, était très explicitement « De la connaissance poétique », ce qui signale la valeur pas seulement ontologique que le philosophe thomiste attribuait à la poésie mais aussi son pouvoir cognitif, sa nature de connaissance préalable et en même temps consubstantielle à toute connaissance car elle ne cerne pas des objets mais elle dessine une disposition d'âme, elle détermine la vision des objets à connaître ensuite. En d'autres mots « une connaissance qui n'aboutira qu'en étant créatrice », Maritain Jacques, p. 102.

[275] Silvio Ramat, « Oreste Macrì un seminario ininterrotto », in *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Novara, Interlinea, 2002, p. 173. [Un groupe que on le sait bien, était hétérogène et s'exprimait en donnant lieu à l'écriture de poètes, de prosateurs, de traducteurs et de critiques affichant une capacité remarquable de passer d'une de ces spécialisations à l'autre].

adeguamento della letteratura a quel “tempo minore” che scandisce le umane giornate»[276].

Un engagement qui lui attribue péremptoirement une profession de foi continue dans le pouvoir de la parole, qui n’est pas une recherche de plaisir ou d’évasion mais une véritable participation de la conscience à l’action. Il s’agit d’un élan vers la vérité, vers la connaissance en tant que disposition à la recherche et inclination à l’acte de douter. Ces jeunes poètes, traducteurs et intellectuels étaient animés par un désir de changement profond et radical, exprimé par le jeune Carlo Bo dans sa communication *Letteratura come vita*, qui déclenchera un véritable débat idéologique parmi les poètes et les intellectuels qui collaboraient comme lui au *Frontespizio* et qui arrive comme devise du caractère absolu et métaphysique de la conception hermétique de la poésie.

On pourrait se demander si ce poids était trop démesuré ou la portée de l’entreprise trop optimiste pour les moyens de la parole poétique. On pourrait douter d’avoir surestimé les forces de la poésie en lui demandant de se mêler à la philosophie, à la morale ou à la spiritualité chrétienne, mais cela ne relève pas de notre travail. Ce que nous voulons montrer c’est quel type de poésie était interpelé et quel genre d’action intellectuelle, culturelle et artistique le creuset de ces poètes, critiques et traducteurs a pu conduire pour s’aligner sur les traces des lettres européennes et pour s’ouvrir à l’expérience d’un autre qui ne soit pas un ennemi politique mais un auteur ou un artiste avec des affinités à mettre en valeur. En tout état de cause cas la lutte pour la poésie, à travers la poésie et vers la poésie conçue telle qu’une prise de conscience de l’être humain pourrait difficilement être définie comme une expérience négative ou à blâmer. A cela on peut ajouter que la poésie ne peut pas être soumise, comme toute autre forme artistique d’ailleurs, aux catégories du "juste" ou du de l’"erroné".

La poésie était incontestablement au centre de l’intérêt culturel et artistique du foyer d’intellectuels florentins, capables toutefois d’irradier sa fascination et sa voix bien au-delà de Florence, et de se proposer comme une autre possibilité d’affronter le réel. Le côté "opérationnel" le plus intéressant était sans aucun doute le fait que ce genre

[276] Silvio Ramat, « Tornando su Letteratura come vita », in *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito, op. cit.,* p. 157. [la non adéquation de la littérature à ce “temps mineur” qui rythme les jours des hommes].

littéraire se proposait comme une clé de rupture avec la langue usée et stagnante et comme le moteur d'une nouvelle créativité et d'une forme de résolution spirituelle. Ainsi que le souligneront les hermétistes, la poésie est une forme d'existence à part entière, comme un organisme et elle ne se limite pas à s'offrir comme un simple moyen d'expression. A l'intérieur du processus poétique hermétique en fait même l'absence devient une présence aigüe et le dialogue entre l'impossibilité de dire et la manifestation de la parole est constante, comme le rappelle Silvio Ramat :

> « Un esistere che si alimenta del proprio non-esistere, che è il completamento ineliminabile nel progressivo disporsi della mente alla conquista di una verità motivata. Solamente così si trova il segno di un'arte nuova *consciente et reine d'elle même* come in Baudelaire »[277].

La poésie n'est ainsi surtout pas une fuite devant le réel ou un refus aveugle de la contingence mais, en premier lieu, elle coïncide avec la totalité de l'art et elle livre la vie aux poètes, comme un mot de passe formulé suivant une spiritualité et une forme laïque de foi dans le pouvoir de la parole. L'itinéraire d'un poète, en effet, n'est pas caractérisé par l'acte avec lequel il donne le jour à ses poèmes mais, comme le montre Meschonnic dans plusieurs études, c'est plutôt l'inverse: ce sont les poèmes écrits à mettre au monde le poète[278]. Il en dérive une tension continuelle entre le désir d'explication à travers les images poétiques et la volonté quand même de garder une sorte de non-dit, comme une « garanzia di una vitalità futura della poesia »[279].

### 3.2.1 De « Letteratura come vita » et de l'influence de Jaques Maritain sur Carlo Bo et les hermétistes.

La poésie dans le sens maritainien de « mystérieuse vertu spirituelle opérative que nous appelons art »[280] et également la prise de conscience de cette vertu, est ainsi au centre de la plupart des essais publiés par *Il Frontespizio*. Sa capacité de réfléchir sur elle-

[277] Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 173. [Une forme d'existence alimentée par le fait qu'elle n'existe pas et qui se propose comme le complément inéliminable dans l'organisation progressive de l'esprit qui se lance à la conquête d'une vérité motivée. Ce n'est que de telle manière qu'on retrouve les traces d'une nouvelle forme d'art consciente et reine d'elle même comme chez Baudelaire].
[278] Cf. Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, op. cit., p. 12.
[279] Ibid., p. 77. [Garantie d'une vitalité de la poésie à venir].
[280] Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie,* op. cit., p. 83.

même, sa réflexivité, pour emprunter un mot que Maritain répète à plusieurs reprises dans son essai, coïncide avec la pluralité d'approches qui s'appliqueront à l'analyser, la composer et la traduire. Le critique, le poète et le traducteur son liés l'un à l'autre, et souvent ils peuvent aussi être une seule personne, comme dans le cas de Macrì ou de Pavese. De toute manière ils sont tous solidairement indispensables à l'évolution et à l'enrichissement du discours poétique. Cela est vrai et pour les auteurs qui appartiennent au courant hermétique et pour des voix poétiques différentes par rapport à l'hermétisme, telles que celle de Betocchi. La poétique et l'esprit critique de ce dernier dans l'histoire de la littérature sont très souvent cités en relation à une polémique avec Carlo Bo concernant l'essai de ce dernier *Letteratura come vita*. Ce texte avait été écrit pour intervenir à l'occasion de l'ouverture du colloque des catholiques italiens en 1938, « Quinto convegno degli scrittori Cattolici » à San Miniato, organisé autour du sujet « vie et littérature ». Comme le titre même le montre incontestablement ce discours affichait la nature toute intérieure de la poésie et son identité avec l'ontologie. Cette notion de la poésie ne fera que résumer et formaliser une idée de la littérature que Bo exprimait depuis des années à travers d'autres interventions aux sujets exclusivement poétiques. Nous nous référons à ses études « Riconoscenza alla poesia » écrit en 1934, « Nota su Maritain » datant de 1936 et « L'expérience poétique » de 1938[281], et encore « Natura della poesia » publié dans *Campo di Marte*. Il reprendra le discours critique sur la poésie dans la plupart de ses études ultérieures telles que « Letteratura » de 1942 ainsi que « Un'immagine esemplare » de 1943, deux essais qui font partie du volume *Nuovi Studi*, de 1946, où il saura proposer à nouveau de manière dense et profonde le sujet de l'attente et d'une littérature qui est « l'accento assoluto di vita, quel drammatico riproporre la verità »[282].

L'intervention de Bo, publiée dans *Il Frontespizio* en 1938, illustre la littérature comme acte totalisant qui se veut un véritable appel du destin, une sorte de chasse à la vérité qui n'est ni un résultat ni un procédé mais les deux choses à la fois fusionnées comme dans une sorte de questionnement toujours ouvert. De cette nature Bo offre un tableau articulé mais nous n'en citons que l'un des passages les plus célèbres: « La letteratura

[281] Ces interventions avaient été publiées respectivement par *Il Frontespizio*, *Rivista Rosminiana* et *Letteratura*.
[282] Bo Carlo, *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946 p. 18. [la trace absolue de vie, la capacité dramatique de proposer la vérité à nouveau].

questa massima condizione del nostro spirito, non serve per conoscere ma è in sé stessa una conoscenza »[283]. De même le critique dira, se référant à Boccaccio que la poésie est un indice de l'attente de la vérité, un moment presque théologique qui s'identifie à la vie à part entière.

Bo réalise une véritable tension, une quête aux sources de l'être qui passait par Baudelaire en tant que lecteur d'Edgar Allan Poe[284], intègre Mallarmé, en s'empreignant de l'œuvre de Jacques Maritain, comme en témoigne Giuseppe Langella dans une étude pointue, basée sur la confrontation de plusieurs paragraphes de « Letteratura come vita ». Langella met des extraits tirés de *Situation de la poésie* de Maritain en regard de quelques passages de l'intervention de Bo, ce qui montre que le philosophe français avait été la source directe, et parfois paraphrasée dans la longue réflexion sur le statut de vérité et de connaissance de la poésie[285], de Bo. La référence de Maritain est incontournable, le philosophe thomiste français avait publié avec sa femme Raïssa en 1938 l'essai au caractère métaphysique *De la connaissance poétique*, une étude aux accents fortement spéculatifs, soulignant que l'instrument de la poésie est nécessaire à la prise de conscience humaine, et qu'elle est par excellence vouée au XXe siècle à une forme de réflexivité qui amène à grandir, à connaître et à évoluer spirituellement.

Maritain soulignait en outre un élément de la poésie française de son époque qui, en effet, peut être mis en relation avec toute la poésie du XXe siècle, à savoir son besoin de réfléchir sur elle-même :

> « […] jamais le besoin de se connaître n'a été si violent pour la poésie. A ce moment-là la poésie doit satisfaire à une double tâche : poursuivre son chant créateur, et se replier réflexivement sur sa propre substance »[286].

Cet extrait montre que l'idée de poésie de Maritain coïncide avec l'idée de l'art comme forme ontologique, un art qui est en mesure de réfléchir sur lui-même et qui se propose

---

[283] Bo Carlo, « Letteratura come vita » in *Letteratura come vita. Antologia critica*, op. cit., p. 13. [ La littérature, cette condition suprême de notre esprit, ne sert pas à connaître, elle est une forme de connaissance en elle-même].
[284] Voir la recension-commentaire de Baudelaire sur la poétique de Poe « Notes nouvelles sur Edgar Poe [1857] ».
[285] Cf. Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., p. 223-228.
[286] Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée Brouwer, 1938, p. 81.

comme spiritualité réflexive[287] pour la vie de l'homme aussi. Une conscience d'elle-même que Maritain attribue historiquement à la poésie faite dès et après Baudelaire et Rimbaud[288]. Le philosophe français ne veut pas cultiver la tension vers l'absolu comme fin ultime et en tant que seul but de l'acte du poète, et il partage avec Bo, qui le paraphrase en italien dans des longs passages, l'idée que la poésie doit atteindre une forme de vérité et de nature absolue. Cette dernière n'est pas forcément compréhensible dans toutes ses facettes mais amène l'homme à se déplacer vers sa propre intégralité et à prendre en charge sa propre nature. Maritain explique, en commentant et en interprétant une intervention d'Henri Michaux de 1936, que la poésie ne serait rien d'autre que l'effort constant de s'arracher à elle-même[289], ainsi que la tentative de se dépouiller des structures métriques. Le côté technique et formel serait accessoire alors que l'acte poétique devrait correspondre à l'acte de rechercher inlassablement la vérité. La poésie dévoilerait d'après Maritain et Bo son pouvoir de connaissance en se constituant comme le seul chemin praticable pour puiser dans les sources des êtres humains. A ce sujet il ne faut pas oublier le titre *in extenso* du deuxième essai publié en 1938 dans le volume de Maritain, une étude connue et aimée par les hermétistes qui était très explicitement appelée *De la connaissance poétique*. Ce titre n'apprécie pas seulement la valeur ontologique que le philosophe français accordait à la poésie, mais aussi son pouvoir cognitif. Maritain attribue à la poésie à la fois un rôle de connaissance préalable et une fonction consubstantielle à toute connaissance. Cette forme de conscience ne cernait pas tellement les objets mais elle dessine une disposition d'âme et ce serait seulement grâce à cette préparation intime que, par la suite, elle orienterait la vision même des objets vers la compréhension et la connaissance. En d'autres termes « une connaissance qui n'aboutira qu'en étant créatrice »[290], consciente que la quête pourrait aussi toucher au mystère insoluble ou à l'attente métaphysique d'un autre chemin. Raïssa Maritain insistait à ce propos sur la nécessité que le poète laisse assommer ses facultés pour se laisser comme envahir par les influences divines et atteindre les signes des causes naturelles. Cela ne peut que rappeler la conception de Bo d'une attente vécue comme

[287] *Ibidem.*, p. 87.
[288] Ibid., p. 104.
[289] Ibid., p. 93.
[290] Ibid., p. 102.

voix inactive[291] et comme forme d'absolution par rapport aux fautes de la réalité. Une forme d'attente qui toutefois ne se proposait pas comme une expression de réticence ou d'idéalisme, mais plutôt tel un espace de conscience intime. Cette notion sera centrale chez Bo et les hermétistes, et engendrera très souvent les accusations des détracteurs de l'hermétisme, qui, à cause de son attitude attentiste, était dénoncé comme un courant exprimant « una sorta di mutismo polemico »[292]. Comme le montre Silvio Ramat, la plupart des critiques et des études menées même *a posteriori* à propos des hermétistes s'exprime en ce sens en abusant et en déformant, selon nous, une attitude d'esprit qui allait dans une toute autre direction et qui se proposait non comme un message mais comme un outil.

Or cette nécessité de renoncement de l'homme aux objets et à une première forme d'action ne devait pas être lue comme un refus de participation à la compréhension et à l'action. Elle serait plutôt une forme différente ainsi que Bo l'explique en faisant coïncider l'attente avec le sens même de l'action. Cette attente était une manifestation de respect intellectuel envers les raisons de la crise, un forme de rigueur qui voulait épurer tout acte intellectuel d'une facilité de plaisir obtenue à travers l'exercice vain de la parole. L'attente était ainsi seulement l'une des multiples manifestations de la capacité de voir au-delà de son propre temps, un temps que Bo définira ailleurs « temps partiel » ou « temps mineur »[293]. En ne perdant jamais de vue les modèles français de Mallarmé, Rimbaud, Gide mais également de Thomas Mann et des poètes espagnols comme Jiménez et en ne cachant jamais son aversion vers les Américains les plus à la mode comme John Fante et Caldwell[294], Bo se prononcera aussi sur l'imitation des autres cultures. S'il est considéré comme l'un des grands médiateurs de la culture française en Italie, cela ne signifie pas que Bo se laisse aller facilement au goût pour l'étranger. Il n'est pas partisan d'une imitation gratuite d'une autre littérature simplement parce qu'elle est vivante et apparemment séduisante. Il soulignera qu'il ne faut jamais réduire l'être humain et sa spécificité à un modèle répété, à une matière refaçonnée juste pour suivre un sillon commercial, tout en admettant la nécessité d'une

[291] Carlo Bo parlera de cette "attesa come voce inattiva" dans une méditation parue dans *Campo di Marte* en 1939 et ensuite constituant l'un des fondements de son essai *L'assenza, la poesia*.
[292] Ramat, *L'ermetismo*, op. cit., p. 305. [une sorte de mutisme polémique].
[293] Cf. Bo, « Un' immagine esemplare » in *Nuovi studi*, op. cit., p. 136.
[294] Cf. Bo, « Letteratura », *Nuovi studi*, op.cit, p. 9.

confortation constante avec l'autre, une relation qui permettrait le surgissement du vrai soi-même mais alimenté par une profonde affinité. Seule une manière de sentir et de concevoir le monde très proche permettrait aux auteurs de s'écouter véritablement et cela ferait éclater la volonté de traduire ou de gloser le travail d'un confrère.[295]

Nous partageons cet avis selon lequel il doit toujours exister une affinité d'esprits et une liberté manifeste face aux contraintes de la forme et des modes. Les modèles de Bo seront toujours des modèles français et cela parce que, à notre avis, en France la poésie s'exprimait depuis la fin du XIX siècle à travers plusieurs courants et auteurs importants, tels Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Toutefois à cause de cette référence presque constante aux lettres françaises, Bo sera réprimandé de manière plus ou moins débonnaire par le directeur de *Frontespizio* Bargellini. Ce qui est intéressant c'est que la motivation n'est pas une volonté de défendre les lettres italiennes face aux auteurs étrangers, mais d'ouvrir encore plus le panorama des lecteurs, vers d'autres pays. En 1933, par exemple, Bargellini l'encourage à quitter son obsession pour les Français et ses poètes favoris, en lui adressant des invectives qui méritent la citation directe pour apprécier leurs tons tantôt caustiques tantôt indignés :

> « Sarei molto più contento che tu ti occupassi dei russi. L'eterno Baudelaire, l'eterno Rimbaud, l'eterno Bloy e l'eterno Claudel per i cattolici, il resto per il resto. Al diavolo! La facciamo finita? Parliamo un po' più dei russi, degli inglesi e ti darò più retta »[296].

Et encore Bargellini reprochera à Bo d'être trop indulgent dans son compte rendu de lecture à propos de Jacques Rivière. Le ton du directeur du *Frontespizio* sera encore très fort jusqu'à arriver à une critique ouverte à propos des calques du français que Bo ferait en écrivant en italien :

> « Gliela meni troppo buona, a quel francese, che quando scriveva il romanzo, via, non faceva capolavori! Il debole del tuo libro: trovar tutto

[295] Ibid., p. 10.
[296] Bargellini Piero, *Il tempo de « Il Frontespizio ». Carteggio (1930-1943)* , a cura di Lorenzo Bedeschi, Torino, San Paolo, 1998, p. 190. [Je serais beaucoup plus heureux si tu t'occupais des auteurs russes. L'éternel Baudelaire, l'éternel Rimbaud, l'éternel Bloy et l'éternel Claudel pour les catholiques, les autres pour les autres. Au diable ! Peut-on arrêter avec tout cela ? Parlons un peu plus des auteurs russes et des anglais et je te prêterai plus d'attention]

> bene, e tutto bello, e tutto "fine" e tutto molto spirituale […]. Era molto di meno. Ma la sbornia francese vi dovrà passare, vi passerà. Si sente anche che tu leggi troppo francese: ci sono, dal dato linguistico, cose orribili nel tuo libro »[297].

Cet amour pour les lettres françaises ne sera jamais mis de côté : il ne le quittera pas et il sera sa ressource et parfois aussi son *inventio*, même au niveau théorique, en s'inspirant de l'examen de Maritain de la conscience humaine confrontée à la nécessité de réfléchir sur et à travers la parole poétique.

L'expression d'une anxiété spirituelle se faisait prérogative d'une prise de conscience maritainienne, jamais automatique et jamais négative, et trouvait son côté factuel et constructif dans la poésie e dans la traduction.

Ce qui est vie et vérité devient l'horizon inquiet de cette jeune intelligentsia non seulement florentine qui, comme le souligne G. Langella, fera de Paris sa patrie d'adoption en s'appuyant sur les écrits de Du Bos, Maritain, Valéry, Gide, Larbaud, Jacques Rivière[298], pour ne se limiter qu'à quelques exemples d'auteurs toujours présents dans les critiques et dans les articles de *Il Frontespizio* et de Campo di Marte.

L'affinité littéraire et idéale entre ces intellectuels, poètes, traducteurs se jouait dans le domaine de la poésie que Bo et sa génération sondaient avec un élan parfois métaphysique mais sans jamais nier la réalité. Le texte, en tout cas, n'était rien d'autre qu'un instrument et un moyen pour révéler à l'homme son but existentiel, son sens, ainsi que le chemin cognitif et spirituel où se ressourcer :

> « Ad ogni modo, con Bo, tutto un fronte della cultura letteraria, di estrazione non crociana, semmai spesso - benché non esclusivamente - cattolica è orientato, negli anni Trenta, a scorgere nella poesia un attingimento diretto delle verità ontologiche. In questa prospettiva, le pagine del Frontespizio offrono una ricca gamma di variazioni sul tema, a

[297] Ibid., p. 242 [Tu es trop gentil envers ce Français qui quand il écrivait ce roman, allez, ne faisait pas de chefs d'œuvre! Le point faible de ton livre, c'es ça : tu trouves tout bon, tout beau, et tout « subtil » et tout très spirituel […] C'était beaucoup moins. Mais votre ivresse pour les Français devra finir, elle finira. En outre on sent que tu lis trop en français d'un point de vue linguistique il y a dans ton livre des choses horribles].
[298] Cf. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, op. cit., p. 230.

> garanzia dell'esistenza di un orizzonte comune al dilà delle insanabili divergenze di rotta, di gusto e di generazione »[299].

Cette confiance généralisée dans la nature ontologique de la poésie relève de la volonté de certains poètes de l'époque de retrouver la nature presque religieuse de la poésie, comme s'il y avait un ordre providentiel même dans son expression et son développement. Sur ce contenu presque messianique, comme si la poésie était un instrument divin, les différentes théorisations des critiques du *Frontespizio* n'étaient pas toujours en accord. Cette base ontologique et cet attrait pour l'aspect philosophique des vers restaient le socle commun mais tous ne se tournaient pas vers la religion, certains se référaient plutôt à une matrice strictement philosophique. D'ailleurs l'élément philosophique ne manque pas dans la Florence des années 30 et c'est un aspect qui sera très présent dans les critiques d'Oreste Macrì, qui citait bien volontiers Vico, Giordano Bruno, *Etre et Temps* de Heidegger ou Nietzsche. Les partisans de la poésie objective voyaient dans le langage poétique l'émanation d'une volonté supérieure qui demandait à l'homme-poète tout simplement de prendre acte, même si de manière artistique à travers ses vers, de la réalité des choses. Face à cette approche se situaient les partisans rimbaldiens d'une poésie intime, subjective, liée aux yeux et à la sensibilité de l'être, pouvant découvrir un univers. En ce cas, le centre n'était pas la nature extérieure mais l'homme et son acte créateur, ce qui investissait le poète d'un pouvoir subjectif sans égal. La polémique parmi les collaborateurs du *Frontespizio* éclate ainsi entre ceux qui voudraient se faire contemplateurs d'une rhétorique divine présente dans la nature et les réfractaires à cette idolâtrie du phénomène et du « puro esistente »[300], qui ne voulaient ni se plier à une forme de contemplation passive des objets extérieurs ni renoncer à l'attitude de connaissance et découverte. C'est dans ce contexte que s'inscrit le débat qui oppose Carlo Betocchi et Carlo Bo, les deux sources qui irradient les discours de critique poétique les plus denses et souvent opposés dans *Il Frontespizio*. Carlo Betocchi avait en effet publié un premier recueil dont le titre était *Realtà vince sogno*, ce

---

[299] Ibid., p. 231[En tout cas, à travers Bo, tout un côté de la culture littéraire italienne non alignée à la pensée de Croce, pendant les années Trente, considère la poésie comme une source directe des vérités ontologiques. Dans cette perspective les pages du *Frontespizio* proposent une riche série des variations sur ce même thème se caractérisant comme la garantie de l'existence d'un horizon commun, au-delà de toutes sortes de divergences possibles, qu'elles soient liées au goût ou à l'appartenance générationnelle]

[300] Bo Carlo, *Letteratura come vita*, aujourd'hui in Luigi Fallacara, *Frontespizio Antologia "1929-1938"*, Luciano Landi Editore, 1968, pp. 504-505.

qui témoignait d'une conception de la poésie qui se dissocie de l'idée hermétiste glorifiant l'absence. Il proposait plutôt une forme de poésie qui ne serait qu'une correspondance terrestre d'un ordre divin. L'enquête ontologique implicite dans la création poétique, d'après Betocchi, devrait être conduite constamment parmi les objets. Tout en soulignant la centralité de l'homme dans l'acte créatif, selon Betocchi le poète ne ferait que réagir à une sollicitation extérieure, à la réalité des faits externes qu'il mettrait en consonance avec un monde intérieur à lui. D'ailleurs, comme le rappelle le directeur du *Frontespizio* Piero Bargellini, Betocchi devait et voulait ramener tout à la magie des choses. Il les désignait en utilisant le mot à valeur religieuse de « creato » et il envisageait qu'elles seules puissent être la seule et véritable source du chant poétique[301]. Il ne faut en effet jamais oublier que Bargellini et Betocchi désiraient fusionner l'esprit des avant-gardes avec la spiritualité catholique en faisant ainsi dialoguer la nouveauté avec la tradition. Ils cherchaient la vérité dans la poésie et ils voulaient contribuer à travers elle à la construction d'un homme total, dont la vie spirituelle allait bien au-delà de son œuvre. A ce propos il est intéressant de constater quels sont les poètes étrangers que ces poètes catholiques et idéalistes italiens prennent comme modèles. Dans l'analyse anthologique que fera Luigi Fallacara en 1968 en répertoriant les passages les plus emblématiques de la revue pendant la période 1929-1938, il est évident que tout en écoutant les voix de l'Europe, la volonté des poètes du *Frontespizio* était d'aider les lecteurs et les autres poètes à découvrir « una poesia di rispondenze segrete »[302]et plus particulièrement, dans le sillage de Maritain. Ils désiraient en outre montrer comme la poésie pouvait révéler un ordre transcendant et réel à la fois, fournir une sensation d'univers et d'unité, puisqu'elle ne pourrait jamais dissocier les sentiments de l'intelligence[303]. Dans cette perspective les maîtres à penser considérés par Carlo Bo, Edoardo Fenu, Piero Bargellini et les autres collaborateurs de la revue étaient nombreux. Ils se considéraient redevables des poétiques de Manzoni, Leopardi, Villon, Rimbaud mais aussi Keats, Shelley, Thompson sans oublier le travail d'exploration-présentation conduit par la revue à propos de la poésie de Unamuno, Eliot, Yeats, Trakl, Hopkins. Mais justement, puisque les modèles et les points de

[301] Cf. Bargellini Piero, « Carlo Bettocchi poeta » in, *Frontespizio Antologia "1929-1938"*, op. cit., 1968, p. 156. [une poésie aux correspondances secrètes].
[302] Fallacara Luigi, *Frontespizio Antologia "1929-1938"*, op. cit., p. 12.
[303] Cf. Fallacara, *Ibidem*.

repères étaient si nombreux, ils finissaient par se neutraliser et laisser de la liberté aux poètes contemporains malgré une forte filiation idéale envers une position moderniste, même si de matrice catholique. Une position qui avait été définie par Fallacara comme « posizione europeistica, ma guardata dall'interno dell'anima, cui contribuisce fin dal 1931 Carlo Bo con la sua critica intimista, e Mario Luzi fin dal 1935»[304].

L'idée du directeur du *Frontespizio* était aussi d'aider une voix poétique italienne à se faire connaître, comme il l'explique dans son article « Carlo Betocchi poeta »[305], une tâche de promotion-révélation qui avait presque fait de Betocchi le poète officiel de la revue. D'ailleurs d'après Bargellini ce phénomène faisait partie de l'identité même des revues littéraires depuis longtemps, car elles avaient dans leur cours éditorial toujours « élu » comme une sorte de porte-drapeau de la publication. Dans cette perspective, Pascoli sera le poète de *Il Marzocco*, Palazzeschi et Ungaretti ceux de *Lacerba*, Saba et Montale ceux de *Solaria*[306] et Betocchi celui de *Il Frontespizio*.

Si Betocchi était ainsi la voix poétique la plus interpellée et la plus participative, Carlo Bo proposait ses pages de critiques les meilleures sous le signe de la notion de fidélité et d'engagement envers la vie : au lieu de centrer tout le débat sur le rapport littérature/politique, les poètes et les critiques de la revue se concentreront sur le rapport idéaux/ vie qui, peut-être, n'était qu'une forme paraphrasée du premier. Malgré un climat de fond d'unanimité reconnaissant le pouvoir de la poésie comme le seul horizon de vérité et de liberté, Carlo Bo sera plusieurs fois accusé d'un idéalisme excessif, d'un repliement idéal et romantique tendant à l'abstrait. On lui reprochera de trop s'éloigner des contingences historiques en transférant la vie dans la littérature pour n'exister qu'en elle. Mais la réplique de *Frontespizio* face à ceux qui polémiquait en voyant une dérive abstraite et stérile dans les essais de Bo, était dans une direction pragmatique et idéaliste à la fois. Les hermétistes comme les collaborateurs de *Frontespizio* pratiquaient concrètement la littérature, sous forme de critique ou de traduction ou de poésie, comme une forme d'aspiration envers l'outil le meilleur pour atteindre la conscience de soi-même. L'écriture était pour eux l'instrument pour accéder à un code supérieur qui

[304] Ibid., p. 11.
[305] Piero Bargellini,« Carlo Bettocchi poeta » aujourd'hui in *Frontespizio Antologia "1929-1938"*,op. cit., p. 12, p. 155-160 (article de novembre 1932)
[306] Cf. Bargellini, Ibid., p. 158.

n'acceptait ni la rhétorique ni le mensonge et qui voyait la poésie comme une forme de « terraferma di una civiltà vitale »[307]. La critique littéraire conduite par Bo, comme le souligneront au cours des années Betocchi, Bargellini, Fallacara, Bedeschi mais aussi les historiens de la littérature Langella et Luti, était porteuse d'une vision spiritualiste et d'une volonté de pénétrer même de manière sensualiste la profondeur de l'âme humaine. Cela montre comme sa critique ne fait que se constituer comme exercice d'une intégrité morale et d'une forme d'intelligence très subtile appliquée à la parole poétique. Il luttait, en d'autres termes, pour ce que la lecture de Maritain lui avait montré comme l'élément crucial dans tout phénomène qui intéresse la culture et l'homme, à savoir la prise de conscience[308]. Bo réitérera, au cours de toute sa production critique et intellectuelle, l'idée que la poésie serait la réalité multipliée qui se dégage de l'interrogation portée par l'homme sur les jours et sur la matière. Une interrogation qui ne prétend pas arriver à une réponse et qui tend au savoir :

> « Al di fuori di ogni avvilimento, d'ogni consolazione di storia : non è una cosa che noi si possa riferire, no, è soltanto una verità continua che si può avvicinare e dopo uno sforzo senza tempo, dedicato, si può a volte raggiungere »[309].

Cela montre une action critique tout autre que passive qui décide de rendre compte du noyau permanent de l'existence, de décrire l'essentiel et le côté métaphysique des choses. Une attitude qui laisse entrevoir un engagement éthique qui coïncide avec un enrichissement spirituel et cognitif, en favorisant des rencontres poïétiques[310] entre auteur et traducteur, entre poètes et entre auteur et critique.

---

[307] Bedeschi Lorenzo, *Piero Bargellini- Carlo Bo, Il tempo de «Il Frontespizio». Carteggio (1930-1943)*, Milano, Edizioni San Paolo, 1998, p. 104.

[308] Cf. Jacques Maritain, *De la connaissance poétique*, op. cit., p. 80.

[309] Bo Carlo, « Nozione della poesia » première publication in *Corrente*, 15 giugno 1939, aujourd'hui in Ramat Sivio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 561.[Au delà de tout découragement et de toute consolation proposée par l'histoire : ce n'est pas quelque chose que nous pouvons raconter, non, ce n'est qu'une forme de vérité constante de laquelle on peut s'approcher et qu'après un effort intemporel, infatigable, on peut parfois atteindre].

[310] Nous empruntons ici la définition du traducteur et poète italien contemporain Franco Buffoni de "incontro poietico" qui désignerait d'après lui la clé du rapport entre poète et son traducteur. Voir Franco Buffoni « Leone Traverso traduttore di W. B. Yeats » in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento. Critica - traduzione –poesia. Atti del Convegno di studi, Urbino 1-2 ottobre 1998* (a cura di ) Gualtiero de Santi e UrsulaVoigt, p. 279-291.

Bo était ainsi à la recherche d'images de vérité, sans oublier deux assomptions indispensables pour permettre et la maturité et la révolte de l'esprit humain : la conscience mais aussi le sens de la mémoire. Ces deux éléments émergent de son analyse de la poésie de Sbarbaro lorsqu'il fait coïncider explicitement le pouvoir de la mémoire avec l'une des tâches humaines les plus importantes. La mémoire d'après lui serait une faculté mais aussi une épreuve continuelle qui doit transcender les dates historiques et les particularismes matériels. La tâche de l'homme serait d'après son point de vue l'acte de dépasser ce qu'il définissait un temps contingent « mineur » et de le faire avec une certaine intransigeance. La position de Bo est celle d'un critique qui refuse la relativité des choses quotidiennes[311] mais, ajoutons-nous, cela ne se traduit pas par une fuite de la réalité. Dans ce sens Bo s'est toujours voué à une recherche qui a comme pivot la reconnaissance d'un moment absolu de vie : c'est la recherche de ce moment, nous pensons, la signification de son ouvrage *Letteratura come vita*, que Bo ne fera que gloser, élargir et charpenter dans la plupart de ses œuvres avec la même passion. Dans un autre écrit de 1938, « Dimora della poesia », il montrera par exemple l'importance des voix des poètes lorsqu'elles s'entremêlent. Il y montre combien la possibilité des auteurs de se citer l'un l'autre et de se traduire et également de pouvoir faire des allusions à leurs travaux est légitime et enrichissante:

> « […] Ungaretti ha il diritto di scrivere, riscrivendo Mallarmé, il senso dell'angoscia e la soluzione di Baudelaire - la definizione temporale della sua anima. Non è storia e neppure l'occasione d'un commento di facili abbandoni. […] »[312].

Ce n'était donc pas un détachement idéalisant et esthétisant de la réalité ni la recherche d'une tour d'ivoire, le rapport entre les jeunes hermétistes et l'histoire était vécu et conscient. Toutefois ils devaient constamment lutter contre ceux qui confondaient leur volonté d'approfondissement et de réflexion intime avec un moment d'inertie et de

[311] Voir Carlo Bo, « Il debito con Sbarbaro » in *Otto studi*, op. cit., p. 116.
[312] Carlo Bo, « Dimora della poesia» in *Otto studi*, op. cit., p. 132. [Ungaretti a le droit d'écrire, en réécrivant Mallarmé, le sentiment de l'angoisse et la solution de Baudelaire – la définition temporelle de son âme. Ce n'est ni de l'histoire ni l'occasion de s'abandonner facilement en les commentant].

passivité[313]. Une impulsion qui, bien au contraire, constituait la base d'un engagement moral et la source même de la parole qui l'exprime.[314]Si les détracteurs de Bo l'accusèrent de mêler la critique et la théorie littéraire à la théologie Bo parlait en employant des accents directs et tout autre qu'obscurs, en insistant sur sa nécessité de chercher une image de vérité. Il soulignait en outre que la théologie des poètes est toujours plutôt une théophanie[315], en d'autres termes une forme d'enregistrement de la manifestation sensible de la divinité et de sa capacité de laisser une trace de son apparition dans les œuvres des auteurs. Une poésie où la parole est tellement bien choisie qu'elle se transforme en substance et devient « condizione di verità »[316]. Face à cette absolu spirituel et existentiel, les critiques se sont beaucoup interrogés et en cours de route et *a posteriori*, en se partageant entre les détracteurs qui accusaient Bo de vide romantisme et les historiens de la littérature qui lui reconnaissent une intégrité intellectuelle visant à une véritable forme de résistance. Cette dernière se traduirait par une forme de foi dans la littérature qui se refuse de servir le particularisme historique, de chanter les dates en enfilade, et qui désirait plutôt embrasser une pratique totalisante axée sur la parole et qui n'était pas seulement une forme d'héroïsme intime. Il s'agira, comme le montrent aussi les paroxysmes de la critique hermétique des écrits d'Oreste Macrì, les pensées de Fallacara, Fenu, et ensuite les études de Ramat, d'une spiritualité sincère, nécessaire et participée. L'art à travers son long travail d'élévation devait, d'après les auteurs du Frontespizio, toujours prendre en compte un élan religieux. Edoardo Fenu d'ailleurs le soulignait dans son article de 1934 « L'arte è rivelazione ? » [317]: l'art ne vient pas de dieu mais il va vers dieu : Le son, la forme, la musicalité des vers pour ces poètes, intellectuels et artistes ne suffisent pas. Ils croient à une finalité supérieure de leurs pratiques littéraires et rejetaient l'art pour 'art comme d'ailleurs l'avait fait Maritain dans ses études mais aussi, à sa manière, Mallarmé.

---

[313] Cf. Silvio Ramat, *L'ermetismo*, op. cit., p. 307.
[314] Cf. Mario Luzi, « Note sulla poesia italiana » in *Frontespizio "1929-1938". Antologia*, op. cit., p. 387.
[315] Cf. Carlo Bo, « Dimora della poesia », in *Otto studi*, op. cit., p. 130.
[316] Ibid., p. 135.
[317] Fenu Edoardo, « L'arte è rivelazione? », in *Il Frontespizio* VI, 5, p. 9, aujourd'hui dans *Frontespizio "1929-1938". Antologia* , op. cit., pp. 251-252.

### 3.2.2 Sur la poésie italienne : Betocchi critique et poète du *Frontespizio*.

L'opposition poétique et théorique la plus profonde mais aussi la plus complexe à la position de Bo venait de Carlo Betocchi, qui s'imposait comme le poète de la revue mais aussi comme le moteur d'une action critique fertile et articulée. Bargellini l'immortalise dans un article en le définissant : « Poeta panteista. Davvero egli ha il dono di trasferirsi nelle cose cantate senza quasi residuo di pensiero »[318] en soulignant sa capacité d'attirer l'attention sur les objets en dehors de l'esprit humain.

En tant que poète de la revue *Frontespizio* il tenait régulièrement une rubrique appelée « La più bella poesia» et c'est dans cet espace idéal que ses théories critiques autour de la poésie s'expriment de manière involontairement systématique. En présentant *Eastbourne* de Montale en 1938 il ne perd pas l'occasion de se prononcer à propos de la poésie moderne qui serait toujours à évaluer, analyser et lire comme animée par des raisons authentiques et vitales. Dans presque toutes ses interventions, Betocchi soulignera l'élément constitutif de l'innocence pour réaliser une poésie qui soit vraie : L'innocence, ainsi que le montrera aussi Papini dans son article « Ingenuità sulla poesia » en 1934, est défini comme l'élément indispensable qui permet d'aligner en parfaite syntonie la vision idéale et la pensée dans la quête d'éternité[319]. Chez Betocchi la littérature ne pouvait pas devenir un *primum* absolu et pourtant elle restait l'occasion de montrer sa propre moralité et comme un lieu où dégager « una tempra etico-religiosa costante »[320] comme le dira Macrì à propos de ce poète. La poésie de Betocchi se développe en fait autour de sujets comme l'humilité, la lutte avec la matérialité du corps et la valeur de la vieillesse, vécue en tant qu'approche de la sagesse et du vrai.

La vision de Betocchi sur la poésie italienne et notamment à propos de la poésie italienne moderne sur laquelle il veille à travers ces rubriques, est celle d'une dantesque forêt obscure. Une image qui sera utilisée de manière littérale pour décrire la vision labyrinthique, sauvage et enchevêtrée d'une poésie qui d'après lui risquerait de s'enfoncer dans un intimisme solipsiste alors que, à son sens, l'objet devrait avoir une

---

[318] Bargellini Piero, « Carlo Bettochi poeta », op. cit.p. 158. [Un poète panthéiste. Il a vraiment la capacité de se transférer dans les choses et de les chanter presque sans exprimer un seul résidu de sa pensée].
[319] Voir Giovanni Papini, « Ingenuità sulla poesia », in *Il tempo de "Il Frontespizio", Carteggio (1930-1943*), op. cit., p. 255.
[320] Macrì Oreste, « Studi betocchiani », In *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* (a cura di ) Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p.181.

priorité sur le sentiment. En exposant cette vision il entre en polémique avec l'élan transcendantal de Bo face auquel il oppose la puissance des objets et la pratique du chant. Le titre même de son premier recueil, *Realtà vince il sogno,* publié en 1932, laissait entrevoir cette primauté de la nature créée par Dieu par rapport au pouvoir de l'esprit humain. D'après Betocchi la réalité est le contrepoids victorieux sur le caractère illusoire du rêve. C'est pour cela que, comme l'explique Langella, des auteurs comme Betocchi, Fallacara, Comi et Vigolo ne sont pas seulement des esprits à côté de l'hermétisme[321], ils proposent une autre manière de faire de la poésie , ils sont ce qu'on appelle « oggettivisti ». Ils respectaient en fait les révélations de la nature, les apparitions mêmes les plus impensées et ils les chantaient comme si elles étaient l'émanation d'un dessein divin. Le catholique Betocchi ne pouvait presque pas supporter le masque d'ascétisme que Bo semblait, à ses yeux, poser sur la poésie en parlant d'une nécessité métaphysique d'attente et de révélation de la vérité, et il soutenait péremptoirement que :

> « Il fondo segreto della poesia, e quasi la sua aria nativa, è in un'attitudine di umiltà di fronte alla misteriosa e anche alla più futile apparenza e realtà delle cose : che è insieme riconoscere Iddio e la grandezza della nostra anima »[322].

Il s'opposait à tous ceux qui semblaient se lancer dans la recherche ontologique dessinant la poésie comme une sorte de totalité spirituelle. A son sens la foi ne pouvait pas se laisser supplanter par une forme de spiritualité qui s'identifiait avec l'engagement poétique. Elire la poésie au statut de théologie comme le suggérait *Letteratura come vita* de Carlo Bo, était d'après Betocchi une erreur insidieuse, un chemin fautif et irrévérent qui ne pouvait conduire qu'à l'ignorance. Ce que condamnait Betocchi était cette aura spirituelle qui se proposait presque comme une religion sans religion. En crise spirituelle, il décidera de ne pas publier ses poèmes après début 1939 sur *Frontespizio*. Dans cette revue, désormais vue comme un organe de l'hermétisme, il s'occupera toutefois de gloser les poètes contemporains, tout particulièrement De Libero, Gatto,

---

[321] Cf. Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., p. 248.

[322] Betocchi Carlo, « Letture di poeti », in *Il Frontespizio*, V (1933), p. 12. [Le fond secret de la poésie, ainsi que sa nature même, réside dans une attitude d'humilité face à l'apparence des choses, qu'elles soient mystérieuses ou futiles. Cela signifie reconnaître Dieu et la grandeur de notre âme].

Quasimodo, Sinisgalli Sereni, Fallacara[323] . Il exerce dans cet espace le respect le plus profond envers l'art et il n'oublie jamais que la poésie hermétiste est le phénomène littéraire italien le plus digne et le plus important de la période. Même s'il n'approuve pas toujours ses assomptions et son obscurité il défend la nature de sa recherche et son travail profond sur les consciences.

Il ne faut pourtant pas négliger une notion autour de laquelle Betocchi construit sa vision de la littérature, du moins dans la première partie de sa production, et qui le différencie radicalement de Bo : la notion de consolation. En 1933 Betocchi publie en effet dans Il *Frontespizio* l'article « Sulla poesia consolatrice » et pendant des années il essayera de convaincre que la poésie doit rassasier les âmes, s'offrir aussi comme une berge de soulagement en alimentant l'espoir de l'homme dans une autre dimension plus généreuse et accueillante pour l'esprit. L'espoir et la consolation serviraient d'après le poète pour dépasser la douleur et pour ne pas la considérer comme la seule perspective offerte à l'homme. Cela ne signifie pas que Betocchi assigne à la poésie le pouvoir de ramener les êtres humains à vivre l'heure zéro de l'Eden, mais il est évident qu'il lui reconnaît un pouvoir de catharsis qui n'est pas commun chez les autres poètes de l'époque. De toute manière ce ne sera qu'un volet de sa première production qui continue à travers un parcours d'exploration du concept de la douleur et qui se marie à l'idée de la mort comme libération. La deuxième partie de la production artistique de Betocchi ne confie plus autant de pouvoir à la consolation et se concentre plutôt sur la souffrance, vue comme un aspect inaliénable pour arriver à la rédemption[324]. Cette perspective l'amène à revoir ses positions théoriques initiales y compris à reprendre en considération la nature ontologique de la poésie qu'il avait tant critiquée auparavant. La poésie de Betocchi sera enfin solidement imprégnée de concepts chrétiens comme le sentiment de culpabilité, le malheur du péché originel, la nécessité de comprendre la volonté de la Providence. C'est un questionnement de l'intimité de l'homme toujours conduit sous le signe de la foi mais aussi d'une forme de panthéisme fier et plein de vitalité[325].

---

[323] Cf. Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., p. 262.
[324] Cf. Langella, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., p. 284.
[325] Macrì Oreste, « Studi betocchiani », In *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* , op. cit., p. 101.

Betocchi est ainsi un poète religieux chez qui Dieu devait être reconstruit en lui-même, ce qui impliquait dans sa théorisation la participation humaine à la faute et à la souffrance en assumant un rôle pas nécessairement de victime mais émettant sans aucun doute une « umiltà creaturale »[326] qu'il voudrait montrer aux hommes.

De la sorte, bien que vers la fin de sa production il se détache sensiblement de la foi, la ligne de la poésie de Betocchi s'insère dans un panorama composite de la poésie italienne, à savoir :

> « L'ermetismo orfico-cristiano degli anni Trenta e primi Quaranta si era cosmologicamente sviluppato nel dopoguerra con la meditazione delle varie gnosi biblica, neoclassica montiana-foscoliana umanitaria pascoliana (pur celata), nonché ultimamente con la scienza della nuova fisica »[327].

Sa poésie est plutôt loin de la suggestion hermétique et symboliste, elle est parfois presque explicative, proche du récit et elle est néanmoins imprégnée de la quotidienneté des personnes simples. Mis à part le fait qu'il a des origines très humbles et qu'il connaît la pauvreté, cette nécessité de se référer constamment à la nature concrète et modeste des choses est motivée par sa conception du rôle du poète. D'après Betocchi, en effet, ce dernier n'est pas un intellectuel ou un être doué d'un génie particulier, mais plutôt quelqu'un qui préfère être livré à une condition de profonde sincérité envers la vie et envers lui-même. Le poète sait en fait que l'acceptation de la souffrance et le partage avec les autres hommes est la seule vérité de l'art comme de la vie[328].

Le secret de l'art aussi bien que sa vérité ne résident donc pas dans l'exceptionnalité du génie de son artisan, mais dans la possibilité de partager sa propre nature faible et vouée à la douleur à travers la poésie. Un moment très important pour Betocchi est cette

---

[326] Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., 293. [humilité des creatures].

[327] Macrì Oreste, «Studi betocchiani» in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*,op. cit., p. 133-134. [L'hermétisme orphico-chrétien des années Trente et du début des années Quarante s'était développé profusément dans l'après guerre en assumant l'aspect et l'allure de différents types de gnose. On comptait plusieurs formes de méditation poétique : biblique, néoclassique à la Vincenzo Monti ou à la Foscolo ou encore à la manière de Pascoli (même si elle était cachée) jusqu'à celle enregistrée aussi par la science, agissant à travers les découvertes de la physique].

[328] Voir les vers du poème « Di se stesso, ai 60 anni » : « Meno sogno, più so: ed il sapere / più certo è l'accettare di patire/ quello che noi oggi siamo: di dividere/ ciò che dobbiamo alla comune sorte./ Perché in essa è il segreto,/ se non dell'arte, della verità.», in Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 1996, p. 536.

reconnaissance d'une même nature humaine de souffrance, une condition qui ne se rattache pas à un moment historique spécifique. C'est à cause de cette vision anti-léopardienne qui ne refuse pas le désespoir ni le maudit, et par son engagement moral et éthique profond que Betocchi est considéré parmi les voix poétiques les plus singulières du Novecento. Sa contribution à l'histoire des poétiques tourne autour de sa capacité d'imprimer toujours une nuance de réconfort et cela même au cœur de la poésie de la deuxième moitié du XXe siècle, qui est dominée par l'angoisse et la perte de perspective morale dans le vertige des renouvellements artistiques.

Ses vers ont très peu à voir avec le symbolisme ou l'opacité hermétique qui étaient les deux tendances majeures de la poésie du début du XXe siècle dont nous traiterons plus amplement au deuxième chapitre. Leur fort sens du réel et la capacité de ne pas se laisser séduire par les attraits du monde, ainsi que la prise de conscience de la petitesse humaine restent des points d'intérêt propres à ce poète. Il jouera constamment avec des éléments qui teintent sa poésie d'accents spirituels et il organise ses vers autour d'une forte racine éthique et religieuse qui ensuite s'associe au thème de la vieillesse et fusionne avec un autre élément typique de sa poésie c'est-à-dire la tendance à la confession. La vieillesse est en fait considérée comme la saison de la révélation et de la sagesse, comme si l'homme âgé, « il vecchio », devenait le vecteur de la vérité[329]. Le cœur de sa poétique reste en tout cas une forte humilité et la perception d'un sens d'appartenance à la confrérie humaine à l'intérieur d'une dimension temporelle caractérisée par l'attente et le sacrifice.

De cette façon sa poésie devient parfois une forme d'autoanalyse[330] ce qui n'est peut-être que le reflet des premiers textes reprenant le flux de conscience ou, en tout cas, une attention à la centralité de l'homme qui se fait dominante dans le réel. Le cœur de sa poétique reste en tout cas une forte humilité, la solidarité qui lui dérive d'un sens d'appartenance à la confrérie humaine et de la perception du temps en tant qu'attente ou sacrifice. Même la notion de patience, très présente dans sa poésie, ne peut pas être apparentée à la notion d'attente décrite par Bo comme résistance active et confiance

[329] Macrì Oreste, « Studio archetipico-testuale sulle «seconde» poesie di Betocchi » in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*,op. cit., p. 181.
[330] Cf. Agnelo Nino, *La poesia di Carlo Betocchi. Tra relativo e assoluto*, Foggia, Bastogi, 2000, p. 18.

dans la parole. La patience mise en ouvre dans la poésie de Betocchi coïncide plutôt avec la vertu théologale, à savoir avec le calme et la simplicité de la résignation.

Après 1940, comme l'expliquent plusieurs critiques, il choisit une poésie qui ne prend pas les faits historiques comme point de repère, et qui se veut une forme de témoignage du vécu collectif et individuel ne s contentant pas des métaphores et de la musique[331].

En effet s'il reconnaît la grandeur des images de Rimbaud et s'il est d'accord sur le fait que le poète français représente un poète nouveau, il affirme que Dino Campana n'aurait rien en moins par rapport à lui quant à capacité d'accéder à un enchantement spirituel[332].

La notion de poésie de Betocchi et son analyse toujours attentive des vers des autres poètes restent ainsi orientées vers une volonté de consolation et d'espoir qui guidera tous les poètes publiant et raisonnant autour du *Frontespizio*. Notre aperçu rapide à propos de la poésie de Betocchi voulait rendre compte d'un même besoin de consolation lucide et de soulagement dont les collaborateurs de *Il Frontespizio* étaient témoins. Ils partageaient en fait la même idée que :« Poesia corrisponde ad uno stato d'umana necessità più degli altri bisognoso [...] di qui nasce il canto »[333].

De manière analogue en 1937 Luigi Fallacara parlait de la poésie de Luzi en termes d'une disposition à la lecture de l'existence. Une poésie qui cherchait à atteindre la connaissance de l'âme humaine à travers une compréhension des sources et des causes de la douleur. Tout en vivant la même condition humaine de douleur, le poète d'après Luzi peut se faire catalyseur de l'univers et se prêter au partage avec les autres hommes.[334]

---

[331] Cf. Raboni Giovanni affirme que la poésie de Betocchi qui demande et qui nécessite seulement la vérité, ne supporte plus la médiation des figures rhétoriques, *Poesia degli anni Sessant*a, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 166.

[332] Cf. Betocchi dans un article de 1937 concernant la poésie de Rebora, aujourd'hui in *Frontespizio " 1929-1938". Antologia*, op.cit., pp. 379-380.

[333] Bettocchi Carlo, « Premesse e liti di un ritorno al canto » article de 1937 aujourd'hui in *Frontespizio " 1929-1938". Antologia*, op.cit., p.389.[La poésie correspond à un état de nécessité très exacerbé vécu par d'homme . [...] d'où surgit le chant].

[334] Voir par exemple le poème « Cimitero delle fanciulle » commenté par Fallacara in *Frontespizio " 1929-1938". Antologia*, op.cit., p. 401. Dans ce poème l'être se pose à la conjonction entre terre et ciel et aussi entre les hommes dans deux vers qui résument cette condition d'intermédiaire pour ceux qui sont les

Le but de *Il Frontespizio* et de toutes les actions de collaboration menées par Betocchi seront décrits en 1938 par le poète même dans un article où il rappelle comme le cénacle florentin voulait :

> « […] richiamare e stringere l'animo dei lettori ad ogni necessario sforzo per sentirceli più vicini in quell'apprezzamento della poesia moderna che per noi s'identifica nell'apprezzamento delle vere ragioni della poesia, e che fu una delle prime ragioni che ci spinsero a fondare *Il Frontespizio* nel senso di una collettività che se era piena di senno e di fede non ci pareva e non ci sembrava tuttora, non ci sembrava altrettanto illuminata nei riguardi delle arti belle in generale, e della poesia in particolare »[335].

*Il Frontespizio* s'imposait ainsi de donner une nouvelle lecture critique du réel, à travers l'art et à travers la poésie, pour les connaître et les reconnaître comme les moyens de s'exprimer d'une génération qui respectait la parole, et était animé par un « imperativo flutto dell'anima »[336]. C'est une activité de conquête qui doit ainsi embrasser tout l'esprit et se délivrer de l'obsession italienne du chant peaufiné, stylistiquement parfait. Les collaborateurs du *Frontespizio* réalisaient ainsi une forme de compréhension spirituelle, émotionnelle et intellectuelle en retrouvant dans le domaine de la poésie le carrefour des arts et des voix poétiques de plusieurs pays. Cela sous le signe incontestable de la France ainsi que de quelques poètes anglophones comme Eliot et Hopkins, bien que Rimbaud l'emporte. Ce dernier est lu[337], interprété, mais aussi très critiqué: si son combat spirituel était absolu, il n'était pourtant pas totalisant, la vie dans son intégralité comprendrait un Dieu, la foi, et cela reste central chez les poètes du

---

moments les plus importants et cruciaux « L'ora langue sui colli e il cielo fa // di me il limitare dei suoi mondi »

[335] Betocchi Carlo, « La più bella poesia » rubrique présentant la poésie *Eastbourne* de Montale aujourd'hui in *Frontespizio " 1929-1938". Antologia*, op.cit., pp. 475-476 [Attirer et saisir l'âme des lecteurs, faire tous les efforts nécessaires pour nous les faire sentir plus proches, dans l'appréciation de la poésie moderne qui d'après nous s'identifie avec l'appréciation des vraies raisons de la poésie. Cela avait été une des premières raisons qui nous a poussés à fonder *Il Frontespizio*. Nous voulions nous adresser à une collectivité qui, tout en étant riche de bon sens, ne nous semblait pas assez éclairée et bien disposée envers les beaux arts en général et envers la poésie].

[336] Betocchi, « Invito alla poesia », aujourd'hui in *Il Frontespizio " 1929-1938". Antologia*, op.cit., p. 475.

[337] Dans un article de 1938 ayant pour titre « La lezione di Rimbaud », Betocchi souligne la modernité de ce poète qui exerce un attrait incontournable face aux poètes contemporains italiens et pourtant il en critique l'approche laïque partielle, strictement littéraire qui ne prend pas en compte la portée morale de la position du poète, le combat spirituel de Rimbaud est lu comme étant trop figé aux lettres. *Il Frontespizio " 1929-1938". Antologia*, op.cit., p. 493.

*Frontespizio*. Le manque de cet aspect dans les vers de Rimbaud était ainsi assez souvent souligné.

Le ciment des auteurs de la revue était une recherche constante de l'honnêteté et de la vérité ce qui alimentait toute une série de confrontations, parfois polémiques, tout un système de publication de répliques, réponses et échos autour d'un même sujet. Un ferment qui témoignait de la vivacité du moment et de la volonté d'aller bien au-delà de l'art pour l'art.

Si l'hermétisme était critiqué comme un courant alimentant le caractère abstrait des esprits et le détachement de l'histoire, en réalité l'attitude et les écrits de poètes comme Bigongiari, Luzi, Gatto, et Bo ne faisaient que montrer, par leur publication dans la revue, que tous luttaient pour une même idée de littérature ayant « fame di una sostanza che si accompagni alla volontà spirituale »[338].

Comme les artistes qui animaient la scène culturelle avant la première guerre mondiale, les auteurs du *Frontespizio* aussi voulaient mettre l'accent sur l'authenticité des valeurs et sur la vérité morale et spirituelle de la réalité à travers la poésie. Ils désiraient, quelque puisse être leur vision de l'art et leur passion pour un auteur ou un autre, s'approcher de la valeur absolue de l'homme et défendre sa dignité d'être humain.

En 1910, comme beaucoup de critiques et chercheurs des avant-gardes l'ont montré, l'art cherche à donner une forme à ce qui n'est pas dicible. L'expressionisme proposait le côté positif et constructif d'un art qui devait constamment se confronter avec la négativité et des faits contingents et de ses présupposés théoriques, en déstructurant la forme iconique et en proposant, malgré tout, une explosion de vitalité en peinture comme en littérature. Pendant les années 30 et 40 la poésie assume cette même tache, de donner lieu à une forme de « conscience de la vision [339]» et de proposer une action positive et constructive. La poésie, pénétrant la multiplicité de la nature des choses et l'importance des impressions engendrées par le flux des événements, se présentait inévitablement comme l'instrument le plus apte à procéder à la lecture de la réalité. Elle se prêtait à se faire filtre et nouveau langage, selon un mécanisme que Lorenzo

[338] Ibid., p. 490 [Une faim de la substance qui s'accompagne de la volonté spirituelle].
[339] Oskar Kokoshkka cité dans l'étude de Thomas Harrison, « Filosofia dell'arte, filosofia della morte » in *Filosofia '95* , ed. Vattimo Gianni, Bari, Laterza, 1996, p. 26.

Bedeschi, dans son analyse sur la présence de *Frontespizio* dans le panorama culturel italien, appelle la recherche d'une « codice superiore di verità ». En effet les collaborateurs de cette revue pratiquaient la littérature comme si elle pouvait faire atteindre la connaissance et en même temps la considéraient une forme de conduite morale rigoureuse. Chez beaucoup de ces auteurs et intellectuels l'élan catholique fusionnait avec la passion de la création. Parmi eux on comptait même un religieux comme Don Giuseppe De Luca qui arrivait à pratiquer la littérature autant que sa foi religieuse et qui était fortement convaincu que « […] l'arte, come la santità, o è autentica o non è nulla »[340].

L'action de *Il Frontespizio* par le biais de ses collaborateurs était ainsi l'expression d'une volonté de récupération de la vie et de ses valeurs là où l'esthétisme et l'hédonisme l'avaient détruite et réifiée. Ce qui intéressait et orientait les hommes de culture, les artistes et les critiques de l'époque était la volonté de pratiquer la vérité de l'être humain et de la poursuivre comme l'avaient fait aussi les artistes des années 1910. Il s'agissait d'une nécessité intime qui se cristallisait dans une morale ferme et une conscience de soi-même très accentuée. Si pendant les années 1910 Kandinsky, Michaelstadter, Lukacs voyaient se dérouler les débats et les apories à propos de l'être et de l'éthique dans le domaine de l'art[341] débouchant dans la déstructuration de la forme dans l'abstrait, au cours des années 30, c'est la poésie qui est la forme d'expression choisie pour trouver le chemin de cette construction de l'âme et de sa libre expression. Ce qui créera une communauté autour de la poésie était une volonté de leur part de montrer que la poésie s'offre comme un chemin, même si elle ne peut pas résoudre les problèmes et même si elle n'offre pas une réponse aux questionnements.

Un esprit de quête et de ce que le critique Lorenzo Bedeschi a défini, dans son travail d'édition des lettres entre Carlo Bo et Piero Bargellini, comme le « spirito

---

[340] Giuseppe De Luca, homme d'Eglise de Rome, érudit et fin homme de lettres, écrivait pour *Il Frontespizio* sous plusieurs pseudonymes et représentait une sorte de « apostolo libero tra i letterati » d'après une définition qui lui avait attribuée Papini, citée par Lorenzo Bedeschi in Piero Bargellini, Carlo Bo, *Il tempo de « Il Frontespizio ». Carteggio (1930-1943)*, Milano, San Paolo, 1998, p. 89. Les mots de De Luca que nous venons de citer viennent du même volume source, p. 104. De Luca sera considérait comme un inspirateur de la revue, comme une sorte d'ange gardien et l'ambassadeur et défenseur de la revue auprès du Vatican, surtout lorsqu'une polémique ou un débat se dégageait autour d'un sujet spirituel.

[341] Cf. Harrison Thomas, « Filosofia dell'arte, filosofia della morte », op. cit., p. 12.

d'interrogazione » alimenté par *Il Frontespizio* qui, dans un panorama culturellement très compliqué, se présentait comme le côté éclairé et moderniste du catholicisme et devait faire face à plusieurs instances pour continuer à exister. D'un côté ses collaborateurs s'opposaient au positivisme et à l'idéalisme, et de l'autre ils se battaient face au scepticisme rigoureux du régime fasciste qui avait épuré les médias de toute information religieuse. Cela faisait de *Il Frontespizio* une sorte de présence « infiltrée », hybride, aussi bien et dans la culture catholique, vue son ouverture envers l'étranger caractérisant son modernisme, que dans la culture laïque. L'élément qui d'après Bedeschi et ces collaborateurs aurait pu permettre de dépasser les dichotomies dans la communauté des intellectuels était précisément la poésie :

> « […] ritenendo non solo proponibile ma addirittura realizzabile, attraverso la poesia un'esperienza cultural-religiosa libera, a cui l'Italia non ha mai creduto e che quella curiale ha sempre ostacolato »[342].

Les noms les plus prometteurs et les plus importants de la jeune poésie de l'époque collaboraient au *Frontespizio* soit comme poètes en publiant leurs vers soit comme critiques, et ils exerçaient leur talent d'auteurs pour faire connaître des artistes qui seront par la suite vus comme les maîtres de la période. On compte parmi eux, comme on l'a souligné auparavant, Mario Luzi, Carlo Bo, Carlo Bettocchi, Leonardo Sinisgalli, Emilio Villa, Montale, Vittorio Sereni, Giancarlo Vigorelli, Alfonso Gatto, Enrico Falqui, Emilio Cecchi, Carlo Carrà, Giacomo Manzù, Pietro Parigi, Ardengo Soffici, Alessandro Parronchi, Giorgio Morandi, pour ne citer que quelques noms. Un cénacle qui pourtant ne saura pas résister aux contrecoups de la fin des années 30 ni aux polémiques internes et encore moins aux incompréhensions parmi les collaborateurs. Après la publication en 1938 de *Letteratura come vita* de Carlo Bo, la déchirure entre ceux qui continueront à prôner une littérature comme fait le plus intime et le plus important dans la vie de l'homme et ceux qui commencent à s'aligner sur les positions plus conformistes du fascisme sera forte et irrémédiable. Cette fracture amènera à la fin

[342] Bedeschi Lorenzo, *Piero Bargellini-Carlo Bo, Il tempo de «Il Frontespizio». Carteggio (1930-1943)*, op. cit., p. 24. [En considérant non seulement imaginable mais aussi réalisable à travers la poésie, une expérience culturelle et religieuse libre, à laquelle l'Italie n'a jamais cru et que la dimension curiale avait toujours entravée]

de la revue en 1940 et déterminera une reconfiguration de ce groupe d'intellectuels, poètes, critiques et traducteurs autour d'autres revues et notamment *Corrente di vita giovanile*, *Letteratura* et *Campo di Marte*.

C'est sur cette dernière que nous allons nous concentrer en tant que source et support pour un discours articulé, à propos de la poésie italienne, de la poésie traduite et des lettres étrangères en général.

## CHAPITRE IV

### 4. La vie brève de *Campo di Marte* (1938-1939).

La revue *Campo di Marte* fondée par Alfonso Gatto, Vasco Pratolini et éditée par Enrico Vallecchi, sera publiée 17 fois, au début sous forme de bimensuel et ensuite comme mensuel. Sa publication verra une première interruption à la fin de 1938 et une sortie de trois numéros à la fois en 1939 entre mars et avril 1939. Parmi ses collaborateurs figurent Carlo Bo, Oreste Macrì, Piero Bigongiari, Mario Luzi, Giansiro Ferrata, Eugenio Montale, Elio Vittorini, Carlo Bettocchi, Tommaso Landolfi, Leonardo Sinisgalli et, comme traducteurs, Leone Travreso, Salvatore Quasimodo, Giaimie Pintor, Sergio Solmi, Renato Poggioli. Une importante reconstruction de l'activité de cette revue a été réalisée par un collaborateur illustre de la revue, Ruggero Jacobbi, critique et poète ainsi que metteur en scène et professeur de littérature brésilienne, qui dans son étude *Campo di Marte. Trent'anni dopo (1938-1968)* publiée en 1969 chez Vallecchi, revoit les moments forts de l'expérience de ces intellectuels et hommes de lettres.

Il suffit de lire le petit texte que l'éditeur fait imprimer sur la couverture de ce volume pour comprendre quelle place occupait la poésie de l'hermétisme et la littérature étrangère dans cette publication :

> « Il "foglio d'azione letteraria" degli ermetici: Parevano richiamarsi all'eterno rifiutando la storia, eppure il fascismo ne ebbe paura. Esprimevano un dissenso –fondato sulle esperienze del Novecento europeo

> – contro una complice cultura ridotta a retorica. Gatto, Pratolini, Bo, Luzi, Bigongiari, Ferrata, Macrì, Parronchi, Vigorelli, e i loro grandi ospiti da Sbarbaro a Gadda, da Montale e Vittorini »[343].

*Campo di Marte* devient, dès sa naissance, le lieu où exprimer une passion manifeste pour la poésie. Il suffit de se rappeler l'article de Bo « Polemica della memoria », paru dans le n. 7 de 1938, qui encore une fois lutte pour repérer et chanter le sens d'un temps qui dépasse la mesquinerie du présent et la contingence des faits historiques et qui veut se perfectionner constamment. Bo définissait cet élan comme la volonté de dépasser le « tempo minore » pour ne prendre en main que les faits importants pour l'homme. Que le poète ne veille pas être chroniqueur des événements historiques ne signifie pourtant pas le reléguer à un idéalisme et à une quête d'utopie. Les collaborateurs de cette revue désirent jeter un regard qui aille au-delà de l'heure présente pour saisir le sens du Temps. Les collaborateurs de *Campo di Marte* auraient ainsi cette sorte de communion d'intérêts qui les poussait à ne pas s'arrêter aux particularismes, et à reconnaître en toute humilité le pouvoir spirituel de la poésie. C'est encore Bo qui la définit en accord avec l'esprit hermétique comme la forme de théologie la plus utile pour construire l'avenir et ainsi la plus proche des esprits des hommes de l'époque :

> « Ci lega la nostra povertà e spesso una dolce schiavitù alle cerebrali variazioni sul tempo minore. Tanto poveri che non sappiamo veramente bene nessun'altra teologia all'infuori della poesia: ne conosciamo altre di ben più assoluta ragione, ma questa almeno arriviamo a riconoscerla con la conquista magica del futuro, del Tempo nella più perfetta condizione del presente »[344].

Tout ce qui échappe à cette substance absolue qu'est la poésie n'est que très aléatoire d'après les collaborateurs de la revue et d'après les hermétistes.

---

[343] [La "feuille d'action littéraire" des hermétistes. Ils ne semblaient attirés que par l'éternel en refusant l'histoire, et pourtant le fascisme en eut peur. Ils exprimaient un dissentiment – qui puisait ses racines dans les expériences du XX siècle européen- qui se lançait contre une culture complice qui s'était réduite à rien d'autre qu'à de la rhétorique. Gatto, Pratolini, Bo, Luzi, Bigongiari, Ferrata, Macrì, Parronchi, Vigorelli, et leurs grands invités de Sbarbaro à Gadda, de Montale à Vittorini].

[344] Bo Carlo , « Polemica della memoria », in *Campo di Marte* n.7, 1938, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero, *Campo di Marte. Trent'anni dopo (1938-1968),* Firenze Vallecchi, 1969, p. 107. [C'est notre pauvreté qui nous lie et c'est aussi une tendre forme d'esclavage face aux variations cérébrales à propos du temps mineur. Nous sommes tellement pauvres que nous ne croyons si profondément à aucune autre théologie mis à part la poésie : nous en connaissons d'autres bien plus absolues, mais la théologie de la poésie est la seule que nous arrivons à concevoir comme le moyen magique pour construire l'avenir et pour conquérir le Temps dans la condition du présent].

L'homme qui peut se sentir représenté par les écrits de *Campo di Marte* et qui, en même temps, y écrit est un homme qui veut défendre sa dignité et sa valeur « al di là di qualunque forma storica »[345]sans devoir se sacrifier à la contingence.

Cette publication aux accents parfois polémiques et totalement libre par rapport au régime avait autour d'elle une longue liste de détracteurs aux statuts des plus hétérogènes. Ruggero Jacobbi arrive à en énumérer une dizaine, du monde catholique officiel jusqu'au milieu fasciste en passant par les académiciens des universités, la culture de consommation et la bonne bourgeoisie. En d'autres termes cette vitrine pour les hermétistes, puisque en fin de compte *Campo di Marte* devient leur revue, dérangeait plusieurs instances du monde culturel et politique. Si la revue *Letteratura* permettait à ses rédacteurs la même liberté, les poètes et les écrivains de l'époque ne se contentaient pas d'y paraître tous les trois mois. *Campo di Marte*, par contre, sortait deux fois par mois et cela permettait aux intellectuels de faire de la vraie et libre critique littéraire.

En étudiant l'anthologie de Jacobbi, nous avons pu puiser dans un recueil idéal de plus ou moins quatorze personnalités[346]entre critiques, philosophes, poètes, traducteurs -et souvent toutes ces casquettes à la fois - qui à l'époque défiaient la rigueur dictatoriale et autarcique du fascisme et qui « innanzi tutto difendevano la letteratura , la difendevano in sé e in nome di sé, come l'unica cosa pulita intatta possibile che una società delittosa e pacchiana lasciava loro »[347].

*Campo di Marte* voulait ainsi se situer en dehors de l'engagement politique conçu comme un militantisme pratique, explicite, articulant le jargon de la politique et de la guerre. Pourtant ses collaborateurs gardaient de l'expérience de *Il Frontespizio*, « un terreno di strenua eticità »[348], encore dans la ligne de la moralité exprimée par des auteurs et hommes de lettres catholiques tels que Mario Luzi et Carlo Bo. Ils opéraient de sorte que l'homme pût avoir tout d'abord une rançon morale et esthétique précédant

[345] Ibidem., p. 108.
[346] Il s'agit de Luciano Anceschi, Luigi Berti, Piero Bigongiari, Carlo Bo, Giansiro Ferrata, Raffaello Franchi, Alfonso Gatto, Ruggero Jacobbi, Mario Luzi, Guglielmo Petroni, Salvatore Quasimodo, Leone Traverso, Giancarlo Vigorelli, Emilio Villa.
[347] Jacobbi Ruggero, *Campo di Marte. Trent'anni dopo (1938-1968),*op. cit., p. 16. [Tout d'abord ils défendaient la littérature, ils la défendaient en elle-même et en son nom, et ils la considéraient comme la seule chose propre et intacte possible qu'une société criminelle et vulgaire leur laissait].
[348] *Ibidem*., p. 21 [un terrain témoignant d'une infatigable éthicité].

la rançon politique, surtout dans un moment où cette dernière semblait très loin d'être atteinte. Ses collaborateurs désiraient inciter à une réflexion éthique et encourager activement les esprits critiques en essayant de connaître la conscience à travers la littérature et, plus particulièrement, à travers la poésie. Cette dernière était conçue comme une forme capable d'aller à contretemps et de se constituer comme le carrefour entre le signifiant et la signification humaine la plus profonde. Prendre la défense de la littérature et s'ouvrir aux étrangers à travers les traductions permet aux études publiées dans *Campo di Marte* d'un côté de ne pas oublier le passé, vu que l'attention des lettres italiennes avait toujours été portée dès l'antiquité sur la poésie, et de l'autre de ne pas ignorer l'avenir. Les hermétistes chercheront à démontrer que le chemin littéraire était le seul digne d'être parcouru et cela en toute liberté en montrant une vraie méfiance envers le concept de structure. Le discours poétique arrivait à attirer et convaincre même les esprits les plus cartésiens, les moins aptes à se pencher vers les solutions non organiques. C'est le cas du grand critique et philologue Oreste Macrì qui, malgré son esprit analytique et sa volonté de systématisation constante, voyait dans la poésie des « ragioni non formali » et qui en fin de compte même dans son a-systématicité retrouvaient un ordre global final qui pouvait tout comprendre de manière organique, comme le lieu pouvant faire fusionner les antinomies et les contraires de manière complémentaire. La vocation vers l'étranger allait de pair avec la liberté : explorer les voix étrangères, essayer de les comprendre et les intégrer aux publications italiennes signifiait connaître et donner voix aux autres, et cela malgré la clôture officielle imposée par le régime fasciste après 1938.

A titre d'exemple, nous rappelons que le n. 7 de 1938 de *Campo di Marte*, consacrait une page entière au compte rendu critique du recueil d'essai *La littérature du XX siècle* d'André Rousseaux, laissait la deuxième page à un texte sur Degas et Valéry, à un article sur Saint-Beuve, en proposait un troisième sur le symboliste américain Richard Hovey et un dernier sur le poète anglais E.A. Housman, pour en finir à la quatrième page avec un commentaire à propos du *Dizionario del Surrealismo* et l'influence de la poésie française sur la poésie allemande du XXe siècle. Il est évident qu'une attention si poussée envers les lettres étrangères dans une publication qui comptait seulement quatre pages amenait automatiquement à l'accusation de xénophilie. L'accusation sera répétée et constante et se basait par exemple sur le fait que la revue avait publié nombre de

profils pour illustrer des poètes étrangers, qu'elle avait célébré les vingt ans de la mort d'Apollinaire et proposait plusieurs traductions des poèmes de Mallarmé ou encore qu'elle avait présenté les romans de John Fante bien différents de la littérature dans la tradition italienne.

Que représentait concrètement *Campo di Marte* à l'époque ? Si aujourd'hui ses articles représentent un document, un témoignage, une trace de la valeur morale et artistique de ses collaborateurs, ce n'est qu'*a posteriori* que l'entreprise de ces rédacteurs a acquis autant de valeur. Mais à l'époque, durant sa seule année de vie entre 1938-1939, ce n'était qu'un valeureux journal intime peut-être un peu trop asystématique, souvent accusé de devenir un lieu de défoulement qui parfois ne proposait même pas de la vraie « saggistica »[349], mais de la poétique en acte, surtout si l'on prend en considération les interventions de Bo ou de Ungaretti. Ce qui est, par contre, exactement l'une des raisons pour lesquelles la publication constitue un matériel très important : à travers ces pages les poètes et les critiques, aussi bien que les traducteurs, proposaient leurs pensées, alimentaient les débats et réalisaient l'un des premiers exemples de critique de la traduction et de critique poétique. Il s'agissait d'une forme d'artisanat artistique *in fieri* qui n'avait pas d'équivalent sinon dans les revues de l'époque comme pendant la première phase d'activité de *Il Frontespizio* ou de *Corrente di vita giovanile*. Mais si cette dernière était aussi une revue politique, et si *Il Frontespizio* montrait une manifeste vocation catholique qui, en fin de compte, affichait une acceptation muette des règles du régime, *Campo di Marte* reste un bimensuel d'action artistique et notamment poétique. Le grand élan programmatique était représenté par le texte d'Alfonso Gatto « Posteri in vacanza » publié dans le premier numéro du 1er août 1938 qui rappellera que les hommes et les esprits ne devaient pas défendre l'histoire mais plutôt avoir le courage de la déterminer, de la faire. Dans ce sens Gatto comme Vasco Pratolini et Piero Bigongiari, voulaient assumer un rôle d'éducateurs pour : « Fare a un livello naturalmente alto, opera di divulgazione della letteratura italiana del Novecento, aiutando il lettore medio a capire e a scegliere »[350].

[349] Cf. Jacobbi Ruggero, Ibid., p. 34.
[350] Ibid., p. 43. [Rester bien évidemment à un haut niveau et permettre la divulgation de la littérature italienne du Novecento, en aidant le lecteur moyen à comprendre et à choisir].

Des auteurs, des intellectuels, des poètes et des traducteurs qui étaient conscients de leur responsabilité face à la culture et qui, malgré leurs formations si différentes, prônaient à l'unisson la récupération d'une unité et d'un humanisme vécus sous l'égide de la poésie, comme le montre cette pensée de Mario Luzi plutôt explicite :

> « Non abbiamo pietà per la cultura italiana : è andato perduto tra di essa il senso della poesia. Ma quanta presunzione in sua vece, quanti effetti ambiziosi di situazioni intellettuali »[351].

Ces jeunes intellectuels, animés presque d'un nouvel élan romantique, voulaient proposer la poésie comme un retour à l'homme, à sa nature sensible et réflexive. La poésie était en effet au centre du débat esthétique et de l'époque et de la revue, et les articles publiés par Mario Luzi, Alfonso Gatto et Carlo Betocchi ayant pour sujet le rapport de la poésie à la prose en témoignent. La réflexion esthétique oscillait entre l'idéalisme et une forme d'esthétique intuitionniste jusqu'à quelques accents d'existentialisme chrétien qui se rapprochaient de la métaphysique pure. C'était le ton et le fond théorique de certains passages de Carlo Bo et Mario Luzi.

En tout cas la poésie restait un axe déterminant de la ligne critique et idéologique de la revue, qui organise autour d'elle le discours sur la traduction aussi bien qu'une réflexion sur la présence de l'homme dans l'histoire.

### 4.1 Des points communs sous-jacents malgré la pluralité des voix.

La critique principale que l'on adressait aux collaborateurs de *Campo di Marte* était le manque d'un véritable échange entre eux et l'adoption d'un classement trop chaotique de leurs écrits. En d'autres termes on leur reprochait le manque d'une méthode et la création d'une toile constituée par la superposition des goûts, et des poétiques et des rencontres privées. Pourtant nous estimons, comme le suggère d'ailleurs Jacobbi dans son analyse, que des points forts communs à la pluralité des collaborateurs de la revue

[351] Luzi Mario, « Teatro », n. 9, 1 dicembre, 1938, p. 3. [nous n'avons pas de pitié pour la culture italienne : elle a perdu la capacité de saisir le sens de la poésie. Et combien de présomption à sa place, combien de traces ambitieuses laissées par les différentes situations intellectuelles].

peuvent être repérés. Tous les écrits de cette publication, en fait, se concentraient sur une série de points de nature théorique ou stylistique, qui étaient incontournables et généralement abordés d'une manière homogène. On peut en tracer un petit bilan.

1. La poésie était au centre de la préoccupation critique, théorique, esthétique et très souvent traductologique aussi, même s'il ne s'agissait que des premières réflexions sur la traduction et ses mécanismes, la traductologie étant une discipline jeune. Mario Luzi le résumait très bien dans son article « Teatro » lorsqu'il faisait allusion à la poésie en se référant à elle « come all'unica fonte probabile della cultura »[352]. La poésie était ainsi vécue comme elle avait déjà été célébrée dans *Frontespizio* et dans les écrits de Carlo Bo. Elle correspondait à une manifestation de la conscience et elle constituait une source de connaissance, la matière pure produite par l'expression de l'âme, l'élan et le souffle de vie.

2. Les poètes qui écrivaient pour *Campo di Marte* montraient un refus implicite de narration sous forme de chronique. Se consacrer à cela aurait signifié reconnaître la valeur des petits faits immanents alors que le temps et l'histoire étaient pour eux des catégories transcendantes qui se rattachaient à des idéaux archétypaux de rigueur. Ils ne cherchaient qu'à décrire et à situer leurs ouvrages dans un seul temps : le temps absolu des mots poétiques et leurs dimensions. Dans ce sens, Alfonso Gatto souligne dans plusieurs interventions que toutefois le vrai critique ne doit jamais perdre de vue sa relation avec le temps :

> « La conclusione che si vuol vedere nell'opera di un critico deve essere perciò di natura e di fedeltà morale rispetto alla storia che il poeta e lo scrittore muove e non limita con la sua presenza »[353].

Cela témoigne de l'importance d'avoir toujours le sentiment du sens historique, de savoir avec ses propres critiques et ouvrages fonder une « consistenza storica »[354].

---

[352] Cf. Luzi Mario, « Teatro », op. cit., p. 3.
[353] Gatto Alfonso, « Critica integrale », in *Campo di Marte*, n. 9, 1 dicembre, 1938, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero, *Campo di Marte . Trent'anni dopo 1938/1968*, op.cit., p. 119. [La conclusion que l'on veut voir dans l'œuvre d'un critique doit ainsi témoigner d'une nature et d'une fidélité morale face à l'histoire que le poète et l'écrivain interrogent et qu'ils ne limitent pas avec leur présence].
[354] Ibid., p. 120.

3).L'élan métaphysique était le geste à la source de l'acte poétique selon une impulsion reprenant l'idée de pureté et de raréfaction de l'être qui était typique de la poétique de Mallarmé.

4). La tâche du poète et celle du critique était considérée comme celle d'être vigilant sur leur temps, sur l'histoire et de savoir arriver aux autres pour leur montrer l'indicible en réveillant leur conscience face à la possibilité d'être des hommes libres et respectés dans leur nature la plus intime. L'homme de lettres se placerait d'après les collaborateurs de *Campo di Marte* à mi-chemin entre un professionnel méticuleux et un « avventuriero irresponsabile »[355] qui n'hésite pourtant pas à affronter toute incertitude, à nommer les choses avec leur noms, même quand il s'agit de sortir des rails et du conformisme. Ils arrivent aussi à octroyer à l'histoire son droit à la crise et à partir de cela lui donner une nouvelle impulsion[356]. La tâche de l'homme de lettres est ainsi très semblable à ce que Carlo Bo dans son article « Valore della presenza » définissait comme un examen quotidien de l'effet et du poids de nos mots, pris un par un et cela sans s'accrocher aux dates ni aux solutions faciles. La seule et profonde valeur serait à attribuer à l'homme en tant que personne qui peut réfléchir et témoigner de sa composante non matérielle et transcendante[357]. Ce témoignage, ajoutons-nous, correspondrait à la nature même de la poésie et constituerait le point de départ de la critique, le fondement même de la littérature en général. Le rapport de l'homme, du poète et du critique avec le temps mineur, ou le temps que Bigongiari définit « tempo inferiore della cronologia documentaria »[358]devait changer et évoluer sans jamais sombrer dans l'amour du phénomène particulier, en rappelant constamment que :

---

[355] Luzi Mario, «Teatro », in *Campo di Marte*., op. cit., p. 36.

[356] A ce sujet Alfonso Gatto, parlant du rôle de la critique affirme que l'histoire de la littérature devrait dépasser les modes et les idées figées et surtout il souligne que les intellectuels ne sont plus capables de se faire le miroir d'une époque alors qu'ils devraient essayer de toucher de la main la crise contemporaine. C'est l'idée qu'il développe tout au long de ses contributions dans la revue, des articles comme « Muffa critica sulla poesia » dans le n. 3, 1938, « Posteri in vacanza » dans le premier numéro du 1er août 1938, et aussi « Conformismo letterario » dans le n. 2 de la revue.

[357] Bo Carlo, « Polemica della memoria. II Valore della presenza » in *Campo di Marte*, n. 7, 1 novembre, 1939, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero, *"Campo di Marte" trent'anni dopo. 1938-1968*, op. cit.., p. 108.

[358] Bigongiari Piero, « Solitudine dei testi », in *Campo di Marte*, n. 2, 15 agosto, 1938, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero, *"Campo di Marte. Trent'anni 1938-1968*, op. cit., p. 99. [Temps mineur de la chronologie documentaire].

> « […] la storia è infine un linguaggio con la purezza di se stesso : esso non può darci che l'evidenza di una continua dialettica tra essere e non essere. La storia è una continua creazione di personalità, cioé un'assolutizzazione di dati logici: in un continuo superamento di se stessa in solitudine.[359]

L'histoire serait un produit, une création et non pas une valeur absolue en elle-même, ni un principe immuable et à respecter comme s'il était imposé par une autorité. Dans cette perspective les hermétistes contestaient les événements historiques en les laissant le plus possible en dehors de leurs vers. Ils opposaient à l'histoire leur recherche d'une dimension absolue et détachée qui s'orientait vers la mimésis d'une forme de temps supérieur, d'une forme d'éternel. Cette notion de temps mineur à transcender alimentait non seulement les écrits de Bigongiari, de Bo et de Gatto mais de Macrì aussi qui montrait son aversion envers l'hégémonie de ce qu'il appelle « les raisons historiques » et qu'il rejette comme rétrogrades et artificielles[360].

5) Au niveau stylistique et théoriques les écrits contenus dans la revue montraient des accents puisant dans la philosophie de Nietzsche, Jaspers, Alain, Heidegger en les transposant en images et en figures poétiques.

6) Pour ce qui est de l'élément strictement terminologique et lexical il est fort intéressant de remarquer que Jacobbi analyse très soigneusement l'occurrence du terme « ideologia »[361] et sa valeur. Ce mot aura toujours une connotation négative et cela pour tous les courants représentés dans la revue, qu'il s'agisse des catholiques, des marxistes ou des existentialistes. L'idéologie correspondrait à la philosophie manipulée et modelée selon un système rigide fictif. Jacobbi met en relation le mot « ideologia » avec les termes « storicismo » et « storicistico » qui ne désigneraient que la pensée véhiculée par le régime et les universités[362]. Par conséquent même le terme "idealistico" avait une signification négative qui se superpose presque toujours avec celui de "fascista". Les deux indiqueraient en fait l'impossibilité de l'esprit à s'opposer activement aux règles

---

[359] Ibid., p. 100. [...l'histoire est en fin de compte un langage manifestant la pureté de lui-même : il ne peut nous offrir que l'évidence d'une dialectique ininterrompue entre l'être et le non-être. L'histoire est une création constante de personnalités, à savoir une opération qui présente les données logiques comme des faits absolus et qui dépasse constamment sa propre nature].
[360] Cf. Macrì Oreste, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Trento, La Finestra, 2003, p. 14.
[361] Jacobbi Ruggero, *"Campo di Marte" trent'anni dopo. 1938-1968*, op. cit., p. 40.
[362] Cf. *Ibidem*.

imposées. Sans oublier que les sentiments et l'obsession des ces intellectuels était le désir de se faire les représentants de quelque chose de concret, et cela bien que tout penchant métaphysique soit très fort dans leur production. Toutefois pour ne pas accentuer leur tendance spirituelle au-delà des limites et éviter d'être constamment accusés de ne pas être ancrés au réel, ils ne voulaient jamais parler en terme d'"astratto" ou d' "astrattismo", ce qui d'après eux aurait signifié s'approcher du faux et de l'approximation.

A ces deux éléments ils préféraient ainsi opposer la catégorie du "possible" interprétée comme « il miglior rischio di ogni operazione metafisica »[363]et celle ambitieuse exprimée par le terme "assoluto". Il s'avère ainsi que dans leur lexique "ideologia" et "astratto" catalysaient la négativité théorique alors que le terme "assoluto" canalisait toute une série de connotations positives.

"Assoluto" signifie entrer en relation avec l'éternel et, comme le dirait Bigongiari, accéder à la manifestation de la volonté constante du temps de s'évader de lui-même[364]. L'absolu était donc nommé et vu comme la sur-catégorie résumant idéalement ce que l'activité poétique et critique de la génération hermétiste voulait atteindre.

Les hermétistes voulaient contester l'immanence, la contingence, le temps comme temps mineur et proposer leur "y être", leur "Da sein" comme si la poésie pouvait tout permettre, tout affirmer, dans son absolu. C'est pourquoi dans leur discours théorique la poésie se retrouve toujours mise en rapport avec les dichotomies littérature/vie, prose/poésie et poésie /travail. La poésie était en fait vécue comme la seule activité de l'homme digne de lui montrer sa place dans le monde. Cela non seulement à travers la pratique de la poésie mais aussi en se consacrant à la traduction et à la critique littéraire. Ces trois activités poïétiques au sens étymologique étaient vues comme capables de produire des faits, des événements significatifs, et elles se lient et s'amalgament dans la création d'une "nuova poesia" profondément enrichie en amont d'un acte de réflexion. La poétique comme l'entendra Luciano Anceschi, et dont nous esquisserons les principes au chapitre suivant, est en fait une réflexion en aval de la part des poètes et,

---

[363] *Ibidem*, p. 41.
[364] Biongiari Piero, « Solitudine dei testi », in Jacobbi Ruggero,"*Campo di Marte".Trent'anni dopo 1938-1968*, op. cit., p. 100.

ajoutons-nous, des traducteurs qui transposent les vers des poètes étrangers en italien en influençant les formes et le langage poétique italien. Cette nouvelle poésie sera plus particulièrement :

> « Nuova, ma non "altra", nuova perché provvista rispetto a quella originaria, di un plus di "coscienza critica", quella del traduttore artista »[365].

### 4.2 La poésie face à l'histoire et au temps dans *Campo di Marte*

Le débat esthétique, éthique et critique à propos de la poésie est le trait constitutif de tout discours poétique tenu dans *Campo di Marte*. La lecture des articles de ses collaborateurs permet de remonter aux mots clés de l'hermétisme et de les pénétrer en tant que notions actives, les mêmes qui sont citées dans les articles de Carlo Bo, Alfonso Gatto, Piero Bigongiari, Oreste Macrì, Mario Luzi, Vasco Pratolini et Beniamino Dal Fabbro. Ces notions définies par Jacobbi « nomi essenziali » en raison de leur fréquence et de la multiplicité des significations qu'elles peuvent assumer seront désignées par les termes absence, attente, mémoire, condition[366], auxquels nous ajoutons aussi les termes "poésie", "crise" et "absolu". Ce dernier étant le but de la quête existentielle et du parcours littéraire de l'hermétisme. En effet l'avant-garde littéraire hermétiste anticipe l'attitude moderne de l'"œuvre ouverte" et tout en essayant de rendre absolu et totalisant le pouvoir du texte, tout en le détachant des contingences vécues de la part de son auteur, elle veut encourager une rencontre directe et parfois autoscopique du lecteur avec le texte. La liberté du lecteur et la possibilité de le faire participer à la construction du sens de l'œuvre à travers sa lecture sans se sentir un « postero in vacanza »[367] s'inscrit dans l'idée de critique engagé et fortement libre soutenue par A. Gatto et C. Bo. Un critique qui toutefois doit rester vigilant face à l'histoire universelle et que Bigongiari décrit avec efficacité dans un article qui ouvre la voie à plusieurs

---

[365] Santoro Vito, « I « letterati che non chiedono scusa di essere tali »: l'avventura di "Campo di Marte "», consulté à l'URL: http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Santoro_campo_di_Marte.pdf , p. 5. [Nouvelle mais pas "autre", nouvelle parce que par rapport à la poésie à traduire, sa version traduite est enrichie d'un plus de "conscience critique", celle du traducteur].

[366] Cf. Jacobbi, *"Campo di Marte". Trent'anni dopo 1938-1968*, op. cit., p. 41.

[367] Nous faisons allusion au premier article écrit par A. Gatto dans le numéro 1,1 août 1938, ayant pour titre « Posteri in vacanza ».

réflexions à propos de l'histoire et des inquiétudes de la critique hermétiste. Nous nous référons à l'article « Disobbedienza al tema » dans lequel Bigongiari, comme d'ailleurs il le fera pendant les années 40 et aussi dans sa poésie la plus récente, refuse toute subordination de l'auteur au "tema", c'est-à-dire à un sujet mondain précis et caché dans le quotidien et il lui oppose l'imitation de l'éternel :

> « Peggio per chi fino in fondo non fa che elaborare il suo umore: lascerà solo il suo quotidiano mercanteggiamento. Sono, costoro, gli scrittori che hanno fallito il diario che è alla base di ogni opera, quindi si trovano nell'opera impaludati in una disoccupazione interiore che riempie solo di effetti storici: costoro hanno inventato tutte le forme bastarde di storia, di biografia.[…] è necessario creare le proprie condizioni in un regime di assoluta purezza, e affogare la vita con la vita e non con vane pretese di cristallizzazione estetica: l'opera d'arte avrebbe solo questo vano compito di polizia quotidiana, non il suo assoluto pieno di avvenire »[368].

Dans ce même article Bigongiari nuance aussi le concept d'intelligence historique, « intelligenza storica », c'est-à-dire l'acceptation de la part de l'auteur de son héritage historique et culturelle qui est non pas à cacher, mais à revoir à travers son talent et surtout à travers l'utilisation et la mise en valeur de sa langue[369].

La poésie irait bien au-delà de l'histoire et notamment de toutes formes partielles et de temps et de vérité. C'est un « quelque chose », comme le définit Bo, qui dépasse le sujet dont elle fait semblant de parler et de partir, qui dépasse le temps mineur et qui dans la raréfaction de ses images transcende la vie et la mort[370].

Parmi les écrits parus dans *Campo di Marte* nous estimons que c'est l'intervention de Carlo Bo « Polemica della memoria » sous-titrée par la formule «Confronto con il

---

[368] Bigongiari Piero, « Disobbedienza al tema », in *Campo di Marte*, n. 7-8, 15 aprile, 1939, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero, *"Campo di Marte". Trent'anni dopo 1938-1968*, op. cit., p. 101. [Tant pis pour ceux qui ne font qu'élaborer leur état d'esprit constamment : ceux-là ne feront que laisser sur la page leur marchandage quotidien. Ces écrivains ont raté le projet qui est à la base de tout ouvrage. Ils se retrouvent ainsi embourbés dans une vacuité intérieure qu'ils peuvent essayer de remplir seulement avec des effets historiques. Ces auteurs ont inventé toutes les formes illégitimes d'histoire, de biographie. […] il est nécessaire de créer ses propres conditions dans un régime de pureté absolue et noyer la vie dans la vie et non pas dans de vaines prétentions visant à produire des cristallisations esthétiques. Si tout ne se réduisait qu'à cela l'œuvre d'art servirait comme une forme de police quotidienne et elle ne serait pas ce concentré d'absolu à vivre qu'elle est.

[369] Ibid., p. 100.

[370] Bo Carlo, « Natura della poesia », *Campo di Marte*, n.6, 15 octobre 1938, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero*"Campo di Marte". Trent'anni dopo 1938-1968*., op. cit., p. 104.

tempo minore », qui décrit la relation entre poésie et temps de la manière la plus suggestive et immédiate. En peu de paragraphes l'auteur statue sur la nature du Temps, dont l'importance est mise en valeur à partir de cette majuscule, toujours opposée à la petitesse morale de ceux qui se laissent subjuguer par l'histoire et notamment par les limites du temps mineur, donc par la mort aussi[371]. Cette dernière serait en fait seulement une manifestation de la mesure du temps mineur, une temporalité partielle, une « povera e avara padrona di notizie meccaniche, della parte che era in noi mostruosa e caduca »[372]. Par contre le temps avec qui se confronter serait le temps de la civilisation et de la nature humaine, le temps de l'attente aussi qui, d'après Bo comme d'après Bigongiari, ne serait que « un attendere attivo »[373]. Dans cette perspective le rapport entre l'homme et le contexte historique dans lequel il vit ne sera jamais élusif ni défaitiste, la temporalité de l'absence comme celle de l'attente sont plutôt à interpréter comme une organisation du temps qui projette l'homme vers l'éternité. Dans ce mouvement absolu qui se détache de la contingence l'attente aussi bien que l'absence sont souvent deux émanations de l'absolu-même qui s'exprime linguistiquement à travers l'usage de la négation poussée jusqu'à ses limites. C'est le cas des litotes fréquentes, de l'affirmation des poètes d'une incapacité à réaliser ou à définir les choses. La partie finale de l'article de Carlo Bo sur la nature de la poésie éclaircit de manière très incisive cette relation de la poésie avec l'absolu et avec l'impossibilité de tout saisir en définissant l'acte poétique même en termes de « non connaissance » des hommes. Une définition que nous rapportons pour son caractère marquant : « La poesia è quello che non sappiamo : il commercio col cielo, ha detto Mallarmé : Né noi Né il cielo »[374].

Cette radicalité dans le choix d'un temps majeur et toujours orienté à saisir les choses essentielles de la vie de l'homme, détermine une notion du temps qui a été définie aussi comme une forme d'"historicité indirecte" et également d'"historicité transcendantale"

---

[371] Bo Carlo,« Polemica della memoria » in *Campo di Marte* n. 7, 1 novembre 1938, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero *"Campo di Marte". Trent'anni dopo 1938-1968*., op. cit., p. 107.
[372] *Ibidem.*
[373] Bigongiari Piero, « Disobbedienza al tema », op. cit., p. 103.
[374] Bo Carlo, « Natura della poesia », op. cit., p. 105. [La poésie est ce que nous ne savons pas: un commerce avec le ciel, comme l'a dit Mallarmé: ni nous ni le ciel].

voire d'"historicité métaphysique"[375]. Cela présupposerait de garder toujours l'histoire comme la toile de fond de la vie des hommes. Elle serait toujours beaucoup moins importante par rapport à la contemplation de l'intériorité et des priorités de l'esprit, considérées toujours comme le seul chemin à suivre en pratiquant une suspension par rapport aux faits concrets. Les hermétistes chercheront ainsi constamment à opposer à la petitesse de la matérialité des jours la pureté de leur poésie ainsi qu'une grande rigueur éthique et artistique. Très souvent ils sont inspirés par une condition d'isolement et une inquiétude qui les aident à se délivrer de toutes les conventions poétiques et les amènent inévitablement à concevoir un vers libre sous une double influence. D'un côté ils ressentent l'héritage de Mallarmé et de sa métrique absolue visant à ne laisser parler que la Crise de Vers, et de l'autre côté ils chercheront dans la nature et notamment dans le champ sémantique de la lumière et de sa négation les moyens pour exprimer à la fois la détresse de la condition humaine et le désir d'absolu.

### 4.3 Notes de traduction dans *Campo di Marte*. Beniamino Dal Fabbro théoricien de la traduction.

La traduction faisait partie des pratiques littéraires exercées par les collaborateurs de *Campo di Marte*, et notamment par la presque totalité de ces intellectuels et auteurs. La rencontre avec la poésie étrangère était considérée comme le moyen pour nourrir cette nouvelle poésie, pour montrer et remodeler une vaste gamme de formes dans une interrogation constante à propos du sens et du rythme. La traduction permettait notamment une manière directe et active de s'occuper des auteurs aimés par presque tous les intellectuels et hommes de lettres collaborant à cette revue. Si on consulte la liste des articles publiés pendant la seule année de vie de *Campo di Marte*, on peut répertorier la traduction des poèmes d'Alexandre Pouchkine par Renato Poggioli, une ode de Keats traduite par Gilberto Altichieri, un poème de Simone di Ceo traduit par Salvatore Quasimodo, un poème de Georg Trakl traduit par Giaime Pintor. Ces trois derniers poèmes traduits figureront ensemble dans le dernier numéro de la revue,

[375] Veronesi Matteo,« Storia e metastoria nella generazione ermetica », consulté dans sa version éléctronique: http://www.cristinacampo.it/public/matteo%20veronesi%20storia%20e%20metastoria%20nella%20generazione%20ermetica.pdf .

comme si, sur le point de quitter l'activité éditoriale, les collaborateurs de *Campo di Marte* se sentaient encore plus libres et autorisés à oser en proposant du nouveau. D'un point de vue théorique ou épistémologique, c'est Beniamino Dal Fabbro qui essayera de formaliser constamment la pensée critique autour de l'activité des traducteurs. Dal Fabbro était à son tour poète, écrivain, journaliste, critique littéraire mais aussi peintre et musicien. Un tel profil le ferait désigner sous l'étiquette de « polytraducteur », compte tenu du fait qu'il se déplaçait parmi les codes sémiotiques et qu'il s'exprimait à propos de leurs correspondances et de la capacité de dépasser la tradition pour l'élargir. Son activité de traducteur, commencée au cours des années 30, sera très fertile et produira nombre de versions de recueils poétiques, qui sortiront entre 1942 et 1949 avec une fréquence extraordinaire. C'est le cas de ses traductions de Valéry, Rodenbach, Mallarmé, Rilke mais aussi de ses versions de proses de Baudelaire, Alain, Flaubert. C'est à Dal Fabbro qu'on doit la toute première traduction en italien de *La peste* de Camus publiée chez Bompiani en 1948, ainsi que la traduction du *Premier manifeste du surréalisme* signé par Breton, publiée en version italienne en 1945. Ses interventions ponctuelles à propos de la pratique de la traduction, et notamment de la traduction poétique, seront régulières dans *Campo di Marte* et paraîtront sous les titres de « Paragrafi sul tradurre » numérotés de 1 à 22, sous forme de courts passages, distribués sur 5 numéros de la revue. Il s'agit d'interventions livrant des réflexions sur la pratique de la traduction qui anticipent la théorie de la traduction et la traductologie et qui se concentrent essentiellement sur la traduction poétique. En effet le tout premier paragraphe, publié dans le n. 3 du premier septembre 1938 s'ouvre avec une citation de Leopardi et paraphrase sa conception de la traduction conçue en tant qu'imitation. Ces deux éléments, et notamment la référence à Leopardi et l'idée de commencer à traiter de manière systématique de la traduction en passant tout d'abord par la poésie, montrent que le choix expressif de l'époque était animé par deux élans. D'un côté les auteurs et les critiques voulaient s'ancrer dans le tissu de la tradition, celle-ci étant représentée incontestablement par la référence au poète de Recanati. De l'autre côté ils désiraient dépasser la tradition et la mettre en relation avec la modernité. Ce lien était réalisable en essayant d'intensifier la fréquentation des lettres étrangères à travers la pratique de la traduction. Cela signifiait reprendre la réflexion léopardienne sur la traduction et la divulguer en l'activant concrètement, en mettant en œuvre ses suggestions.

« Imitation » était en fait le titre d'un chant que Leopardi avait traduit librement d'Antoine-Vincent Arnault, à travers lequel le poète exprimait l'idée que le texte original et sa traduction sont deux univers autonomes et doués de leur propre dignité de texte bien que très différents. A ce propos Dal Fabbro affirme :

> « Più di tradurre, che sa di vocabolario e latinucci, questo verbo *imitare*, se degno ancora di qualche significato vergine, raccoglie con giustezza i rapporti che intercorrono nei due sensi e delicati, tra il testo antico e il nuovo, tra gli autori successivi, di cui uno corazzato in un originario privilegio, l'altro inerme di fronte alle insidie della propria lingua, alla resistenza dei nuovi mezzi espressivi e insomma ai casi di una personale bravura »[376].

La relation du traducteur avec sa propre langue apparaît ici explicite, c'est un défi, un rapport conflictuel face auquel il se présente sans armes avec la certitude qu'il devra trouver de nouveaux moyens dans sa langue et que cette dernière très probablement exercera une forme de résistance. Pourtant Dal Fabbro ne se limite pas à signaler comme outils du traducteur son habileté personnelle, il poursuit en signalant l'importance d'enrichir le texte traduit à travers une forte conscience critique. Il se réfère à la traduction comme à une valeur ajoutée et il continue en décrivant la disposition du traducteur idéal comme une attitude créative témoignant de l'amour fort vers sa propre langue plutôt que vers des modèles étrangers. Ces derniers ne sont ainsi pas à reproduire comme un calque mais à reprendre pour s'inspirer, comme source d'une nouvelle création dans une nouvelle harmonie. Ce qui compte dans cette opération, c'est le fait qu'en aval le traducteur ait comme moteur une « intima esigenza » et non pas l'obligation professionnelle établie par l'exercice d'un métier. Lorsqu'il traduit pour se distraire ou par métier le résultat sera la création d'un vers où « il dettato suona anonimo, di paternità ambigua: l'autore primo non parla più, il secondo

[376] Dal Fabbro Beniamini, « Paragrafi sul tradurre. La Poesia I », in *Campo di Marte*, n. 1 settembre, 1938, p. 2. [Les relations qui lient de manière réciproque et délicate le texte original et sa traduction, peuvent être désignées avec un certain degré d'exactitude par le verbe *imiter*, si ce dernier est encore doté d'une signification. Ce verbe et non pas le terme traduire, qui rappellerait plutôt une sorte de latin ou dictionnaire. Ce même type de relation lie les auteurs successifs et les textes de sorte qu'on assistera toujours à un texte ayant le privilège originaire et à un autre toujours démuni face aux pièges de sa propre langue, aux résistances de nouveaux moyens d'expression et aussi aux hasards du talent personnel].

non ancora »[377]. Cette première intervention critique de Dal Fabbro se termine par une description plutôt imagée de ce que serait la traduction poétique, à savoir un voyage dans une forêt et un moment de récréation où le traducteur est capable de réanimer sinon carrément de ressusciter l'esprit poétique dans sa langue. Une opération que le traducteur saurait réaliser de sa main ferme et en même temps légère, soucieuse de traire le mieux de l'autre langue et de la sienne. Il en résulte que d'après Beniamino Dal Fabbro, aussi bien que selon les autres critiques qui exposeront des idées sur la traduction dans *Campo di Marte*, les traductions ne doivent pas être de "belles infidèles", pour employer une étiquette qui fera l'histoire de la traductologie après les années 60. En d'autres termes, en ligne générale, *Campo di Marte* prône des traductions recréant l'élan poétique et le transposant avec une volonté artistique afin de donner lieu à un autre poème aussi digne et autonome que le texte original. Ce dernier demeure un moment créatif et existentiel incontournable, et même quand sa traduction arrive à être une excellente transposition dans l'autre langue, elle ne devrait jamais effacer ni calquer le texte de départ :

> « Contrariamente al giudizio dell'universale, una traduzione di poesia, non sostituisce affatto il testo straniero, non esonera alcuno dal conoscerlo, non viene per nulla in soccorso di chi non è in grado di leggerlo o di penetrarlo »[378].

Ce qui souligne la valeur de l'acte poétique et pourtant ne nie pas la possibilité de le traduire. Traduire la poésie était pour cet auteur, lui-même poète, une forme de respect tout d'abord envers sa propre langue et ensuite à l'égard de l'essence poétique[379]. Dal Fabbro poursuivra ses réflexions pendant la seule année d'activité de *Campo di Marte*, mais aussi ailleurs, tout au long de sa vie. Il défendra dans plusieurs réflexions plus ou moins étendues sa conviction de l'existence d'une primauté de la poésie originale qu'il

---

[377] *Ibidem*. [le style est anonyme, sa paternité ambiguë: le premier auteur ne parle plus, le deuxième pas encore].

[378] Dal Fabbro Beniamino, « Paragrafi sul tradurre » In *Campo di Marte*, 15 settembre, n. 4, 1938, p. 2. [Contrairement à une opinion universellement partagée, une traduction poétique ne remplace en aucune manière le texte original, elle ne donne absolument pas le droit à ne pas le connaître, elle n'est d'aucune aide pour ceux qui ne savent pas lire ni pénétrer les vers originaux].

[379] En 1939 dans une autre revue, *Corrente*, Dal Fabbro commentera un recuiel des poèmes traduits dont les versions en italien remontaient à 1894 « oggi che i poeti italiani contemporanei quasi a conferma dell'opera propria, traducono, con ben altro rispetto di se stessi e della poesia, i classici e gli stranieri » in « Su alcune versioni poetiche dell'ultimo Ottocento » , *Corrente*, anno II, n. 17, 30 settembre, 1939.

faut d'après lui reconnaître et pourtant ne pas considérer comme une démonstration d'une intraduisibilité innée de la poésie. A titre d'exemple, citons l'étude peut-être la plus synthétique et pourtant la plus exemplaire, faite en marge de sa traduction du « Bateau ivre » de Rimbaud, publiée en 1943 dans la revue *La Ruota.* Dans cet article il affirme que la traduction de ces poèmes remontait à un travail commencé en 1935 et ensuite remanié et peaufiné ayant pour but de « avvicinare la traduzione al suo impossibile limite di poesia »[380]. Il est évident, si on continue à analyser ses réflexions conduites sur *Campo di Marte* à propos de la traduction, que Dal Fabbro soutient théoriquement mais aussi dans sa pratique, l'idée d'une traduction qui reproduit le texte dans l'économie et la logique de la langue traduisante. De plus il condamne les résultats maladroits produits inévitablement par tout traducteur appliquant la stratégie traductive du « mot à mot » croyant ce faisant être fidèle et respectueux du texte original. Il condamne ainsi le traducteur qui dans sa version poétique s'efforce de rendre la signification des mots, un par un, plutôt que son univers, le rythme et la suggestion. D'après Dal Fabbro, lui aussi poète-traducteur, il faut faire allusion avec discrétion aux modèles rythmiques orignaux et les reproduire pour les inscrire dans la logique naturelle du rythme propre à l'italien mais il faut également éviter de croire que la clé pour obtenir la traduction poétique parfaite se trouve dans la reproduction identique du mètre. La poésie, comme il le souligne, « è più che un documento di lingua[381]». Le texte poétique va bien au delà d'un mécanisme rigide et bien calculé de syllabes : en d'autres termes le traducteur doit être dans sa langue un véritable poète et reconstruire l'univers du poème original dans un autre univers cohérent qui ne se constituera pas en partant du respect rigoureux de la forme. L'harmonie de la voix originale est donnée par un équilibre de signe et signifiant qui dans la traduction poétique constituent les deux axes à mettre toujours en accord. Le calque ne serait pas un synonyme de fidélité et de respect par rapport au poète étranger mais une tentative piètre et médiocre de véhiculer du moins le contenu informatif. Ce qui, par excellence, ne relève pas de la fonction poétique, vouée à la transmission - évocation d'un sentiment et à son expression à travers l'instrument de la langue. Une transmission qui devrait dépasser d'un côté la

[380] Dal Fabbro Beniamino, « Le bateau ivre », *La Ruota*, n. 6, anno 4, giugno 1943, p. 177. Nous signalons à propos de cette traduction que Dal Fabbro ne traduit pas le titre original de Rimbaud et le laisse en français.
[381] Dal Fabbro Beniamino, « Paragrafi sul tradurre (6-10) », *Campo di Marte*, n. 4, 15 settembre 1938. [la poésie est plus qu'un simple document linguistique].

fragilité du sentiment, sa volatilité, et de l'autre côté l'insuffisance du moyen, de la langue. Dans cette perspective il n'existe pas la possibilité d'une traduction « obiettiva »[382] et cela est valable pour tour type de texte et encore plus pour un texte poétique. Du moment que la poésie sollicite l'expérience de la profondeur, le voyage en nous et dans les composantes les plus insondables et pourtant les plus fortes de l'âme humaine, il est inévitable qu'une composante de subjectivité très forte demeure aussi dans la pratique de la traduction poétique. Par conséquent les instruments de base du traducteur de poésie sont, d'après Dal Fabbro, un esprit ouvert à la sensation mais aussi à la critique littéraire. Le traducteur se révèle dans ses mots comme un lecteur actif capable de se faire intermédiaire entre l'auteur et un nouveau public et, de ce point de vue, un introducteur et un véritable critique :

> « Se opera di poesia, una traduzione compendia in sé un giudizio critico sul testo primitivo: poiché soprattutto ne afferma una validità che oltrepassa i confini della sua letteratura d'origine, inoltre ne dichiara una certa e singolare maniera d'intenderlo ch'è quella di chi traduce, ed anche ne appalesa nuovi aspetti, altri occultati ne rivela, alcuni ne sottointende, e tutto ciò con animo d'indagine e di ricostruzione »[383].

Toute traduction poétique, si l'on accepte cette réflexion, est un véritable moment de critique littéraire en acte. Un jugement critique porté sur le texte de départ qui serait ainsi formulé de nouveau sous une forme poétique équivalente qui en mimerait les traits constitutifs, en les mettant en relief ou en les obscurcissant selon le goût et la capacité artistique et critique du traducteur. Cela affirme aussi un lien non accidentel entre le traducteur et le critique qui, à l'époque que nous prenons en considération, commencent à coïncider et souvent s'associent aussi à l'activité de poète. Il s'agit d'ailleurs du début

---

[382] *Ibidem*. Voir aussi ce qu'en dira dans la plupart de ses essais de poétique Luciano Anceschi d'après lequel « in quest'ordine un tradurre oggettivo, fotografico, non esiste ; e in ogni caso il tradurre la poesia all'interno della poesia e con la poesia sembra esssere sempre in un certo modo un tradimento », « I poeti traducono poeti », in Rosita Copioli, *Tradurre poesia. L'altro versante*, Brescia, Paideia, 1983, p. 16. [dans cette perspective il n'existe pas une traduction objective ou photographique et, en tout cas, la poésie transposée à l'intérieur de l'univers de la poésie et par la poésie semble toujours être une forme de trahison].

[383] Dal Fabbro Beniamino, « Paragrafi sul tradurre (11-15) », *Campo di Marte*, n. 5, 1 ottobre 1938 [Si c'est de la poésie, une traduction résume en elle-même un jugement critique à propos du texte original. Tout d'abord parce que la traduction affirme la validité d'un texte bien au-delà des frontières généralement franchies par la littérature et la langue dans laquelle il est écrit. Ensuite en raison du fait que le texte traduit, affiche une manière bien déterminée d'interpréter le texte source et il en met en valeur certains aspects ou il en cache ou il en sous-entend d'autres. Tout cela avec une attitude d'enquête et de questionnement].

de la critique formaliste dont deux personnalités telles qu'Eliot et Valéry étaient les illustres représentants. Les deux poètes statueront en fait sur leurs propres œuvres d'art ainsi que sur les œuvres des confrères en élaborant tantôt leur propre poétique tantôt un véritable style pour les critiques à venir. Une forme de critique qui était présentée comme une activité conduite entre élus et initiés, une affaire d'experts qui donnait lieu à un produit qui n'était pas seulement une description mais une véritable traduction. Loin de se réduire à des formules littéraires vides, d'après Dal Fabbro mais aussi d'après d'autres intellectuels et auteurs de l'époque comme par exemple Leonardo Sinisgalli, Giaime Pintor ou même Cesare Pavese, la traduction se transforme en une lecture et une critique en acte et elle n'est en aucune manière un sous-produit de l'activité poétique. Par la suite nous montrerons que la poétique aussi, en tant que réflexion des poètes sur leur faire, s'associera à l'activité de poètes et à la traduction poétique dans ce même esprit de quête d'un langage qui puisse affirmer l'identité du sujet et dans le souci de formalisation d'une recherche artistique. La traduction était ainsi vue telle une recherche tout d'abord spirituelle d'affinité d'univers, de communauté avec le poète étranger, une opération digne de toute valeur littéraire, puisqu'elle surgissait de cet « animo d'indagine ». A ce propos Mario Luzi aussi se prononcera en glosant son travail de traduction des vers de Mallarmé et en soulignant qu'à un moment donné la rencontre avec un autre auteur étranger est tellement importante et totalisante que la seule modalité pour l'interpréter et le lire de manière résolutive est la traduction, ce qu'il appelle « l'acte critique par excellence »[384]. Dans notre étude nous avons en outre pu constater que cet acte littéraire et culturel se réalisait sur des auteurs qui se cristallisaient comme des constantes chez les traducteurs-poètes, comme des bancs d'essai incontournables. Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire et Rilke aussi en étaient des exemples et Dal Fabbro s'appliquera à traduire plusieurs recueils de ces poètes français tout au long de sa carrière et, même dans le cas de Rilke, il se consacrera à la traduction de quelques poèmes que le poète allemand avait écrits en français.

Toutefois Dal Fabbro n'oublie pas d'établir une hiérarchie entre poètes face à la pluralité des activités artistiques envisageable et il affirmera :

[384] Luzi Mario, « Mallarmé au fil des temps », in Stéphane Mallarmé, *Poésie*, Paris, La Différence, 1991, p. 9.

> « Dei poeti soltano i grandissimi innovano, gli altri li traducono, secondo il diverso modo di paragonarsi a quelli, e dentro i confini dell'arte singola. Di ciò è prova che secoli e secoli siano vissuti di un solo libro di poesia[...]»[385].

Dans ce passage Dal Fabbro n'annonce rien de nouveau si on considère les réécritures, les pastiches, les imitations et les variations ou parodies écrites à partir des poèmes les plus célèbres depuis des siècles : écrire comme le soutenait aussi Valéry ne serait donc rien d'autre que réécrire. L'idée au centre de l'histoire de la poésie moderne est en effet la description de ce destin du poète qui ne ferait que traduire et cela dans deux sens. D'un côté le poète serait inconsciemment appelé à traduire le même poète résonnant en lui, comme s'il abritait une sorte de fantôme personnel ou comme s'il était constamment convié à une rencontre privilégiée avec une voix étrangère déterminée. De l'autre côté on parlerait de « traduction » pour désigner la transposition continuelle que le poète réalise en passant du langage quotidien à une forme de langage absolu[386] grâce à une émotion vécue, là où la langue n'est donc pas un résultat, mais un moyen.

Dans cet acte de recherche d'un avant-texte le travail du poète et du traducteur serait très semblable. Le poète chercherait comme un support non écrit qui précéderait le faire poétique et le guiderait et de son côté le traducteur essaierait de faire surgir la trame de cet avant-texte dans le poème traduit : les deux se déplaceraient entre les codes et les signes en conduisant deux activités, tantôt spéculatives et intellectuelles tantôt émotionnelles.

Dans le 16ème paragraphe sur la traduction, Dal Fabbro participe à sa manière au débat qui avait toujours trouvé sa place dans les pages de *Campo di Marte* : notamment la relation entre prose et poésie. A ce sujet la revue avait édité une véritable abondance d'articles de Luzi, Gatto, Bigongiari, Betocchi qui montraient que les deux genres textuels s'opposaient encore comme deux composantes complémentaires et pourtant irréductibles l'une à l'autre. Dans ce contexte Dal Fabbro s'exprime à propos de la

---

[385]Dal Fabbro Beniamino, « Paragrafi sul tradurre (11-15) », *Campo di Marte*, n. 5, op. cit. [Parmi les poètes seulement les plus grands sont des novateurs, les autres ne font que les traduire et cela selon un rapport de confrontation avec eux et en restant dans les limites de l'art poétique. Le fait que des siècles entiers tournent autour d'un seul livre de poésie en est la preuve].

[386] Cf. Valéry Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 212.

possibilité de traduire la poésie en prose en condamnant toute tentative de transposer en prose de vers en prose :

> « Traduzioni in prosa di poesie, non esistono ; escluso l'inganno di una disposizione grafica che imiti la prosa, non curando di separare gli elementi ritmici e strofici del discorso. Allo stesso modo un canto lo si può mal cantare: parlarlo no »[387].

Comme nous avons voulu le montrer en citant l'auteur à plusieurs reprises dans ses formulations théoriques les plus intéressantes, les réflexions de Dal Fabbro procèdent avec une rigueur très peu nuancée qui montre un esprit sans hésitation ni censure dans la définition d'une activité qu'il pratiquera et qu'il glosera longtemps au cours de sa carrière. En rapprochant constamment la figure du poète ou, en tout cas, de l'auteur étranger, de celle du traducteur, il livre beaucoup de réflexions et des notes de travail à propos de la traduction qui relèvent d'une activité critique et poétique fertile et qui anticipent la traductologie la plus récente. Nous nous sommes attardée sur les affirmations de cet auteur, critique, poète et traducteur car il représente dans le contexte de l'époque l'un des premiers exemples de théorisation explicite à propos de la traduction poétique et également parce que ses affirmations éparses dans cinq numéros de *Campo di Marte* ne sont presque jamais reproduites lorsqu'on parle de traduction pendant les années 30 et 40. Aucune anthologie ne les a répertoriées. Bien qu'elles touchent toutes les questions que spontanément la traduction poétique soulève : à partir de la relation de rivalité ou d'imitation du traducteur envers le poète, jusqu'à la question de la traduction en prose d'un texte poétique. Mis à part les avant-propos de quelques traducteurs, ou les notes du traducteur ou encore quelques lettres entre poètes et amis[388], il est difficile d'avoir des exemples aussi explicites et éclairants à propos de la traduction poétique. Ces passages de Dal Fabbro témoignent d'une volonté de rendre compte de l'activité du traducteur et de ses entreprises qui sera ensuite au cœur des

---

[387] Dal Fabbro Beniamino, « Paragrafi sul tradurre. 16-19 », *Campo di Marte*, n. 6, 15 ottobre 1938. [Des traductions en prose des poèmes n'existent pas, sauf le mensonge d'une disposition graphique qui imite la prose, sans se soucier de soigner l'aspect rythmique et l'organisation en strophes du discours. De la même manière un chant peut être mal chanté mais on ne peut pas le parler].

[388] Voir par exemple les échanges entre Oreste Macrì et Leone Traverso aujourd'hui répertoriés dans plusieurs essais sur l'activité critique de Macrì, ou la correspondance entre Mario Luzi et Leone Traverso *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, a cura di Anna Panicali, Roma, Vecchiarelli Editore, 2003.

théories de la traduction et de la traductologie ainsi que de la critique formaliste. Toutefois à notre sens ces disciplines transforment souvent la traduction en un objet-instrument qui parfois ne fait que parler "à côté" de la traduction ou de la poésie sans en saisir à proprement parler la fonction herméneutique ni le résultat artistique, en se concentrant plutôt sur ses mécanismes linguistique et philologiques internes et quelque peu captieux. Dal Fabbro, en revanche, avait la capacité de mettre en valeur tout facteur de la traduction poétique : le rôle absolu du poète, la magie de la langue à transposer dans son esprit plutôt que dans son corps, et la place du traducteur qui devait atteindre l'autonomie de ses vers en passant par l'hommage aux vers étrangers sans, pourtant, s'y borner. Un discours que, même après l'expérience de *Campo di Marte*, Dal Fabbro continuera en parlant de la traduction comme d'une activité que les poètes italiens font avec un nouvel esprit par rapport au XIX^e^ siècle. Il ne s'agissait pas seulement d'un acte poétique engendrant un texte ayant la même dignité esthétique et littéraire que le texte original, mais de l'activité littéraire que les poètes italiens contemporains feront « quasi a conferma dell'opera propria »[389]. Dal Fabbro arrive ainsi à théoriser implicitement que la traduction peut aussi cristalliser, à travers les versions proposées, la poétique des traducteurs-poètes, faisant en ce sens surgir plutôt le poète-traducteur.

## 5. Clôture et héritage de *Campo di Marte*. Quelques notes à propos de l'entreprise de *Il Politecnico.*

Le dernier numéro de *Campo di Marte* verra le jour le 1 août 1939 et affiche à la première page l'article d'Alfonso Gatto « Congedo provvisorio » qui confirme que sa génération a une conscience sociale et morale toujours agissante et qu'à la lumière de cette dernière, les collaborateurs décident volontairement d'arrêter l'activité de la revue. Ce qu'ils désirent laisser comme seul héritage est représenté par :

> « [...]i valori di una conoscenza nuova e concreta che ha nella letteratura, come in ogni altra seria disciplina della vita, la sua piena condizione umana e i bisogni del proprio limite e del proprio mistero. Questa

[389] Dal Fabbro,« Su alcune versioni poetiche dell'ultimo Ottocento », in *Corrente*, n.17, 30 settembre 1939.

intelligenza resta aperta e contrassegnerà la civiltà sociale e religiosa della nuova letteratura »[390].

Le totalitarisme de plus en plus ancré dans la société et la culture italienne poussait Gatto à se prononcer en souhaitant que la forme de sensibilité et de résistance au temps contingent pût résider dans une nouvelle littérature. Si on considère l'espace laissé dans *Campo di Marte* à la littérature étrangère, il est aussi évident que cette « nouvelle littérature » cherchait une affinité d'intelligence entre les pays, entre les auteurs parlant plusieurs idiomes et pourtant affirmant la même volonté de construire un homme libre. D'ailleurs, par ces mots, Gatto ne fait que clore le cercle ouvert à travers sa première intervention dans la revue. Nous faisons référence à son essai « Posteri in vacanza » où le but éducatif et le désir de pousser les lecteurs vers un approfondissement moral était manifeste. L'objectif de Gatto résidait dans la volonté d'habituer les lecteurs à la réflexion, à l'analyse et à la prise de conscience des potentialités de l'homme à travers la connaissance mais aussi la mise en question de leurs propres origines culturelles. Il s'agissait d'une mise en question suggérée par la confrontation avec l'autre et avec les poétiques étrangères ainsi que par un dialogue avec la poésie européenne qui avait déjà été lancé par d'autres revues auparavant, et qui dans *Campo di Marte* était devenu l'un des axes principaux de la réflexion.

Afonso Gatto soulignait le caractère crucial de cette confrontation constante avec les lettres étrangères et de l'écho que cela engendrait dans la conscience de chaque écrivain, dans une autre intervention très explicite à propos de l'engagement moral du groupe de collaborateurs et des hermétistes, à savoir l'article « Linguaggio del teatro ». Dans ce texte il mettait l'accent sur la nécessité de vivre l'expérience littéraire en premier lieu comme le reflet d'un besoin moral et également comme une véritable exigence existentielle : ce n'est qu'en deuxième lieu qu'il pense devoir se préoccuper d'une exigence artistique[391], elle arriverait toujours après le besoin intime et elle serait à

[390] Gatto Alfonso,« Congedo provvisorio », in *Campo di Marte*, anno II, 1 luglio -agosto 1939, p. 1, aujourd'hui in Jacobbi Ruggero,*Campo di Marte. Trent'anni dopo 1938-1968*, op. cit., pp. 91-92.[...les valeurs d'une conscience nouvelle et concrète qui retrouve dans la littérature, comme dans tout autre sérieuse discipline humaine, sa condition humaine la plus authentique ainsi que les besoins émanant de sa limite et de son mystère. Cette forme d'intelligence reste ouverte et elle marquera la civilisation sociale et religieuse de la nouvelle littérature.]

[391] Cf. Gatto Alfonso, « Linguaggio del teatro » aujourd'hui in Jacobbi Ruggero,*" Campo di Marte". Trent'anni dopo 1938-1968*, op. cit., p. 221.

orienter dans un combat contre la « staticità del gusto »[392] et pour sortir d'une forme d'autoréférentialité et d'autocélébration qui figeait toute forme littéraire en Italie. C'est en outre dans ce commentaire vis-à-vis du langage à utiliser dans les ouvrages théâtraux que, à notre avis, Gatto exprime de la manière la plus claire sa vision de la poésie écrite entre le début du XXe siècle et la fin des années 30. Il blâme en fait ouvertement une poésie à l'expression trop immédiate et facile, qui se limitait trop souvent à reproduire comme des documents de vie, des textes peut-être écrits de bonne foi, mais qui n'étaient que de simple et vains documents « dolorosamente inutili per l'arte, ma scontati persino con la vita »[393]. La poésie encore une fois se présentait comme chargée d'une mission de redécouverte des forces de l'homme, comme le genre dépositaire de la dignité et de la responsabilité envers soi-même et envers l'être humain en général. L'activité capable de réinterpréter les signes d'une nouvelle manière et de les reconfigurer dans une proposition de signification à découvrir et à reconstruire. Au moment où les conditions pour pouvoir défendre cette dignité et notamment pour pouvoir le faire de manière intransigeante s'effacent, les collaborateurs de *Campo di Marte* décident d'arrêter de publier la revue. La poésie, la traduction et la critique poétique auxquelles se consacraient Bargellini, Bo, Luzi, Fallacara, Gatto, Macrì, Bigongiari, Sinisgalli, et qui par la suite seront au cœur de l'activité de Pavese et Pintor montraient comme prérogative indispensable une intégrité morale et une volonté aigue d'exercer l'intelligence et la sensibilité artistique. Cela présupposait un très haut degré de liberté face à la réalité et, en même temps, un respect constant et profond envers la vie.

Ce qui marque cette génération d'intellectuels et d'auteurs, coïncidant avec la troisième génération des poètes italiens si l'on emprunte la théorie des générations de Macrì, est un double sentiment. D'un côté une forme de soumission docile aux lois de la littérature pratiquée comme le seul chemin amenant à la survie et à la profondeur de soi-même, parfois au milieu des sacrifices personnels et économiques. De l'autre côté une fierté accompagnant tout acte artistique et intellectuel, une forte volonté de participer à la poésie en tant que « realtà moltiplicata » [394]ainsi que la conscience d'avoir entre leurs

[392] *Ibidem*.
[393] Ibid., p. 222 [douloureusement inutiles pour l'art et insignifiants vis-à-vis de la vie aussi].
[394] Bo Carlo, « Nozione della poesia » in *Corrente*, 15 giuno 1939, aujourd'hui in Ramat Silvio, *L'ermetismo* , op. cit., p. 562.

mains un moyen pour ne pas se rendre et l'obligation morale de le partager avec les hommes.

L'illusion qu'une communauté d'idéaux artistiques et poétiques pourrait éveiller les consciences avait été forte et foudroyante mais la fin des années 30 et le début des années 40 marque l'épuisement de l'entreprise théorique de l'hermétisme, coïncidant avec l'évolution des temps et la phase la plus aigue du régime fasciste. Après la déclaration de guerre prononcée par Mussolini le 10 juin 1940, il est évident qu'entreprendre la vie littéraire en tant que discours de l'homme, par l'homme et sur l'homme sera de plus en plus difficile. *Campo di Marte* avait continué l'opération européiste de *Solaria*, *Il Baretti*, *Il Frontespizio* et même de *La Voce*, dans une lucidité avant-gardiste qui imposait de voir s'élargir les confins du monde. Il faut toutefois que nous précisions que ce monde très souvent s'arrêtait à la France, à l'Angleterre, à l'Allemagne et à l'Espagne pour ce qui est de l'Europe et que le contrepoids de textes provenant de ces pays était représenté par les productions des Etats-Unis, toutefois pour la plupart de caractère narratif et romanesque. Le seul poète américain pour l'instant « importé » était Walt Whitman, si on excepte Ezra Pound vivant en Europe depuis des années. C'est donc un monde qui ignore presque totalement le Portugal, la Grèce contemporaine, la Hollande ainsi que les pays du Nord[395] et qui connaît sans aucun doute la poésie et la littérature russes, toutefois souvent filtrées par des versions intermédiaires françaises.

L'européisme promu par ces premières revues défiait l'autarchie italienne et avait en tout cas montré que si l'Europe d'un point de vue politique et institutionnel était encore une véritable utopie, d'un point de vue culturel et poétique elle existait depuis le début du Novecento. La passion pour les échanges entre poètes et la réflexion sur les poétiques d'auteurs de différents pays continuera à être le pivot des revues qui animeront le panorama littéraire pendant les années 40 et par la suite.

A ce propos il y a lieu de nous référer brièvement à la contribution donnée par la revue de Vittorini *Il Politecnico*. Si on considère les critères que nous nous sommes imposée dans notre recherche, et notamment l'analyse de l'idée de poésie et de poétique ainsi

[395] A ce propos Edoardo Esposito établit un état des lieux très exhaustif de ce "monde" dans son article « L'Europa delle riviste » in *La letteratura straniera nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, op. cit., pp. 23-35.

que de l'art et de la traduction dans des revues essentiellement apolitiques et centrées sur la production poétique, *Il Politecnico* ne devrait pas faire partie de notre discours critique. C'est en fait une revue crée en 1945 à Milan par Elio Vittorini qui traitera plusieurs thèmes et laissera la place à plusieurs voix artistiques et qui était manifestement prête à faire écho au scénario culturel, artistique, politique et économique de l'Italie de l'après-guerre. Ses collaborateurs fixes les plus importants, d'ailleurs, étaient des membres du Parti communiste. C'est le cas d'Alfonso Gatto, de Franco Fortini et de Nelo Risi.

Mais si on veut rendre compte des années 30 et 40 au niveau culturel et littéraire en Italie, nous ne pouvons pas ignorer cette publication qui se proposait de fortifier et de nourrir les idéaux libertaires et d'agir pour la modernisation culturelle, des idéaux qui étaient évoquées aussi par *Campo di Marte*, *Corrente di vita giovanile*, *Letteratura*.

La volonté de Vittorini était de reprendre d'un point de vue plus politique le binôme littérature-vie en lui associant le binôme intellectuel-politique[396]. Toutes les anthologies de la littérature italienne du Novecento et toute l'histoire de la littérature voient *Il Politecnico* comme la revue antifasciste et postfasciste par excellence. Elle est du moins l'entreprise la plus originale et également la publication qui amène à son terme l'expérience hermétique, en essayant de participer à la fin du cauchemar historique représenté par la guerre et de vivre l'euphorie d'un nouveau début pour le pays. C'est pour cette raison que dans ses pages la place sera laissée non seulement à la poésie et à la littérature au sens traditionnel, sous forme de critique littéraire, de romans et de narration, mais aussi aux arts plastiques, au théâtre, au cinéma et à l'art récent de la photographie. Les articles dans la revue de Vittorini constituaient ainsi une forme de métissage des alphabets et relevaient des carrefours de plusieurs codes sémiotiques pour contribuer au mieux à la modernisation culturelle italienne. Si l'approche de la revue était versatile, asystématique, parfois soucieuse de tenter d'accorder des phénomènes inconciliables, son but était en revanche bien solide et unitaire : démonter les faux mythes de l'autarcie fasciste et d'un héroïsme fictif et autoréférentiel pour montrer enfin

[396] Cf. Berardinelli Alfonso, « Vittorini inventò un buon partito della cultura, era uno scrittore così così », *Il Foglio*, *quotidiano*, n. 281, mercoledì 28 novembre 2007, p. 2, consulté dans sa versions numérique à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Berardinelli_politecnico.pdf

l'Histoire faite par de grands hommes. Vu la volonté pragmatique et l'esprit engagé des collaborateurs, les tons des articles seront souvent non seulement descriptifs mais aussi programmatiques. La nécessité de reprise qu'on respirait en Italie et le besoin de se détacher du passé à travers l'action poussait le directeur de *Il Politecnico* ainsi que ses collaborateurs à se laisser guider par un sentiment défini par Sergio Pautasso comme :

> « [...] sacro fuoco della riscoperta democratica in tutti i settori della vita, dell'antifascismo attivo dei C.L.N., ma inteso e vissuto nella sola dimensione di un comunismo acritico e sentimentale, da "compagni di strada »[397]..

Malgré les références politiques et socio-économiques toujours au premier plan, le but de Vittorini était le plus élevé et le plus ambitieux même au niveau littéraire. Il désirait en fait travailler à ce que la littérature devienne le seul instrument de cette démocratisation et le seul parti possible auquel adhérer. Un projet d'une telle ampleur se heurtera inévitablement à plusieurs difficultés et polémiques : survivre dans un contexte socio-économique instable et à la recherche de nouveaux équilibres était très difficile, surtout dans la mesure où Vittorini ne voulait pas faire que *Il Politecnico* devienne la revue d'un parti.

Le premier éditorial de Vittorini publié le 1 septembre 1945 intitulé « Una nuova cultura » est l'article à travers lequel le directeur jette les bases de l'action de sa revue. Son but était celui d'offrir aux lecteurs les instruments pour construire une culture cosmpolite, une culture qui est déjà en acte et qui pour être ouverte et démocrate pourrait se composer de :

> « pensiero greco, ellenimso, romanesimo, cristianesimo latino, cristianesimo medioevale, umanesimo, riforma, illuminismo, liberalismo ecc, e che oggi fa massa intorno ai nomi di Thomas Mann e Benedetto Croce, Benda, Huizinga, Dewey, Maritain, Bernanos e Unamuno, Lin Yu-Tang e Santayana, Valèry, Gide e Beridiaev »[398].

---

[397] Pautasso Sergio, « Introduzione » in Forti Marco, Pautasso Sergio *Il Politecnico. Antologia critica*, Milano, Lerici Editore, 1960, p. 12. [feu sacré de la redécouverte démocratique dans tous les domaines de la vie : de l'antifascisme actif des C.L.N. conçu toutefois dans une dimension unitaire, c'est-à-dire une forme de communisme acritique et sentimental, un communisme vécu comme "des compagnons de chemin"].

[398] Vittorini Elio, « Una nuova cultura », in *Il Politecnico*, n. 1 29 settembre 1945, aujourd'hui in Forti Marco, Pautasso Sergio, *Il Politecnico. Antologia critica*, op. cit., pp. 43-44. [pensée grecque, hellénisme,

Vittorini ne se contente pas de donner cette couleur internationale à la culture qu'il souhaite construire avec et pour l'homme. Il spécifiera également que cette culture ne doit pas viser à consoler l'homme, ni se proposer comme un abri réconfortant, elle doit en revanche se renouveler pour se protéger et agir. Cela impliquait bien entendu qu'elle dépasse le plus possible la dimension théorique et l'idéalisme abstrait pour être un organisme pouvant influencer la situation sociale. Le ton de cet article est par moment assez forte si l'on considère que dans son élan de nouveau militant Vittorini cite la présence du Christ dans la culture en tant que fait non religieux et spirituel mais comme présence « historique » ayant les traits d'une convention culturelle. Il est presque évident que cette affirmation attirera bien des critiques chez les catholiques mais aussi des sympathies chez d'autres. Même si le parti communiste, comme le relatent Fortini et l'histoire de la littérature la plus attestée, soutenait *Il Politecnico*, les polémiques, les malentendus et les difficultés relationnelles entre Vittorini et la gauche ne manqueront pas. En tout cas l'esprit qui se voulait à la base de la revue était un désir de participer à la reconstruction de la société italienne en affichant une volonté de Résistance et d'action qui se caractérisait par son non-conformisme et par une fusion de fureur sentimentale et d'admiration pour les facultés intellectuelles de l'homme[399]. Dans ce sens l'intervention « Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria » du jeune Franco Fortini, collaborateur de la première heure de cette revue, est essentielle puisqu'elle met l'accent sur l'analogie entre culture et civilisation. Fortini argumente très concrètement à propos de la définition de culture qui d'après lui ne devrait être que les moyens par lesquels dans un lieu et un espace définis les hommes produisent quelque chose, tout en gardant au centre de toute activité la notion d'homme en tant que "être". Toute relation entre esclave et tyran, maître et serviteur serait ainsi à condamner[400]. Or ce pouvoir, d'après Fortini comme d'après Vittorini, ne s'exerçait pas en prononçant et en faisant de la poésie. Cette dernière ne serait qu'un simple aspect de la civilisation, et non pas son expression la plus profonde, comme l'estimaient les auteurs avant la guerre ou entre les deux guerres. Le moment où la poésie était

romanisme, christianisme latin, christianisme médiéval, humanisme, reforme, siècle des lumières, libéralisme, etc. et qui aujourd'hui fait un atour de certains noms comme Thomas Mann et Benedetto Croce, Benda, Huizinga, Dewey, Maritain, Bernanos ainsi que Unamuno, Lin Yu-Tang et Santayana, Valéry, Gide et Berdiaev ].

[399] Cf. Pautasso Sergio, « Introduzione » in *Il Politecnico, antologia critica*, op. cit., p. 15.

[400] Cf. Fortini Franco, « Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria», in *Il Politecnico, antologia critica*, op. cit., 78-79.

considérée comme la voix privilégiée pour atteindre les consciences était désormais passé. La poésie reste le terrain de l'expérimentation, un genre très aimé et toujours au centre du monde littéraire mais une fois la guerre passée, elle vit au milieu d'une pluralité de théoriciens et d'approches qui soutiennent aussi la valeur de la prose comme miroir de la société. Ce n'est qu'après 1945 et notamment en 1946 que l'on lira par exemple : « Potenza della cultura non vuol dire né la poesia ai congressi (benché sia, anche quello) né la lotta contro l'analfabetismo (benché sia, anche quello) [...] »[401].

Pourtant, la poésie sera publiée dans *Il Politecnico* et elle en reste une composante importante. La revue présente des poèmes de Solmi, Montale, Saba, Gatto, Sereni ainsi que des écrits de critique poétique de Bo, Pratolini et de Fortini. Ce dernier statuera aussi sur la manière dont on devrait lire les poètes classiques, et c'est lui qui signe une interview à Paul Eluard au titre controversé « La poesia non è sacra »[402]. Un titre qui suggère que peut-être elle n'est pas la solution métaphysique aux interrogations humaines mais une présence qui doit être constante, presque quotidienne et banale, nécessaire à l'homme mais praticable en quelque sorte par tous. Elle faisait ainsi partie, mais sous un autre point de vue, du projet culturel de *Il Politecnico*. Cette revue ne fait ainsi que revitaliser le ferment culturel, rappeler la primauté de la culture, en tant qu'instrument indispensable à l'homme pour se placer dans le monde et, en se lançant dans la polémique entre culture et politique, ne fait qu'encourager à la réflexion autour des concepts de l'engagement et de l'appartenance politique même. Si la poésie n'était pas l'expression la plus importante de la culture, *Il Politecnico* publiera des traductions des mêmes poètes aimés par *Campo di Marte, Il Frontespizio* et *Solaria*. Cela souligne, à notre sens, que, malgré les différentes approches et relations avec la poésie, il existait des auteurs ressentis comme importants à cette époque. Ce seront des traductions de Hölderlin, Eliot, Rimbaud, Lorca, Whitman, Alberti, Eluard, Aragon, ainsi que de Blok, Pasternak, Maïakovski sans oublier que le même collaborateur qui affirmait que le pouvoir de la civilisation ne réside pas seulement dans la poésie signait une contribution ayant pour titre « La poesia è libertà ».

---

[401] Ibid. cit., 79. [Pouvoir de la culture ne signifie ni amener la poésie aux congrès (même si en partie ça doit être cela aussi) ni la lutte contre l'analphabétisme (même si ça doit être cela aussi)].
[402] Fortini Franco, « La poesia non è sacra », in *Il Politecnico*, n. 29, 1 maggio 1946, aujourd'hui in *Il Politecnico, antologia critica*,op. cit., 453.

C'est en commentant cet article que nous désirons terminer cet aperçu sur la présence de *Il Politecnico* dans le panorama culturel italien de l'après-guerre. Dans cet article Fortini, explique en détail quelle est l'activité du poète, conçu comme un homme parmi les hommes et quel est le rôle de la poésie en tant que langage parmi les langages. Fortini n'affirme jamais que le code poétique est supérieur à tout autre code et pourtant il admet que la poésie est « altissima coscienza, canto e amore degli uomini su se medesimi »[403], ce qui, d'un certain point de vue, ne fait que paraphraser l'idée de poésie comme ontologie que Carlo Bo lui-même avait exprimée. En fait, c'est Fortini qui identifie explicitement le poète avec un maître de liberté et la poésie avec une activation des valeurs absolues qui tendent à la vérité et, par conséquent, ne font que révolutionner l'état des choses. Nous préfèrerons toutefois citer l'extrait ci-dessous de Fortini car son argumentation claire et très convaincante perd en puissance et en efficacité si on la paraphrase :

> « Il poeta, in quanto, per poterne armoniosamente parlare, ha dovuto vincere le paure della morte e del bisogno; l'ansia dei desideri insoddisfatti e il veleno degli amori traditi; in quanto è, finché viva, un uomo come tutti gli altri, con le passioni e i bisogni di tutti, ma che ogni cosa subordina a quello che egli vuol dire; il poeta insomma, è sempre un maestro di libertà. Tocca, con le sue parole, una regione di valori puri che han forza eternamente rivoluzionaria, se è vero che la verità è sempre rivoluzionaria, cioè attiva e dinamica »[404].

La poésie n'est ni divertissement ni *otium* de l'intellectuel mais cette forme de responsabilité qui se fait acte révolutionnaire parce qu'elle coïncide avec le mouvement vers la vérité à laquelle tout le monde devrait avoir accès afin que tous, du paysan allant à la campagne à l'ouvrier montant les escaliers de l'usine[405], puissent libérer leur capacité d'imaginer et de sentir.

---

[403] Fortini Franco, « La poesia è libertà », in *Il Politecnico. Antologia critica*, op. cit., p. 323. [la conscience à un degré très élevé, chant et amour des hommes pour eux-mêmes].

[404] *Ibidem*. [Le poète a dû vaincre la peur de la mort et du besoin pour pouvoir en écrire harmonieusement. Il a affronté aussi l'angoisse des désirs inassouvis et le poison des amours trahis. Il reste, tant qu'il vit, un homme comme tous les autres avec les passions et les besoins de tout le monde, mais il soumet toute chose à ce qu'il veut dire, il est en d'autres termes toujours un maître de liberté. Par ses mots il touche une série de valeurs pures qui ont une force révolutionnaire éternelle s'il est vrai que la vérité est toujours révolutionnaire, à savoir active et dynamique]

[405] Cf. Fortini Franco, Ibid., p. 327.

La passion littéraire, la volonté d'embrasser plusieurs domaines et de les pénétrer avec le même degré d'impulsivité et de ferveur soutenant le caractère engagé de tout acte littéraire et socio-cultuel, feront le succès mais aussi le malheur de *Il Politecnico*. Si ces réflexions sur le rôle de l'intellectuel comme du poète permettent de chercher la place de ce dernier dans la reconfiguration de la société italienne, les débats que les colonnes de la revue abritent pendant ses deux années de vie lui opposeront nombre de détracteurs. Parmi eux on comptait des intellectuels mais aussi les membres du parti communiste italien qui accuseront la revue de Vittorini de pratiquer un insupportable intellectualisme[406]. Les débats à propos de l'esthétique marxiste, par exemple, enflamment les milieux intellectuels communistes et, en 1947, ils prendront une certaine ampleur surtout après la lettre que Vittorini écrit à Togliatti soutenant l'importance de garder une culture indépendante et non pas assujettie aux intérêts du Parti. Vittorini prônait encore une fois la liberté des lettres qui ne devaient pas calquer les modèles russes désormais adaptés seulement pour une société socialiste qui n'était pas imitable en Italie ou en France.

Le dynamisme culturel de cette revue était indéniable ainsi que la clairvoyance de ses collaborateurs et l'éclectisme qui amènent la rédaction à publier des auteurs encore très peu connus et plutôt controversés comme l'étaient Henry Miller ou Ernest Hemingway. Tout aspect de la production culturelle contemporaine intéressait l'équipe éditoriale de Vittorini et son attention était alimentée par l'exigence de s'opposer aux automatismes mais aussi aux idées reçues et à l'idéologie même de parti. Cela surtout lorsque cette idéologie nie l'indépendance de l'art et de l'esprit critique de l'homme. La liberté absolue de l'homme de lettres et de culture se caractérise comme le concept clé de tous les discours de Vittorini. D'après lui, éviter que la culture devienne servante du parti et encourager le non-conformisme pour ne se concentrer que sur les exigences humaines serait pour Vittorini le sens de l'action d'un écrivain révolutionnaire[407]. Dans un contexte politique si polarisé comme celui de l'après-guerre italien, Vittorini reste fidèle à l'idée d'un intellectuel qui à travers son témoignage dénonce et, d'un certain point de

---

[406] Forlin Olivier, « Médiation culturelle, débats et affrontements idéologiques après 1945. La réception de l'œuvre d'Elio Vittorini par les intellectuels français », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/3 no 53-3, p. 90.

[407] Cf. Vittorini Elio, « Politica e cultura. Lettera a Togliatti », n. 35, gennaio-marzo 1947 aujourd'hui in *Il Politecnico. Antologia critica.*, op. cit., p. 192.

vue, dérange. Ce qu'il définit, vers la fin de sa lettre à Togliatti, comme étant le but de l'intellectuel dans une époque de crise :

> « Rifiutare e ignorare i migliori scrittori di crisi del nostro tempo, significa rifiutare tutta la letteratura problematica sorta dalla crisi della società occidentale contemporanea. E non è un rifiuto di riconoscere la problematicità stessa prerivoluzionaria? Non è un rifiuto di riconoscere la crisi stessa prerivoluzionaria?»[408].

Il s'agit de deux interrogations qui nous ramènent encore une fois à la nature de la poésie. Se posant comme quête, comme manifestation non linéaire des signifiants, la poésie aussi est révolutionnaire dans la mesure où elle dérange l'ordre logique et montre un état de choses non ordinaire. Elle problématise la réalité et empêche sa vision homologuée. Voilà pourquoi toute poésie authentique et libre devrait d'après Vittorini s'éloigner du modèle de l'arcadie, à savoir un moule, un système figé où la poésie n'enseigne plus rien et ne découvre pas, mais se limite à faire écho à certains mécanismes stéréotypés. Or le modèle arcadique n'est pas le modèle pastoral tout court d'après Vittorini, c'est plutôt la poésie et la littérature des organes de parti qui correspondrait aux réflexes non participés et non authentiques d'un schéma, d'une idéologie[409].

Bien évidemment Vittorini se battait contre tout cela, et c'était le même combat que celui des intellectuels, des poètes et des traducteurs dont nous avons traité dans ce chapitre.

Le panorama que nous avons brossé à propos des revues et des faits historiques de l'époque constitue la toile de fond de notre recherche. Parfois, nous avons inséré un événement ou une revue de manière schématique dans ce tableau en choisissant des critères plutôt rigides parce que cela était nécessaire afin de pouvoir avancer dans notre travail sans nous perdre au milieu des relations et des contradictions artistiques aussi bien que critiques et politiques de l'époque étudiée. Cela a impliqué, comme nous

---

[408] Ibidem. [Refuser et ignorer les meilleurs écrivains de la crise de notre temps signifie refuser toute la littérature problématique jaillie de la crise de la société occidentale contemporaine. N'est-ce pas un refus de reconnaître le caractère problématique de l'état prérévolutionnaire ? N'est-ce pas un refus de reconnaître la crise prérévolutionnaire même ? ].
[409] Ibid., p. 190.

l'avons montré dans le cas de *Solaria*, des exclusions et des limitations dans notre analyse.

La dimension critique implicite dans l'activité de la traduction ainsi que de la critique littéraire exercée sur la poésie ou à travers elle sont deux aspects nouveaux qui voient le jour avec une certaine force et un succès remarquable vers la fin des années 30 et le début des années 40. La deuxième décennie des traductions verra ainsi l'essor des anthologies, conçues comme un instrument de diffusion des lettres et aussi comme une sorte de sous-genre littéraire qui compte des titres qui feront l'histoire de la traduction poétique en Italie. Nous pensons à des volumes comme *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi* edité par Luciano Anceschi à Milan en 1945, qui avait suivi des exemples antérieurs importants tels que *Poesia moderna straniera*, l'anthologie éditée par Leone Traverso en 1942 et présentant ses traductions des poèmes de Trakl, Rilke, Hölderlin. L'anthologie de Luciano Anceschi sera suivie au cours des années '40 par *Antologia di scrittori stranieri*, éditée par Carlo Bo, Tommaso Landolfi et Leone Traverso, publiée chez Marzocco en 1946, et par la toute première anthologie de vers traduits directement du russe, *Fiore del verso russo*, publiée en 1949. Cette dernière représentait l'une des premières tentatives de rendre lisible le vers russe au public italien à travers la traduction de Renato Poggioli, et elle restera l'anthologie de poésie russe la plus importante jusqu'à la publication des travaux d'Angelo Maria Ripellino en 1954. Il ne faut néanmoins pas oublier le travail sur la poésie surréaliste de Carlo Bo qui a donné le jour à l'anthologie du surréalisme qu'il édite en 1944.

L'utilisation des revues comme source de diffusion des lettres étrangères à travers les traductions et ensuite la publication des anthologies sont deux éléments qui montrent que la littérature et notamment la poésie étaient conçues comme une aventure collective, voire une aventure générationnelle qui captivait les esprits et les âmes en les amenant inévitablement à fréquenter le vers et la traduction comme formes d'engagement.

Traduire la poésie, comme le soulignent Luciano Anceschi ainsi que Oreste Macrì et Carlo Bo, avait impliqué pour toute la troisième génération des poètes la recherche d'une signification qui se transformait dans une participation active au monde et à sa représentation. Cette génération à travers ses propres vers ou à travers les vers traduits, montrait une forte volonté d'introduire les hermétistes dans la circulation européenne

mais aussi de récupérer la valeur des classiques, et d'inoculer les voix poétiques étrangères dans l'esprit poétique italien pour le renouveler. Ils désiraient vivre en poètes leur poésie et la poésie des autres.

Dans un esprit d'équipe, presque de corporation, en tout cas de véritable compagnonnage, Florence et ensuite Milan offraient une véritable « accademia libera » ou une « università vagante » comme l'appelle Carlo Bo[410], dans une perspective qui ne cherchait pas la gloire académique d'un seul. Ce groupe de jeunes intellectuels et amis tissaient ensemble une nouvelle histoire de la poésie ou plutôt l'histoire d'une nouvelle poésie[411], à travers un travail critique, traductif et intellectuel constant, passionné par tout ce qui faisait signe et pouvait amener à repenser la signification du monde au-delà des codes et des langues.

[410] Bo Carlo, « Ricordi di Leone Traverso e di Oreste Macrì », in De Santi Gualtiero, Ursula Vogt, *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia. Atti del convegno di studi, Urbino, 1-2 ottobre 1998*, Fasano, Schena Editore**,** 2007, p. 20.
[411] Ibid., p. 24.

# DEUXIÈME PARTIE

## CHAPITRE I

### 1. La poésie et la traduction poétique: un chantier de réflexion pour les années 30 et 40.

L'éclaircissement des rapports entre poésie et politique aussi bien que leur entrelacement avec la traduction demande qu'on essaye de brosser un tableau général concernant la « Notion de poésie », pour paraphraser le titre d'un article de Carlo Bo. Il est important de comprendre quelle dimension poétique on visait et quelle genre de poésie était lue, écrite, commentée et traduite dans le panorama littéraire italien des années 30 et 40. Si en cette période, comme nous l'avons décrit au premier chapitre, le monde culturel tournait autour de la production poétique sous plusieurs points de vue, nous pensons qu'il est indispensable d'esquisser un petit tableau du type de poésie qui faisait l'objet d'autant d'intérêt. Cela pour avancer dans notre analyse et pour pouvoir saisir par la suite les points de convergence entre poésie et politique ainsi qu'entre traduction poétique, valeur éthique et politique de son action. Présenter de manière synthétique et critique la poésie « faite » pendant ces décennies et qui se proposait comme une réponse involontaire et factuelle ainsi que comme une émanation implicite de cette époque de crise, est une entreprise très difficile et inévitablement partielle. En Italie comme en Europe les poètes de la contemporanéité n'écrivent plus selon un style homogène et ils n'appartiennent pas à une seule école ou à un seul mouvement. Les différentes personnalités s'imposent de manière autonome par leur écriture et leur caractère et la nature de la poésie est telle que « chaque poète doit s'inventer un langage qui ne sera qu'à lui »[1]. Pourtant nous essayons dans ce chapitre de repérer les éléments fondamentaux qui définissent la poésie élaborée entre la fin des années 20 et les années 40 du XXe siècle en Italie, et cela en nous basant sur la lecture des contributions apparues sur les revues *Il Frontespizio*, *Campo di Marte* , *Solaria* et sur le travail critique de Carlo Bo, Oreste Macrì, Piero Bigongiari, Luciano Anceschi et Silvio Ramat. Ces derniers se sont en fait interrogés tout au long de leur carrière à propos des poétiques du XXe siècle, ainsi que sur le "besoin" de poésie du Novecento. Les

[1] Starobinski Jean, *La poésie et la guerre. Chronique 1942-1944*, Carouge-Genève, Editions Zoé, 1999, p. 51.

déclarations de poétiques contenues dans les articles de M. Luzi et les notes des traducteurs ainsi que les compte rendus de lectures de Leone Traverso et également les analyses historiques et comparatistes faites par la suite par Luciano Anceschi, Pier Vincenzo Mengaldo et Alberto Asor Rosa ont constitué aussi pour nous des sources fondamentales.

Dans l'hétérogénéité des poétiques et des voix, même si les moyens et les modalités changent, on peut repérer le même combat pour atteindre une vérité intime qui sera ensuite portée au niveau collectif et universel. La recherche des poètes en quête de la vérité absolue ne fait qu'animer la réalité poétique et se matérialise sous forme d'une production riche, dense et multiforme qui essaye de se construire une identité "inaltérable", pour paraphraser le jugement de Bo[2] . Malgré la pluralité des inspirations et la tension culturelle qui chez les uns et les autres se manifestait selon des influences, choix et dieux tutélaires différents, la volonté générale des poètes et des intellectuels et traducteurs actifs pendant les années 30 et 40 avait la nature d'une éthique enracinée où le sujet respectait une démarche visant à réaliser la liberté de soi-même et des autres. Comme le rappellera *a posteriori* Mario Luzi, ce qui était exalté consciemment au paroxysme était un fort besoin de vérité et d'intégrité que les jeunes poètes, artistes et intellectuels essayaient d'assouvir à travers la parole et le langage puisqu'ils ne croyaient plus dans les idéologies ni dans la philosophie formulée[3]. Ils se consacrèrent à la dimension des vers dans leur totalité dans une volonté de reconstruction honnête et sincère, un geste que Luzi définit comme le seul permis à l'époque :

> « un tentativo di rigenerare dentro la poesia, dentro il linguaggio una vita che in fondo nella quotidianità, ci veniva anche molto negata, umiliata. C'era negata la dimensione del presente e allora forse eravamo portati a esaltare, a sopravalutare l'immagine del futuro, nel sogno o in altro »[4].

En prenant en considération cette volonté généralisée et transversale, dépassant toute diversité de voix et de poétiques personnelles et qui reste l'élément commun à tout

---

[2] Cf. Bo Carlo, « I pericoli della letteratura », in *Riflessioni critiche*, Sansoni, Firenze, 1953, p. 8.
[3] Cf. Luzi Mario in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 32.
[4] Ibid., p. 33. [une tentative de régénérer dans la poésie, dans son langage, une vie qui dans la vie quotidienne nous était essentiellement niée, qui nous humiliait. Ce qui nous était enlevé était la dimension du présent et c'est probablement à cause de cela que nous étions encouragés à surestimer l'avenir, en le cherchant dans le rêve ou dans quelque chose d'autre].

poète et tout traducteur de ces décennies, nous ne pouvons qu'essayer d'esquisser des lignes générales concernant la poésie de cette époque, artistiquement et linguistiquement si fertile. Parfois les stylèmes classés semblent être quelque peu contradictoires, vu la nature de l'objet d'étude, mais tous se focalisent sur le macrocosme de la poésie conçue comme un point de rencontre idéale qui transcendait les différences stylistiques et idéologiques, comme une véritable « occasione generazionale »[5].

Bien que nécessaire, cette partie ne constitue cependant pas le point focal de cette deuxième partie de notre travail de recherche. Elle est essentielle pour pouvoir creuser, par la suite, la relation entre poésie et politique. Il s'agit d'une ébauche que nous estimons importante pour comprendre dans quel panorama les traducteurs de poésie opéraient, après avoir fait précédemment un état des lieux des revues qui animaient le débat poïétique de cette époque. Notre but ici est, après avoir tracé les lignes essentielles concernant la poésie, de montrer comment cette poésie non politique, du moins non politisée, pouvait être un appel à la révolte, et notamment l'appel effectivement choisi et lancé par les poètes de cette période. A cela s'ajoute le fait que la traduction pratiquée presque obsessionnellement pour transposer certains auteurs interpellés toujours comme les interlocuteurs idéaux de cette génération, permet que certains ouvrages et certains noms deviennent des bancs d'essais incontournables. La présence de plusieurs traductions d'un même texte ou d'un même auteur apparait toujours comme un élément significatif, c'est un signe manifeste du goût et de la volonté de changement d'une époque, ainsi que la trace de l'influence constante qu'exercent mutuellement, même inconsciemment, les poètes et les traducteurs. Par conséquent ces auteurs et ces textes constamment retraduits et remaniés constituent un autre élément intéressant et révélateur lors de l'analyse d'une époque littéraire et lorsqu'on retrace le panorama culturel d'un pays, tout particulièrement si ce dernier est en train de revoir son canon littéraire national.

Le point de départ reste, comme nous l'avons déjà annoncé dans la première partie, une véritable hégémonie de la poésie au niveau artistique et au niveau critique. Une

[5] Bo Carlo, in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 8. [occasion générationnelle].

hégémonie qui s'exprime, et cela nous tenons à le souligner, non seulement dans le domaine factuel de la production poétique, mais aussi au niveau de l'écoute qui s'était établie autour d'elle :

> « La poesia a quell'epoca rappresentava davvero il cumine della creazione letteraria in quanto era vissuta come "simbolo della verità" [...] specie quando si realizzava in perfetta simbiosi con il proprio *alter ego* critico in un unico discorso di poesia e di critica insieme - aggiungiamo ora. Quello fu un momento irripetibile della nostra letteratura contemporanea nel segno della poesia. Bo, e non solo lui, ha richiamato più volte l'attenzione su questo ruolo assoluto di cui godeva la poesia e sulla decadenza che il tempo ha poi decretato »[6].

La relation entre poésie, traduction et critique poétique, représentait l'acmé de l'activité créatrice, et se caractérisait comme la *poïesis* par excellence de cette période. Cela signifie que l'essentiel de l'activité littéraire tournait autour de ce genre littéraire. La critique s'exerçait sur les vers de préférence français, espagnols, anglais, allemands et russes, bien que souvent ces derniers soient traduits en italien à partir de versions intermédiaires faites par des auteurs français. L'activité de certaines maisons d'édition se tournait vers la poésie comme le seul objet à diffuser. C'est le cas par exemple de la maison d'édition Guanda, née à Modène pour publier des ouvrages de philosophie et de théologie et qui, au cœur de la double décennie fasciste, se déplace à Parme où depuis 1932 elle se consacre presque exclusivement à la publication de poèmes et de la traduction de poèmes étrangers. Nous montrerons cela un peu plus en détail dans la troisième partie de notre recherche lorsque nous traiterons du travail poétique et de traducteur d'Attilio Bertolucci qui sera chargé de la collection de poésie chez Guanda dès la fin des années 30.

La production poétique était ainsi le cœur de l'activité d'intellectuels tels que le noyau hermétiste constitué par Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Mario Luzi, Oreste Macrì aussi bien que par les voix de C. Pavese, G.Pintor et ensuite, le groupe de

[6] Pautasso Sergio in Carlo Bo, *Otto studi*, San Marco dei Giustiniani, 2001, p. 14 [La poésie à cette époque-là représentait le vrai sommet de la création littéraire puisqu'elle était ressentie comme le "symbole de la vérité" [...] surtout lorsqu'elle se réalisait à travers une symbiose parfaite avec son propre *alter ego* critique. Comme nous pouvons l'ajouter aujourd'hui il s'agissait d'un discours univoque constitué de l'association de poésie et de critique. Ce fut un moment sans égal de notre littérature contemporaine, sous le signe de la poésie. Bo, et pas seulement lui, a maintes fois attiré l'attention sur ce rôle totalisant joué par la poésie et sur la décadence que le temps a ensuite déterminé].

rédacteurs réunis autour de *Il Politecnico*. La confiance dans ce genre littéraire coïncide avec la nécessité morale de s'opposer à l'ordre des choses imposé par la tradition littéraire italienne, ainsi que par la situation politique. L'idée que le "temps mineur" ne devait pas l'emporter sur la vérité de l'être était au cœur de cette passion généralisée pour les vers et pour les traductions poétiques. On invoquait presque une poésie qui pouvait aller au delà de la métaphysique et qui cherchait constamment à nourrir le rapport entre l'homme et la recherche du sens, guidant l'homme et sa conscience à travers une véritable « etica delle nozioni, la nozione di eroismo intimo della mente e della fantasia »[7]. On cherchait une poésie qui tout en mettant le "je" au centre de son discours, ne sombrait pas dans l'intimisme de Foscolo ou dans la transfiguration des souffrances amoureuses comme chez Le Tasse ou Pétrarque. En d'autres termes on s'opposait à l'idée de la poésie comme manifestation et extension publique de la douleur du poète[8]. La fonction qu'on attribuait inconsciemment à la poésie était celle de garant d'un contact authentique avec les choses, avec les autres êtres, une forme littéraire qui n'oublie pas de parler des inquiétudes de l'époque, en les métaphorisant.

Pourtant le poème ne pourra plus raconter des histoires, ni véhiculer comme une morale sous forme de leçon, tout en étant riche d'une idée de fond parfois plus structurée qu'un système philosophique : la poésie doit permettre, comme le soutenait Emilio Villa en 1937 dans *Il Frontespizio* et comme l'explique Jacques Rancière[9] à propos de l'œuvre mallarméenne, le jaillissement du chant et de son rythme ainsi que de sa suggestion en deçà de tout concept et de toute idéologie, comme si la philosophie et l'énergie spirituelle et intellectuelle qu'elle véhicule, venait d'une architecture sous-jacente. Poésie en ce sens serait l'art intégral qui se détourne du récit mais aussi de la dissertation philosophique et n'est que la manifestation d'un esprit qui peut se connaître et qui peut appréhender la réalité à travers « le rythme d'un langage encore pris lui-

[7] Macrì Oreste, « Prime pagine di un saggio di Luzi » in *Prospettive* , 15 giugno-15 luglio, 6-7, 1940, p. 11. [éthique des notions, la notion d'héroïsme intime de l'esprit et de la fantaisie].

[8] Cf. Spagnoletti Giacinto, « La poesia di Luzi », in Carlo Pivozzi, *"La poesia si sa si affida al tempo". Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino. Luzi, Parronchi , Bigongiari*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 46.

[9] Jacques Rancière consacre à la poésie de Mallarmé plusieurs études qui amènent à cette idée de poésie qui se veut comme un univers exigeant qui pourrait tout expliquer comme un « universel reportage, à travers un langage qui se contente d'être et qui par sa seule existence oppose dans sa pureté une résistance à l'ordre des choses habituelles. Voir par exemple Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette Littérature, 1996.

même dans le figuré de l'image »[10]. Mais c'est aussi la forme qui modifie les choses autour d'elle, en vertu de l'interprétation que le sujet qui crée et celui qui lit et qui traduit mobilisent pour saisir le sens des vers au delà de la sensation. C'était ainsi une poésie qui, comme toujours, jouait inévitablement avec le temps historique dans lequel elle était créée et qui par son essence intime et complexe se donnait comme un miroir rendant compte indirectement de la toile de fond historique dans laquelle elle se frayait un chemin. Comme une autre forme de « clairvoyance de l'homme »[11], qui dépasse la matérialité même des mots dont elle se sert pour façonner son chant, la poésie pouvait contenir la richesse et la détresse des vies[12]qui conduisaient à travers elle la forme de recherche la plus digne et tout d'abord « non illusoria, non ingannevole »[13].

Nous tenons à souligner que le désir de mener cette quête existentielle par le biais de la poésie n'est pas un phénomène lié exclusivement à l'Italie et un petit rappel historique à propos de la France pourrait bien le montrer. Nous nous référons à la publication en 1943 de l'anthologie poétique *L'Honneur des poètes* qui représente un véritable cas de résistance littéraire de la part d'un groupe de poètes français sous l'égide de Paul Éluard. Ce dernier publiera l'anthologie dans la clandestinité aux éditions de Minuit, et comme il l'indique dans sa préface, pourtant officiellement laissée anonyme, il désirait la proposer comme un symbole de révolte contre l'occupation allemande. Un volume qu'on déclare avoir été « publié aux dépens de quelques bibliophiles patriotes […] sous l'occupation nazie le 14 juillet 1943 jour de la liberté opprimée »[14] et défiant toute limitation de la liberté. Parmi les voix qui se révoltaient on comptait, mise à part celle de Paul Éluard, celles d'Aragon, Jean Lescure, Pierre Seghers, Jean Tardieu et également de Francis Ponge, Robert Desnos et d'André Frénaud, vingt-deux poètes réunis sous des pseudonymes imaginés par Éluard, prônant une parole vivante qui pouvait lutter et rapprocher tous les hommes. Sa deuxième édition ayant pour titre *L'Honneur des poètes II Europe*, publiée le 1er mai 1944 et parlant encore une fois du

[10] Rancière Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 85.
[11] C'est une expression de Mallarmé.
[12] Voir par exemple Mario Luzi qui dans une lettre privée écrite à Leone Traverso en 1939 traite de la nature de cette forme qui serait toute à reconquérir et à plier pour exprimer la richesse obscure de la vie : Luzi Mario, *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966, op. cit.,* p. 39.
[13] Luzi Mario in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 33.[une recherche non illusoire, non trompeuse].
[14] Eluard Paul, *L'honneur des poètes*, Paris, Editions de Minuit, 1945, p. 94.

pouvoir de la parole poétique pour réveiller les consciences, se termine par les vers très célèbres du poème « Les armes de la douleur » d'Éluard :

« Je dis ce que je vois
Ce que je sais
Ce qui est vrai »[15].

Ces trois vers déclarent en quelque sorte ce qui est le mandat du poète pour l'époque mais aussi dans l'absolu : une tâche qui, en Italie, dans l'entre-deux–guerres, sera aussi celle du traducteur et des critiques, dans un moment extrêmement fécond du point de vue poétique. Les poètes se voulaient les témoins d'un moment historique de crise face auquel ils campaient un langage de refus et pourtant d'espoir et de volonté de vie. Le rapport ininterrompu avec les poétiques étrangères permettait de diriger la poésie italienne vers une recherche humaniste très forte, comme si la poésie pouvait se proposer comme bonne conscience d'une époque. Les intellectuels et les poètes de ces deux décennies cherchaient une possibilité d'expression et un chemin pour retrouver un sens à l'état des choses qui se présentait et dans la forme littéraire de la poésie et dans la réflexion conduite sur ses manifestations. L'élaboration de cette réflexion sur la poésie dans une forme théorisée et pourtant suggestive comme celle des poétiques commence à être à l'époque une autre hypothèse de travail et un genre naissant. Tous les poètes d'ailleurs montrent comme dans un même mouvement, quel que soit leur courant d'appartenance, leur "je" lyrique : à partir d'une situation donnée ils décident de créer un langage pour la peindre, engendrant une situation d'expérimentation permanente.

L'expérimentation poétique n'engageait pas seulement les poètes auteurs de leurs vers, mais aussi les traducteurs de poésie et les critiques, comme si chacun participait à une construction de sens et à cette recherche d'une forme de liberté, du moins en littérature.

Dans ce sens il ne faut pas négliger non plus les commentaires que Jean Starobinski encore très jeune publiait dans sa rubrique « Poésie », qu'il rédigeait pour la revue de Lausanne *Suisse contemporaine*. Le critique se prononçait de manière spontanée et empathique à propos des poètes qui exprimaient leur mépris et leur angoisse envers le destin de l'Europe et de la tyrannie diffuse. Cela montre comment même en Suisse la poésie était perçue comme l'expression d'une nécessité d'action face au tumulte de

[15] Éluard Paul, « Les armes de la douleur » 1944, 1229.

l'histoire. Les poètes que Starobinski glosait entre 1942 et 1943 sont en partie les mêmes poètes publiés dans l'anthologie de résistants *L'honneur des poètes*, à savoir Pierre Emmanuel, Aragon, André Frénaud et il se consacre aussi en partie à des poètes très lus et traduits en Italie à la même époque comme Paul Claudel, Pierre Jean Jouve et Gerard de Nerval. En France, en Suisse, en Italie se réalisaient des rencontres d'esprits, de croisements entre poètes, qui parfois collaboraient sous forme de cénacles, comme c'est le cas des rédacteurs des revues italiennes citées dans la première partie de ce travail. D'autres fois cette consonance d'intérêts restait plus implicite et les affinités s'exprimaient lorsqu'un poète décidait d'en traduire un autre ou d'en commenter les œuvres à chaque fois qu'il en publiait. L'époque se caractérise vis-à-vis de l'activité poétique comme la première à se rendre compte de la potentialité des traductions et les poèmes étrangers traduits étaient enfin publiés et diffusés autant que les poèmes écrits directement en langue italienne par leur auteur. Traduire et arriver à faire entrer les poèmes traduits dans la littérature du pays étaient les deux gestes révolutionnaires à tenter et à encourager pour contribuer à changer l'horizon culturel et linguistique italien. Comme Mario Luzi et Leone Traverso ainsi que les historiens de la littérature le rappellent, les auteurs traduits n'étaient pas seulement des figures lointaines[16], comme des dieux tutélaires auxquels s'adresser sporadiquement, ils devenaient des présences vivantes dans la littérature italienne, déterminant les cours même de la poésie nationale.

Si aujourd'hui le texte traduit est considéré comme un texte à plein titre, ayant sa validité et sa dignité esthétique, au début du XXe siècle cette idée était encore une nouveauté. C'est la génération des poètes-traducteurs actifs pendant les années 30 et 40, qui d'après la théorie des générations élaborées par Oreste Macrì font partie de la troisième génération des poètes, fera changer le panorama critique italien autour du statut de la traduction. En fait grâce à leur action traductive et critique de très haute qualité on assiste à la tentative d'élargir le canon de la poésie italienne qui était encore fixé autour de Pascoli, Carducci et D'Annunzio. La pratique constante de la traduction faisait multiplier les textes étrangers en Italie et cela d'un côté accompagnait l'engouement pour les auteurs américains, de l'autre intensifiait l'amour pour les poètes français qui avaient été les tout premiers à être lus, interrogés et traduits. La découverte

[16] Cf. Luzi Mario, *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, p. 7.

des lettres françaises avait en effet accompagné l'élaboration de l'hermétisme, et la valeur éthique des textes de Du Bos, Maritain, Bernanos avait sans aucun doute influencé significativement la formation intellectuelle de certains critiques et poètes comme Carlo Bo, Piero Bigongiari, Oreste Macrì, Alessandro Parronchi et Mario Luzi[17].

En tout cas la pratique de la traduction poétique ainsi que la traduction des romans était une deuxième activité littéraire qui accompagnait toujours l'activité artistique des auteurs, comme celle des critiques littéraires. Oreste Macrì avait défini cette passion effrénée pour la traduction comme une véritable "fureur traductive" en commentant le ferment culturel qui caractérisait Florence entre les années 20 et les années 40. Cet intérêt pour les vers étrangers donnera lieu à la naissance du comparatisme ou du moins, dans cette première phase de découverte convulsive de l'autre, à des échanges profondes entre les littératures de différents pays et leurs visions du monde. Cela est tellement vrai que l'on commença à réfléchir aux traductions poétiques comme si elles constituaient un véritable genre littéraire à part. La grande quantité des traductions faites et la place de plus en plus importante qu'elles avaient au sein des revues et des discours littéraires de l'époque amenait à en parler comme d'une nouvelle typologie textuelle, avec ses assomptions théoriques, bien que ce type de réflexions soit ensuite resté asystématique pendant des années. Macrì le définira plutôt comme un métagenre qui comprenait la traduction poétique et la critique qui se concentrait sur les poèmes : ces deux opérations étant des activités qui relisaient et pénétraient les œuvres pour les rendre accessibles et leur faire écho. Ces deux activités témoignaient en outre d'une forme de poésie au deuxième degré: comme si la critique ainsi que la traduction arrivaient à permettre aux auteurs, ne pouvant pas être poètes, de laisser quand même une trace constructive dans le circuit littéraire et culturel. Ce ne sera qu'à une époque récente, à travers les nouvelles théorisations traductologiques, que l'on commencera à penser à la traduction comme à un mouvement et à un résultat esthétique qui a ses propres dispositifs et qui révèle des mécanismes importants de la langue traduisante, presque plus qu'elle ne le fait en relation à la langue à traduire.

[17] Cf. Parronchi Alessandro in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 129.

En ce qui concerne le domaine de la poésie sur lequel nous nous concentrons dans notre travail, nous considérons important de constater que malgré la pluralité et l'hétérogénéité des poétiques qui se déploieront au cœur du Novecento, il y avait comme un sens commun d'appartenance et de partage de la même perplexité envers l'époque. Si dans certains articles de *La Voce* de 1911[18] la rédaction définissait la perplexité comme l'élément indicateur du temps, à notre sens ce sentiment de suspension et d'exercice critique permanent était encouragé par la poésie, qui est par excellence l'expression de la quête d'un esprit à travers le langage. A partir de cet élément unifiant dans le doute et dans la précarité les voix poétiques de l'époque, nous essaierons par la suite d'isoler les autres traits principaux caractérisant le type de poésie auquel se consacre cette génération de poètes, critiques et traducteurs. Le sentiment de la plupart d'entre eux était la conviction que la fréquentation de la poésie étrangère ainsi que la recherche conduite sur la langue et à travers elle pouvait influencer profondément le tissu culturel italien. La poésie pouvait ainsi devenir le "lieu" pour canaliser et tresser le sentiment poétique italien avec celui des autres littératures comme dans une sorte de conscience verbalisée commune.

La nouvelle poésie, allant au delà des poétiques personnelles, visait ainsi à déchiffrer l'inquiétude du moment en oscillant entre l'obscurité orphique de certains poètes et le culte du néant, jusqu'à la pratique répandue d'une poésie qui était construite autour des négations, comme celle de E. Montale mais à bien regarder de C. Pavese aussi, même si d'une manière moins cryptique et plus dialogique par rapport aux tons hermétistes. A ce propos Luciano Anceschi affirmera que Montale est un poète de la crise qui cherche à donner et à dire la signification des choses et du monde du fait justement qu'il refuse d'affirmer toute signification[19]. Comme si dans la négation même il y avait la possibilité d'un autre début, d'un renouvellement. Cela est d'autant plus vrai si on constate que cette négation ne génère pas un bloc ou un mutisme aride, et que l'élocution ne se referme pas sur elle. Le poète, par contre, décide de ne pas se rendre au silence, tout en reconnaissant les limites de la parole et d'en faire parfois le sujet même de son énonciation.

---

[18] Voir par exemple l'article de Scipio Slataper à propos de Guido Gozzano, « Perplessità crepuscolare », du 16 novembre 1911.
[19] Cf. Anceschi Luciano, *Le poetiche del Novecento,* op. cit., p. 226.

D'ailleurs, Montale lui-même, interviewé dans le cadre d'une recherche conduite en 1940[20] au sujet de l'hermétisme et de l'image du nouveau poète, affirme que ce dernier doit rester obscur puisque il y aurait un échange continu entre l'objet et le sujet auquel sera laissé le bonheur de faire émerger le sens et ce serait ce mouvement vers l'objet qui réglerait toute la recherche poétique. Un rapport construit dès le début sur la clarté et les certitudes n'encouragerait pas les hommes à la quête. Montale parle en ce sens d'une poésie qui est « incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione diventata cosa »[21], une métamorphose qui évidemment garde son côté mystérieux et qui reconnait la solitude d'un sujet qui cherche sa manière de s'exprimer. La poésie dans cette perspective est non seulement le résultat final, mais le chemin même du sujet lyrique conduisant à un au-delà, en d'autres termes la manifestation de cette tension entre sujet-objet et entre demande et réponse. La plupart de la poésie composée en cette période fait partie de ce que l'on appelle poésie lyrique, ce qui serait d'après Meschonnic la quintessence du chant car cette modalité poétique se plie au seul but de célébrer le monde. Une poésie qui se veut transformation du sujet par le langage et vice-versa une forme de langage transformée par une forme de vie donnée. Or, étant donné la radicalité avec laquelle la troisième génération des poètes et les intellectuels et traducteurs de cette période avaient assumé la tâche poétique. il nous semble que la poésie de l'intime se proposait comme une aventure non seulement d'un poète à la découverte de lui-même mais aussi à la quête d'une réponse collective et d'une volonté de relation entre les individus mais aussi entre un sujet et les objets du monde. Cela contribuera très probablement au succès qu'aura le « corrélatif objectif », le mécanisme expressif théorisé par Eliot dont Montale, qui se caractérise comme l'un des piliers de la poésie italienne du Novecento, sera le maître en Italie. Il ne s'agit pas seulement de la capacité typique de la poésie de métaphoriser les sentiments, les émotions voire les faits de l'histoire mêmes à travers des objets concrets choisis comme les matériaux correspondants d'une intériorité, mais aussi d'une relation de réciprocité entre le sujet et l'objet. Chez Montale en fait le moindre détail se charge d'une valeur métaphysique étonnante qui ne cherche pas délibérément l'obscurité mais qui, en tant qu'instrument pour sonder l'âme humaine, se prête comme dispositif pour la mettre en relation avec la matérialité. Ce rapport

[20] Cf. Montale Eugenio, « Parliamo dell'ermetismo » in *Primato*, anno I, n. 7, 1940, p. 78.
[21] *Ibidem* [une poésie incarnée dans son moyen expressif, dans la passion devenue objet].

existentiel entre sujet et objet est complexe, articulé et ne peut pas engendrer une poésie cristalline. Le fait artistique, y compris la poésie, participe à un processus de libération qui se ressent sans aucun doute de l'influence culturelle du surréalisme, des avant-gardes futuristes et des expériences individuelles de plusieurs poètes, voire parfois de poétiques très controversées comme celles de Valéry et Campana. Ceci dit les deux institutions qui tracent l'histoire des poétiques du Novecento en Italie seront à proprement parler deux figures qui soulignent la relation entre la dimension du sens et celle de sa représentation sur un plan de correspondances. Ces deux structures sont l'analogie et le corrélatif objectif. L'hermétisme abritera leurs deux types d'impulsions[22] en alimentant ainsi une conscience profonde de la crise et de la nécessité de renaissance et de reconstruction de l'homme à travers un nouveau langage qui permette de réinterpréter la réalité et d'en découvrir les mécanismes secrets.

Quant au sens attribué à l'expérience de l'hermétisme et à la notion de poésie, conçue comme le genre littéraire représentant toute une époque, du moins les deux décennies des années 30 et 40, l'avis formulé de manière rétrospective par un de ses protagonistes, Mario Luzi, en 1954, mérite une citation in extenso :

> « La grande avventura della poesia moderna consiste infatti nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio quell'unità che il mondo ideale, pratico, espressivo degli uomini aveva perduto. Di questa specie è stato anche in sostanza lo sforzo della poesia italiana degli ultimi decenni, della poesia ermetica; la quale, se si guarda ai suoi ideali riferimenti diretti o indiretti, ha puntato la propria attenzione proprio laddove quella aspirazione era stata più forte e si era convertita in sogno ardente e dramma, si tratti di Hölderlin, di Mallarmé, di Rimbaud. Il vento è cambiato, oppure le stagioni sono avanzate, è evidente. Ma quella sintesi potrà operarsi oggi nella realtà quando, come dicevamo, manca ogni seria promessa a concepire integralmente il mondo come realtà che ha principio e termine in se stessa? Oppure la poesia dovrà adattarsi a vivere in sparsi e brutti frammenti?»[23]

---

[22] Cf. Anceschi Luciano, *Le poetiche del Novecento,* op. cit., p. 231.

[23] Luzi Mario, « Dubbi sul realismo poetico », in *La Chimera*, n. 4, luglio 1954. [La grande aventure de la poésie moderne se réalise dans la tentative de reconstruire à travers le langage une forme d'unité que le monde idéal, pratique et expressif des hommes avait désormais perdu. L'effort de la poésie italienne pendant ces dernières décennies aussi bien que de la poésie hermétique a été une entreprise de ce type. En effet si on prend en considération les idéaux de l'hermétisme ainsi que ses points de repère directs et indirects, on constate qu'il avait dirigé son attention exactement là où cette aspiration d'unité avait été la plus forte, en se transformant en rêve ardent et en drame, comme dans le cas de Hölderlin, de Mallarmé et de Rilke. Le vent a changé ou plutôt il faudrait dire que les saisons ont changé, c'est évident. Mais est-ce que la synthèse qu'on poursuivait à l'époque pourra-t-elle se réaliser aujourd'hui même s'il manque une

Nous avons choisi ce passage de Mario Luzi, explicite et déclaratif, puisqu'il a la vertu de la synthèse et arrive à donner un portrait complet des dynamiques de l'époque et de l'univers dans lequel les poètes de la troisième génération sont actifs. A ce propos une brève digression préliminaire concernant la théorie des générations formulée par Macrì s'impose. Ce n'est qu'un concept méthodologique que le critique met en place, qui ne se limite pourtant pas à fixer des dates de naissance pour établir ce qu'il entend par génération. Il s'agit d'une forme de reconnaissance de l'autorité des maîtres d'un côté, mais qui travaille de l'autre au sein d'une même génération. En fait à l'intérieur des cénacles de Florence et aussi de Parme et Rome ou Turin, les intellectuels participaient d'un esprit de collaboration et de compagnonnage, procédant de manière non hiérarchique mais « horizontale» à l'élection de leurs modèles même parmi leurs contemporains[24]. La théorie de Macrì essaie ainsi d'isoler des caractéristiques agissantes chez les poètes nés dans une même période sans toutefois vouloir en faire une historiographie. La structure de la génération permet une catégorisation en termes de poètes mineurs et majeurs prêts à travailler ensemble dans un même laboratoire idéal et reconnaît la contribution ainsi que la nécessité de toute personnalité, du jeune poète au maître le plus attesté[25]. Dans ce sens Macrì explique bien comment sa génération, la troisième réunissant les poètes nés entre 1906 et 1914, fonctionnait comme le catalyseur entre la tradition poétique italienne en évolution grâce aux nouvelles influences néo-symbolistes et romantiques de George, Hölderlin, Hofmannsthal, pour ne citer que quelques poètes parmi les plus traduits par Traverso, et la reconnaissance des deux générations précédentes de poètes italiens. La troisième génération se tourne vers Ungaretti, Campana, Saba et Sbarbaro, appartenant à la première, et vers Montale, Quasimodo ou Betocchi appartenant à la deuxième dont elle se considère l'héritière. C'est ainsi la troisième génération qui, à travers la traduction, l'anthologie et l'essai critique réalisés toujours à côté de sa propre écriture de poèmes, anime une constellation d'intellectuels et auteurs d'envergure représentant l'intelligentsia poétique italienne et le filtre principal de la poétique étrangère en Italie. C'est la génération de Bigongiari, Luzi, Penna, De Libero, Sinisgalli, Gatto, Caproni, Pavese, Sereni, Bodini e Jacobbi, tous

véritable possibilité qui conçoive le monde en tant qu'une réalité intégrale qui a, en elle-même, son commencement et sa fin? Ou faudra-t-il que la poésie s'habitue à vivre dans des fragments laids et épars?].

[24] Cf. Macrì Oreste, *La teoria delle generazioni*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995, p. 13.

[25] Cf. Ibid., p. 15.

indissolublement des traducteurs et tous affectés par le « demone comparatistico delle letterature straniere e della vocazione europea »[26]. Cette génération sera toujours à la recherche d'une équivalence expressive entre la poésie italienne et la poésie étrangère et entre les potentialités de la parole et l'univers complexe à exprimer.

La description de Mario Luzi que nous citions plus haut prend en considération cette constellation poétique et culturelle en reconsidérant 10 ans après la valeur de la poésie moderne européenne en relation avec la poésie italienne et en rappelant que son but principal était de redire et reconstruire l'unité du monde. Il montre en fait l'aspiration des poètes de l'époque qui désirent appartenir à la société, la refonder et s'engager par leur intervention artistique dans cette opération de renouvellement. Pourtant ils n'oublient pas de se retourner vers les maîtres et ne se laissent jamais aveugler par un idéalisme qui pourrait leur faire perdre le contact avec les difficultés et les impossibilités imposées par la réalité.

En effet, comme le souligne Macrì de manière plutôt significative pour notre hypothèse de travail centrée sur une idée de poésie au service de l'homme en tant que substance ontologique et linguistique capable d'interroger l'homme, la poésie de l'époque devait passer parmi toutes les situations vécues auparavant pour s'affirmer comme recherche absolue. Elle traversait ainsi le platonisme, la beauté classiciste, le mysticisme symboliste et romantique, la suggestion surréaliste en ayant comme seul but la volonté de chanter « il senso puro dell'umano in attesa di trasferirsi nel linguaggio delle istituzioni, nel corpo naturale della polis »[27]. La troisième génération des poètes avait ainsi réalisé une véritable défense de la poésie, alimentés par une passion durable qui les amenait à faire de la parole le seul moteur de la conscience, comme un « travaglio dall'interno »[28]. Parallèlement les traducteurs et les critiques, sans aucun fin pédagogique ni gnoséologique, s'exerçaient à la lecture et à l'interprétation de la poésie, sans la considérer comme une activité didactique. Toutefois cette réflexion sur le caractère formateur et pédagogique de la poésie était dans la pensée de critiques comme Macrì et comme Eliot, d'après lesquels la poésie serait une présence positive dans une

[26] Macrì Oreste, Ibid., p. 20. Voir la note en bas de page n. 36 dans le texte de Macrì. [démon comparatiste des littératures étrangères et de la vocation européenne].
[27] Macrì Oreste, *Realtà del simbolo*, op. cit., p. 550. [le sens pur de l'humain qui est en attente de se transférer dans le langage des institutions, dans le corps naturel de la *polis*].
[28] Ibidem. [travail de l'intérieur].

société, un indice prétendument « sain[29]», même lorsqu'une époque de crise est en cours. Elle ne pourrait se proposer en ce cas que dans son corps pur et essayer de ne véhiculer que sa nature symbolique de prophétie et de pressentiment sans lancer ni anathème ni admonestation. La poésie se présentait ainsi comme la synthèse des perplexités, des doutes, des suspensions comme expression de la crise au nom de la liberté de tout homme et non pas la liberté pour une classe sociale déterminée ni pour un seul peuple.

L'esprit d'appartenance à une génération de poètes active et pleine de responsabilité morale dans le panorama littéraire italien est lisible dans tout essai de Mario Luzi ou d'Oreste Macrì et aussi chez Carlo Bo, sous forme d'essais, d'analyses et de comptes rendus de lecture. Cet esprit de camaraderie intellectuelle et d'union humaniste est également très souvent illustré par le biais d'un poème écrit par un autre protagoniste de l'époque. Nous nous référons aux vers d'Alfonso Gatto, « Fummo l'erba », aujourd'hui dans le recueil *La storia delle vittime* qui, malgré le titre, n'est pas un recueil de poésie civile ou de la résistance à la manière de l'anthologie clandestine française. Ces vers expliquent de manière peut-être impressionniste et pourtant avec efficacité le sens solidaire qui régnait parmi les hermétistes, malgré leurs petites ou grandes divergences. C'est un poème assez souvent choisi comme emblématique dans les rétrospectives concernant la production de Gatto mais surtout dans les anthologies consacrées à l'hermétisme et notamment dans les profils littéraires voulant esquisser les traits de la vie culturelle des années 30 et 40. Nous aussi en citons un extrait, en sélectionnant seulement une petite partie, et cela dans le sillon de Schiller, d'après lequel seul la poésie pourrait « critiquer » la poésie :

Nello stento
d'essere soli per vederci insieme
nell'eguale costrutto, fummo l'erba
che alla pietra nutrita si riserba
il suo cespo bruciato. Dalle estreme
radici, nell'impervio ogni parola
salì di quanto a trattenerla c'era
l'ansia d'averla pura, seria, vera

[29]Ibid., p. 571.

nel segno da rimuovere la sola
vergogna d'esser detta.
Salvammo nell'asciutto, dagli inviti
della corrente, il carcere incantato,
la nostra sete che ci tenne uniti[30].

La dignité de ce groupe résidait dans sa conscience et son humilité représentées par l'herbe qui s'attache à la pierre. Le poème fait aussi allusion à la capacité de renoncer à l'arrogance et à l'individualisme pour se réunir et se sauver l'un l'autre, comme dans une sorte d'expédition collective. La nature de la poésie recherchée et "faite" est aussi claire et bien exposée : elle doit être pure, jaillir d'un engagement sérieux et atteindre la vérité. Tout cela en reconnaissant, comme tout poète et traducteur le fait, la racine bien impraticable de chaque mot et également la valeur de salut et de projet de vie que la pratique poétique avait eue pour toute une génération.

Au-delà de cette déclaration d'humilité il fallait aussi pour rendre la poésie digne de sa nature ontologique la délivrer de tout particularisme et revenir à la centralité de ses éléments, au poids de chaque mot, ce que les critiques et les historiens de la littérature appelleront par la suite la « parola-essere »[31]. Dans ce sens la poésie était rattachée à sa faculté de savoir nommer des choses et des phénomènes sans tromper ni cacher. Et si les hermétistes comme le rappelle Giuseppe Langella[32] tendaient à vouloir se délivrer de l'héritage ancien, de la tradition, pour se confronter avec la page et les objets de manière directe en faisant de la poésie une sorte d'imitation de l'éternel à travers les qualités de la langue mais aussi avec un esprit pur, le but n'était en aucun cas l'art pour l'art. Ils ne poursuivaient pas une esthétisation de la vie mais ils proposaient la poésie comme forme de vie selon la formulation plutôt célèbre que Piero Bigongiari utilisait dans un article paru dans *Campo di Marte* soulignant la pureté recherchée comme une pureté existentielle qui ne doit pas se laisser contaminer par la donnée historique, ni par ses variations. Tout dans son élan doit tendre à filtrer et atteindre les valeurs humaines, et pour ce faire elle devait se constituer dans son essentialité où : « È necessario creare le

[30] Gatto Alfonso, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2005.
[31] C'est une expression reprise par G. Langella, qui l'attribue à M. Petrucciani et en même temps rappelle son activation par Oreste Macrì en parlant de la poésie de Quasimodo, *Da Firenze all'Europa*, op., cit., p. 278.
[32] Cf. Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., p. 279.

proprie condizioni in un regime di assoluta purezza, e affogare la vita con la vita e non con vane pretese di cristallizzazione estetica ».[33]

C'est un impératif que les auteurs de cette époque-là essayeront de suivre, en éliminant toute douleur personnelle de leurs vers pour ne laisser émerger que le caractère universel, celui qui pouvait parler à tout homme et également se révéler utile pour sa nature constructive et encourageante. A cette fin les instruments de la prose aussi seront pris en considération et, comme nous l'expliquerons par la suite, les années 40 commenceront à proposer de la poésie en prose et aussi du récit poétique. En effet si les hermétistes désiraient transformer et sublimer toute réalité dans un chant presque léopardien qui transcendait ses rapports avec les données réelles, juste après 1945 on repère dans la poésie italienne le moment où se manifeste la volonté de raconter, plutôt que de métaphoriser en vers. Ce sera le cas de la poésie de Attilio Bertolucci, élaborant pendant des années son roman en vers *La Camera da letto*, mais aussi du caractère dialogique de la poésie de Cesare Pavese, pour ne donner que deux exemples. C'est une tendance qui amène à s'interroger sur le rapport entre poésie et prose, et qui, comme nous l'estimons, pourrait être une réponse à l'accusation d'illisibilité que la poésie hermétique a souvent dû affronter. Comme si en réinscrivant le quotidien et les petits faits des jours dans une modalité narrative on pouvait atteindre une autre manière de raisonner non seulement sur la civilisation[34] mais aussi sur l'homme.

Toutefois la tendance vers la prose ne sera évidente et plus répandue qu'après la moitié des années 40, la troisième génération de poètes s'exprimait pendant la première partie du XXe siècle plutôt dans le sillon d'une tradition romantique-symboliste et postsymboliste, dans ce que Macrì appelle le « filone frammentista e *maudit* » [35]en insérant dans cette ligne Clemente Rebora, Dino Campana, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, auxquels nous osons ajouter Giovanni Boine. Ce ne sera qu'après 1940 et tout particulièrement après 1945 qu'on assistera à un véritable virage vers la poésie en prose.

---

[33] Bigongiari Piero, « Disobbedienza al tema », in *Antologia del Campo di Marte*, p. 101. [Il est nécessaire que chacun crée ses propres conditions de vie dans un régime de pureté absolue et il faut noyer la vie dans la vie et non pas sous de vaines prétentions de cristallisation esthétique].

[34] « Ragionamento sulla civiltà » est le titre d'un article de Piero Bigongiari paru dans *Campo di Marte*, I, 1938, 4, p. 1.

[35] Macrì Oreste, « Studio archetipico-testuale sulle "seconde" poesie di Betocchi » , in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, op. cit., p. 138. [courant fragmentiste et *maudit*].

D'ailleurs il est très difficile, après un premier moment où l'hermétisme se conçoit comme un mouvement et une "école", de raisonner par étiquettes attribuables à des groupes, chaque poète aura en effet sa spécificité et sa dignité, conduisant une expérience individuelle. C'est pour cela que trouver des traits homogènes qui caractérisent la poésie de l'époque amène à une schématisation peut-être arbitraire, mais en même temps utile pour compléter le cadre d'ensemble. Macrì, depuis toujours le cœur de la critique hermétique, saura trouver pour chaque poète, critique et traducteur de cette génération une définition précise et efficace qui prend le pouls des personnalités animant le contexte culturel de l'époque. En ce qui concerne Carlo Bo, par exemple, il souligne son aura mystico-littéraire alors que dans le cas de Mario Luzi il parle d'un élan qui métamorphose au niveau spirituel et religieux et il signale chez Luigi Fallacara un hermétisme transcendental[36]. La marque
distinctive était en effet le sentiment que la poésie était un choix de vie totalisant, pour tous, une véritable ontologie, engendrant une forme de dévouement critique, artistique et moral qui voyait toute une génération se consacrer à cette forme littéraire pratiquée comme geste vital et libérateur.

De notre côté nous pensons avoir repéré certaines notions clés qui pourraient définir *grosso modo* les tendances de base de la poésie des années 30 et 40 sans nous concentrer sur le côté stylistique ou rythmique mais plutôt sur des unités de sens. Nous avons vu ici en filigrane à la poésie de ces deux décennies une série de notions que nous avons essayé de formuler en termes de refus de la clarté, l'utilisation de la négation qui est aussi transfigurée sous les formes thématiques de l'absence et du silence, ainsi que l'ambition d'atteindre une parole et une poésie pures, à la manière de Mallarmé. Mises à part les analyses déjà faites et traditionnellement suivies par l'histoire de la littérature[37], nous nous sommes appuyée ainsi sur ces notions que nous allons expliciter plus loin. Pour compléter le cadre nous ajoutons le fait que la poésie dont nous traiterons n'est pas une poésie « resistenziale » [38] au sens traditionnel. Cela signifie que la plus grande

[36] *Ibid.*, p. 139.

[37] A ce propos Pier Vincenzo Mengaldo réalise une catégorisation exemplaire et très détaillée des concepts clés structurant la poésie hermétiste au chapitre « Il linguaggio della poesia ermetica » in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*. *Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, p. 131 et suivantes.

[38] Il s'agit d'une étiquette utilisée par Oreste Macrì comme par Giacinto Spagnoletti et en générale par la critique italienne relevant la production poétique d'auteurs qui décident de parler de la guerre de manière plus explicite d'une métaphorisation des événements. C'est le cas des poèmes d'Alfonso Gatto recueillis dans le volume *Amore per la vita*, publié en 1944 chez Rosa e Ballo, qui d'après Giacinto Spagnoletti

partie de la poésie lue, traduite et commentée ne reprenait pas l'élan et le ton des anthologies clandestines françaises criant la liberté et dénonçant les morts sur les champs de bataille. C'est par contre une poésie qui, pour la majeure partie, s'éloigne du thème de la guerre et s'évade de la contingence et qui, pourtant, remet constamment en cause son rapport avec l'histoire et le temps à un autre niveau. Elle essaye de construire un autre univers, non pas pour échapper mais pour se ressourcer et retrouver l'esprit de révolte d'une autre manière, à la recherche des liens profonds qui existent entre les hommes et qui les unissent en termes de désirs et d'aspiration vers l'avenir. L'histoire même est relativisée, l'événement particulier est dépassé car le discours poétique se pose comme fonction plutôt que comme une description : la poésie veut aiguiser l'esprit critique, réveiller les consciences et les âmes, montrer une modalité de l'esprit plutôt que commenter les faits.

Les intellectuels de l'époque exprimaient par leur activité critique et artistique la volonté d'atteindre un langage capable de constater la perte des points de repères, de dire l'importance de lutter pour l'indépendance de l'homme, de caresser l'espoir sans sombrer dans l'illusion. Les poètes étrangers lus en Italie à cette époque-là et les poèmes écrits par les hermétistes italiens, tournaient autour du concept et de la perception du néant, un indubitable héritage mallarméen, et ils ressentaient la nécessité de se confronter avec l'expérience douloureuse de l'indicible. De ce point de vue, nous estimons que la poésie du XXe siècle cherche ses moyens pour deux raisons principales. D'un côté pour montrer un chemin à suivre et continuer ainsi à habiter le monde malgré la crise, de l'autre côté pour rapprocher les angoisses de l'homme d'une forme de dicibilité. Trouver le chemin pour leur donner voix impliquait une opération audacieusement expérimentale qui, dans la rupture des règles de la poésie traditionnelle et du langage ordinaire, trouve sa manière de s'opposer[39]à une réalité que le régime fasciste, même de manière officielle et à travers les manuels scolaires, essayait d'acheminer vers une véritable érosion sémantique et vers une communication fictive, visant à l'anéantissement de l'esprit critique des Italiens.

---

expriment la rhétorique de l'individu qui a vu et vécu la guerre, affichant des tons sociaux et politiques assez évidents. C'est une poésie qui a été définie aussi comme « poésie civile » dénonçant les crimes et les fautes de l'histoire comme un témoignage concret de l'expérience de la guerre et une manifestation du désir de survivre et combattre. Pier Vincenzo Mengaldo (voir AA.VV., *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, 1989, p. 24 )la définit aussi « poesia resistenziale e sociale » en opposition à l'obscurité et au caractère plus abstrait de la poésie hermétique.

[39] Cf. Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa*, op. cit., pp. 77-78.

L'identité linguistique italienne était en effet en construction, pas encore formée, et encore composite, caractérisée par la pluralité des dialectes et les communautés bilingues aux frontières. Une identité en tout cas multiforme que le régime fasciste menaça, étant donné qu'il désirait cristalliser son pouvoir et l'affirmer aussi dans l'imposition d'une iconographie et d'un lexique bien organisé autour de son but de domination. En poussant les discours officiels vers une rhétorique stéréotypée et visant à l'inertie du raisonnement des gens, les autorités essayaient de forcer la signification de la parole, jusqu'à la vider au fil des répétitions, et en même temps on exerçait une censure visant à empêcher la circulation des informations et la liberté d'expression. Gadda définissait le flux verbal de Mussolini « flogosi verbifera del Truce[40] » comme le rappelle le linguiste Fabio Foresti dans son étude sur le « language planning » publié en 1967 mais se référant au fascisme[41]. Déjà à partir des années 20 les manuels scolaires commencèrent à encourager l'utilisation d'une langue simple, sobre, aux formulations normatives, qui prévoyaient la diffusion d'une forme d'expression ayant comme impératif « Mai ricercare l'effetto, ma l'immediatezza »[42]. L'école comme les occasions de circulation de l'information devaient se rendre à une politique de contrôle qui se manifestait aussi par une politique linguistique réductive envers, les mots étrangers et les néologismes, carrément rejetés ou italianisés. Une politique qui, entre autres, faisait semblant d'oublier que le pays n'était pas encore uni au niveau linguistique et que les différents dialectes représentaient très souvent la langue maternelle de la majeure partie de la population et que cet aspect socioculturel rendait encore plus ridicule la volonté institutionnelle d'empêcher le caractère multiforme de la langue italienne, puisqu'elle n'était pas du tout attestée ni fixe. C'est en 1934 que le régime exclura toute présence du dialecte dans l'enseignement, en réduisant ainsi non seulement la possibilité de succès scolaires des étudiants mais aussi leur liberté d'expression. Il est toutefois fort douteux que cela visait à diffuser une seule langue forte qui pouvait se présenter comme l'instrument par lequel permettre la manifestation de la volonté et de la liberté de pensée

[40] Il s'agit d'un passage de la fin du chapitre n. I de « Eros e Priapo » in *Furore e cenere*, *Topazi e altre gioie familiari* publié en 1967.

[41] Foresti Fabio, « Le varietà linguistiche e il "language planning" durante il fascismo » in Foresti, Cortellazzo, Leso, Paccagnella, *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 14.

[42] Il s'agit des mots tirés de l'anthologie de textes de 1925 éditée par Berioli Orlando ayant pour titre *Ghirlandetta. Letture per la quinta classe*, cité in Foresti, *Ibid*., p. 16.

des citoyens[43]. Il s'agissait plutôt d'une autre manière de s'approprier tout moyen de la communication et de l'expression de la liberté de pensée, à partir du véhicule même de l'éducation jusqu'aux interventions constantes visant à modifier l'usage et la norme linguistique. En institutionnalisant des décisions ou en lançant des modifications de la grammaire du quotidien le régime essayait d'établir des modèles de prose standardisée et contrôlée. C'est dans cette perspective que les autorités avaient proposé de modifier le "Lei", la forme de politesse italienne, en passant de la troisième personne singulière au "voi", la deuxième personne plurielle, et que le ministère de la propagande et de la culture diffusait officiellement des notes indiquant les normes linguistiques à suivre, les célèbres "veline", en essayant d'établir des modèles de prose standardisée et contrôlée. Le contrôle devait ainsi être au niveau du contenu comme de la forme[44] et contribuer à imposer l'intervention autoritaire du fascisme de manière quotidienne et ramifiée. Les articles de la presse aussi devaient être uniformisés et se diriger vers un langage précis, sérieux, loin des rhétoriques du régime libéral précédent mais aussi du décadentisme, comme tout organe de la culture et de l'information l'imposait. Ce qui évidemment entre en conflit avec la manière dont s'occupaient de culture et de langage les revues artistiques, les poètes et les intellectuels gravitant autour de l'hermétisme et, en général, les cénacles littéraires de Florence, Milan, tout comme des groupes d'amis et d'intellectuels se réunissant aussi à Rome et à Parme[45]. Le fascisme essayait de pétrifier le langage, en faisant usage de quelques mots clés qui devaient renforcer l'idée de grandeur de la nation et du Duce, des mots tels que "lavoro", "partito" ou encore "obbligo", "volontà" ou "combattere" qui étaient répétés machinalement et avec emphase dans les discours officiels mais qui perdaient force et crédibilité au fur et à mesure que le conflit continuait au début des années Quarante. Dans le même panorama agissait le travail intellectuel et culturel des poètes et des traducteurs qui allaient à la rencontre de la polysémie, de la richesse linguistique et de l'allusion en se proposant ainsi comme des rebelles à part entière. Ils se refusaient ainsi activement de prendre part

[43] Cf. Foresti Fabio, « Le varietà linguistiche e il "language planning" durante il fascismo », op. cit., p. 23.
[44] Cf. Foresti Fabio, « Proposte interpretative e di ricerca su lingua e fascismo » in *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, op. cit., p. 37.
[45] Pour ce qui est de Rome, la ville verra l'activité artistique et culturelle de plusieurs poètes et artistes comme par exemple Libero De Libero, Guttuso, Savinio, Scipione et aussi le siège romain de la maison d'édition Einaudi suivi par Pavese pendant la deuxième moitié des années 40. En ce qui concerne Parme, la ville à vocation européenne offrira un scénario intellectuel vivant comme nous le décrirons dans la troisième partie de notre travail en relatant l'activité d'Attilio Bertolucci.

à un nivellement de la langue et de la littérature visant à anesthésier les consciences et à nier la créativité comme la liberté. La recherche de la poéticité de la langue, dans la critique littéraire et dans la traduction comme dans l'écriture des poèmes, reflétait en fait un refus, venu de chaque personne, qui devait devenir collectif, dans la récupération de la capacité d'imaginer et d'exercer l'esprit critique par rapport au monde extérieur et qui se proposait comme l'Histoire.

L'action de ces poètes et traducteurs ne cachait pas une forme d'ambition narcissique individuelle de gens désirant se faire connaître, ils n'aspiraient en fait pas au succès éditorial, du moins cela n'était pas leur but premier. Leur objectif était de garder un état permanent de la conscience et de contribuer à nourrir un sentiment d'alerte et d'éveil des esprits à opposer à la torpeur que le régime, par contre, s'efforçait de généraliser. On arrive inévitablement à la conception soutenue dans tout le travail critique de C. Bo mais aussi de M. Luzi, de poésie en tant que choix de vie, une idée de poésie comme ontologie, à savoir la forme littéraire choisie non seulement pour s'exprimer mais aussi pour réaliser une confrontation constante avec la vérité. C'était une littérature vécue comme urgence, non pas comme simple et frivole plaisir du texte, mais suivant un élan bien plus viscéral et enraciné qui prenait la forme d'une « eterna presenza »[46] et qui coïncidait pour beaucoup d'entre eux avec la vie en elle-même.

Carlo Bo insistait à ce propos sur l'extrême confiance qu'il fallait avoir dans la collaboration entre âme et esprit et sur la nécessité de nourrir constamment le besoin de vérité qui trouvait son objet de réflexion et d'expression dans le texte poétique. Ce besoin spirituel et intellectuel aussi bien que le désir de l'homme de l'assouvir surgissait parfois avec violence dans les poèmes de l'époque et montrait comment les poètes voulaient briser toute forme d'inertie. Les poètes-traducteurs italiens qui se consacraient donc à leur propre poésie ou à la transposition des vers des poètes étrangers débouchaient sur l'étude passionnée des textes qui semblaient, malgré tout, se répondre dans leur volonté de créer un espace de liberté et d'action. La valeur primordiale de l'hermétisme réside, à notre sens, exactement dans la mise en valeur constante d'un instinct qui refuse le langage ordinaire et simple, qui s'échappe face à la rapidité de l'expression prononcée qui désirerait être comprise à tout prix et qui souvent, au nom de

[46] Bo Carlo, « Letteratura come vita », in *Otto studi*, op. cit., p. 26.

cette lisibilité, se fait plate et fade. Les hermétistes n'avaient pas l'obsession d'être transparents et n'aspiraient pas à écrire des poèmes "faciles" se déclarant prêts, si nécessaire, à se proposer à un public restreint et à renoncer à être publiés, parce que leur but n'était pas le succès commercial. Cet aspect de refus de la clarté à des fins purement liées au marché éditorial est décrit parfaitement par C. Bo en 1938 dans un passage écrit pour commenter la poésie de M. Luzi :

> «[…] il rispetto della verità sorpresa in una coincidenza intellettuale perfetta, dove la parola stessa si confonde nella luce della notizia, in quell'attimo di sospensione per cui ci si trova di fronte a una realtà fatta di coscienza, di materia spirituale. Chi come il Luzi sente di non dover tradirsi mostra il rigore di questo rispetto : non c'è posto per nessun piacere, per nessuna ambizione intellettuale »[47].

Lorsque la poésie joue ce rôle ontologique, elle coïncide avec la recherche de la manière de raconter les rencontres avec les choses. Si elle est pratiquée avec cette volonté, d'après Bo et d'après Macrì, la poésie ne risque pas de sombrer dans la subjectivité et elle arrive à exprimer le mouvement même de la vie, en refusant toute soumission à la forme ou à la matière et en échappant à toute tentative d'étouffement exercé par les conditions externes[48]. Or cette capacité de se faire constamment cri d'alarme, de rester une poésie "pure", en deçà des lamentations du "je" énonçant, ne réussit d'après la critique que partiellement. En effet même la poésie écrite à cette époque-là ne pourra pas éviter de sombrer parfois dans un discours privé ou dans une forme de léger solipsisme. Un équilibre toujours joué entre l'écoute de l'intériorité et la recherche des vérités universelles était difficile à garder, bien que l'entreprise fût possible puisque la toile de fond commune aux poètes italiens de l'époque était constituée par la même nécessité de racheter la dignité humaine et consolider la sensation d'appartenir à la même communauté. Dans ce sens vont les efforts de Alfonso Gatto, de Salvatore

---

[47] Carlo Bo, « Un'immagine esemplare» in *Nuovi studi*, op. cit., p.131 [ […] le respect de la vérité surprise dans une coïncidence intellectuelle parfaite, où la parole même se confond dans la lumière de l'information et dans ce moment de suspension dans lequel on se retrouve face à une réalité faite de conscience, de matière spirituelle. Qui comme Luzi sent qu'il ne doit pas se trahir, montre qu'il connaît la rigueur de cette forme de respect : il n'y a pas de place pour aucune forme de plaisir, ni pour des ambitions intellectuelles].

[48] Cf. Ibid., p. 142.

Quasimodo, de Cesare Pavese pour ne pas parler d'une poésie qui se veut poésie « resistenziale » [49] mais qui en Italie sera très peu écrite.

Cette définition se réfère généralement à la poésie française et notamment aux vers des poètes répertoriés dans l'anthologie *L'Honneur des poètes*, à savoir Eluard, Aragon ou Pierre Emmanuel qui dans leurs textes avaient parfois fusionné le chant populaire ou les chants ouvriers à caractère patriotique, proposant souvent leurs poèmes comme un trait d'union entre les chants épiques des partisans et ceux des paysans. Cela ne s'était pas vraiment produit en Italie, du moins il n'y avait pas de traces écrites publiées et circulant de textes où la poésie des auteurs avait trouvé le moyen d'absorber des bribes de la culture partisane de manière manifeste et prépondérante. Ce que nous appelons « poesia resistenziale », en Italie donnera lieu à des poèmes où l'on enregistre les pensées d'un sujet lyrique qui, face à la guerre, s'exprime en termes d'exécration et de souffrance, sans pour autant avoir dégagé de cela un autre chemin pour la poésie comme cela avait été le cas en France. C'est comme si, même face à la même douleur humaine de la guerre, la tradition poétique italienne depuis toujours liée à l'élitisme du "je" n'était pas encore prête à se faire cri populaire ni signe d'alarme lancé patriotiquement pour tous[50]. En Italie ce n'était pas encore le moment d'une poésie civile à la française, rares sont les cas que l'on pourrait signaler comme affichant un sujet plus civil par rapport à la tradition hermétique générale désormais enracinée. Nous pensons par exemple au recueil de Franco Fortini *Foglio di via* publié en 1946 chez Einaudi, un poète qui sera fortement influencé par la guerre et qui montrera une volonté d'engagement civil et moral très forte, en utilisant souvent des incitations et un langage choral qui rappellent un peu les tons des poètes partisans français. Il représente toutefois une exception dans le panorama poétique italien. En effet comme l'affirme Silvio Ramat, la poésie italienne de cette période n'arrive jamais à plaider pour une forme d'héroïsme politique et la majorité des poètes n'est pas intéressée à la politique politicienne. La seule forme d'héroïsme qui les caractérisait était celui des lettres et de

[49] Cf. Luti *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana nel 900*, Milano, Longanesi & C., 1975, p. 57. Les poèmes qui racontent concrètement la guerre sont moins fréquents, après et pendant la deuxième guerre mondiale par rapport à ceux qui avaient été inspirés par le choc de la première. En tout cas ils ne représentent pas le cœur battant de l'hermétisme ni du canon poétique des années 30 et 40.
[50] Cf. *Ibidem*.

la parole, vécus comme un nouveau commencement et comme la possibilité de créer sur et autour du néant.[51]

La poésie restait en quelque sorte encore un discours élitaire même chez les hermétistes dont le message de « résistance » venait plutôt d'une pratique intellectuelle certes honnête et sincère mais adressée à des confrères, eux-mêmes poètes et traducteurs.
Oreste Macrì aussi bien que P. Bigongiari et C. Bo invoquent une poésie qui, tout en ayant des racines métaphysiques, dépasse cet élément abstrait et idéal, cherchant constamment un rapport entre l'individu et le sens des choses ainsi qu'un questionnement pour la conscience comme pour le cœur[52] .

Pour brosser ce portrait de la poésie de l'époque nous prendrons en considération le fait que tout poète travaillait sur deux fronts principaux. D'une part il donnait voix à la prise de conscience de la perte que l'homme subissait vis-à-vis de la possibilité d'être heureux et, d'autre part, il travaillait autour de la recherche d'un sens à attribuer aux choses, tout en sachant, si nécessaire, déployer un langage qui peint la réalité en terme de négativité et d'incapacité. D'après le critique Stefano Giovanardi, chaque siècle s'est défini poétiquement suivant une curieuse cyclicité qui nous a servi de point de repère pour notre chronologie à propos de la production et du style de poèmes. Giovanardi explique en effet que :

> « È intorno alla metà di ogni secolo […] che si colloca il discrimine fra un canone e l'altro, il momento in cui il vigente scompare in modo pressoché definitivo e inizia, magari su altri terreni e in altri ambiti di sapere, l'attività generativa del nuovo ».[53]

Cela décrit aussi le panorama de la poésie italienne du XXe siècle qui jusqu'à l'année 1945 présente ce schéma novateur par rapport au siècle précédent, un modèle qui est rythmé par la conception de la poésie pure mallarméenne qui, et cela est fort évident,

---

[51] Cf. Macrì Oreste, *Carlo Bo il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 81.
[52] Cf. Macrì Oreste, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, op. cit., p. 413-414.
[53] Giovanardi Stefano, « Introduzione » in Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi ( a cura di), *Poeti italiani del secondo novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, p. XI.[ La ligne de démarcation entre un canon et l'autre se fixe autour de la moitié de chaque siècle. C'est à ce moment là que le canon disparaît d'une manière presque définitive et c'est là qu'on peut assister à l'activité générative du nouveau, même si elle peut s'exercer sur d'autres terrains ou dans d'autres domaines].

exercera une certaine influence sur la poésie italienne, et qui accueille aussi les stylèmes hermétiques de la fin des années Trente[54]. D'ailleurs les deux poétiques, à savoir l'hermétique et celle de Mallarmé, sont en lien étroit, et si l'on considère l'avis de la plupart de la critique littéraire attestée, ce n'est qu'à la poésie pure qu'il faudrait référer le canon de la poésie du XXe siècle. L'hermétisme ne serait qu'une tentative de livrer une réélaboration faite à partir d'une série de traces artistiques et esthétiques visant à reprendre et à apprivoiser ou bien exalter l'obscurisme mallarméen, en l'amalgamant avec quelques accents de symbolisme et de surréalisme. Ce qui fait que le point de repère de la poésie italienne des 40 premières années du XXe siècle reste traditionnellement d'après la critique, ce que nous partageons, la poésie française grâce à l'admiration que les poètes italiens auront pour Baudelaire et pour Mallarmé. C'est à travers la rencontre avec leurs poétiques ainsi que grâce à la lecture du « je est un autre » rimbaldien que les lettres italiennes pourront essayer de se revitaliser. Sans oublier pourtant, comme nous l'avons vu dans les revues de l'époque, la présence fondamentale de l'influence de Rilke, de Whitman et de T. S. Eliot. Il est pourtant évident que dans un tel mécanisme culturel et poétique la traduction a joué un rôle très important et que les réflexions conduites sur les traductions poétiques, ainsi que sur les théorisations, bien que très personnelles et non systématiques, par les acteurs de cette opération devrait entrer de plein droit dans la poésie italienne du Novecento.

### 1.1 Poésie en forme de litote

La poésie écrite en cette période est essentiellement la poésie hermétiste avec la présence de quelques voix collatérales bien originales, qui se détachent du courant de l'hermétisme pour une raison rythmique ou par leur ton, comme c'est le cas de Attilio Bertolucci et de Cesare Pavese. En tout état de cause la poésie est par excellence le lieu qui abrite même ce qui n'a pas une demeure historique ou psychologique et elle désire donner voix à ce qui est le rêve, l'angoisse, la peur et l'inconscient. Comme le soulignait Carlo Bo dans son article « Riconoscenza alla poesia »[55] l'idée centrale des

[54] Ibid., p. XIII.
[55] Voir dans notre première partie au paragraphe consacré à Carlo Bo ayant pour titre « De "Letteratura come vita " et de l'influence de Jaques Maritain sur Carlo Bo et les hermétistes ».

poètes de l'époque, comme d'ailleurs des poètes de tout moment historique, était d'aller fouiller dans l'abîme de l'âme humaine. Il s'agit d'une entreprise qui va vers l'inachevé et qui ne peut pas compter sur les instruments de la logique puisque le matériel que le poète manie est mouvant, changeant et irrationnel, ce qui l'amène à travailler par raréfaction et changement de rythmes, livrant la synthèse des émotions et des colorations de sensations indicibles. Cela amène aussi à se confronter avec le risque de l'aphasie ainsi qu'avec l'échec de l'insuffisance du matériel langagier, qui d'ailleurs de son côté n'est rien d'autre qu'une construction arbitraire, susceptible de devoir traverser plusieurs impossibilités. Le défi des nouveaux poètes agissant sur la toile de fond des années de la deuxième guerre mondiale est de donner voix au dérèglement des sens rimbaldien et à l'échec existentiel des hommes qui, face à l'histoire, ne retrouvent plus un gouvernail pour pouvoir espérer dans l'avenir. Même la confiance dans le pouvoir de la parole est réduite, bien que les auteurs s'efforcent, du moins dans leur programme esthétique, de dépasser le silence comme la constatation de l'empire du vide et du néant. Le texte poétique devient ainsi le thermomètre des symboles et des forces en jeu à l'époque, et son tissu cache des structures propres à la psyché et à la perception de la situation historique. Une poésie qui s'ouvre devant l'absolu pour aller chercher le chemin de l'homme au début de son entreprise ne peut que craindre le manque d'instrument, la peur de la perte ainsi que la négation des choses. Le classicisme apollinien était désormais brisé ainsi que son ordre rassurant et lumineux, après Rimbaud et Mallarmé il fallait apprendre à nommer les angoisses de l'homme contemporain au milieu de sa crise et éviter de sombrer dans des consolations fictives et partielles. La totalité de la réalité que les poètes se proposaient désormais de connaître sans filtres ni euphémismes était faite aussi de néant et de privation, ainsi que d'aveu d'incapacité. Dans un flux vital complexe, qui se veut comme une « ricognizione totale della vita »[56] et comme un exercice ontologique absolu, les formes lyriques simplistes n'auraient satisfait ni les poètes ni les lecteurs. Pour aller au-delà du quotidien prosaïque et dépasser la difficulté de trouver, dès le début, le langage et la parole pour pouvoir s'exprimer, ces poètes pratiqueront souvent la litote et la négation. Les deux éléments permettaient de mettre en scène une sémiotique négative pouvant ainsi suggérer et

[56]Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, op. cit., p. 88. [une reconnaissance totale de la vie].

évoquer le mystère du monde et également permettre d'échapper au sens codifié superficiellement. L'exemple le plus connu d'une sémantique de la négativité est fort probablement la poésie de Montale « Non chiederci la parola », un texte capital pour l'histoire de la poésie italienne, qui contient une déclaration d'intentions fortes et partagées par d'autres poètes de l'époque. Les formulations négatives sont au cœur de cette poésie : dès le début le poète déclare son impossibilité à livrer les mots, à être ce que les hommes s'attendent de lui, à savoir une possibilité de dire le réel. Tout l'ensemble de ce poème est conçu dans le sillon de la négativité de ses deux vers « ne nous demande pas le mot qui équarrisse de tout coté/ notre âme informe »[57] jusqu'à la très célèbre clôture : « Aujourd'hui cela nous seul nous pouvons te dire: /ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas[58]».

Ce n'est pas la métaphysique de l'absurde, ni l'ironie ou l'onirique du surréalisme ni encore la fuite du réel : c'est une catégorie rationnelle comme la négation appliquée à l'existence, qui ici s'exprime en termes d'impossibilité de dire et de signifier à la fois. Du moins en termes affirmatifs ces deux opérations se rendent impossibles, mais en termes négatifs elles deviennent deux certitudes : savoir ce qu'on n'est pas et surtout ce qu'on ne désire pas est, en tout cas, une forme d'affirmation et de certitude. Sans véhémence, le poète montre, comme beaucoup d'autres poètes de l'époque que nous considérons dans notre étude, comment la négativité seule peut dépasser et circonscrire l'informulable. De cette manière, paradoxalement, l'incapacité arrive à formuler une entité, à devenir parole et à se faire message. Comme si le seul signe efficace pour redire la réalité de la période n'était que le "non-être" qui, en tout cas, est une modalité de l'"être". L'atmosphère sociale et culturelle, comme le soulignera Mario Luzi *a posteriori*, était caractérisée par le refus[59], par les interdits et même en art et poésie cela se traduisait dans un langage qui exprimait l'inexplicable donnant lieu à la négation et au rejet de la littérature.

La poésie de Montale que nous venons d'évoquer avait été écrite au cours des années 20, mais elle prend bien le pouls de l'époque, et donnera le "la" à l'utilisation de ce même univers fait de négations juxtaposées, exprimant à la fois une opposition face à la

[57] Nous reprenons ici la traduction des poèmes de Montale proposée par Jean Gonin dans son essai *L'Expérience poétique d'Eugenio Montale*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 30.
[58] *Ibidem*.
[59] Cf. Luzi Mario in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 33.

réalité et ainsi une forme de révolte, mais aussi une impossibilité. L'accent est mis sur l'une des fonctions du langage parmi les plus controversées même en philosophie et en logique : l'acte de nier. La chaîne de négations peut en fait amener facilement à l'affirmation et, en poésie, cela se révèle suggestif dans la figure de la litote. Une figure de style qui paradoxalement dans son élégance et sa netteté peut aider à sortir de l'idée de la précarité et du fragmentaire : affirmer ce qu'on ne veut pas être n'équivaut en aucune manière à ne pas savoir ce qu'on fera de soi-même. On affirme une certitude basée sur la négation de quelque chose. C'est le signe qui surgit de la négation du signe, comme si une forme de récit implicite et en tout cas éloquent pouvait s'engendrer du refus de raconter. Le silence est en lui-même une forme de communication et véhicule un message qui sera laissé à l'interprétation des lecteurs. Dans ce sens on arrive aussi à utiliser de manière très active l'oxymoron qui, activant deux contraires alliés, semble presque figurer les contradictions du monde externe et les rendre acceptables, du moins habituer à leur coexistence. Un exemple plutôt manifeste est représenté à notre avis par la poésie de P. Bigongiari qui combine les contraires dans un fragment de prose poétique qui se présente, dans une forme plus narrative, comme une tentative de transgresser la métrique classique italienne et d'aller aussi au-delà du vers libre :

> « La tua perdita mi compensa, e così questo cielo è la metà d'un infinito, l'infuocato compenso d'una terra che aridamente protrae i miei sguardi e i miei desideri, e che non può abbandonarli tanto è conseguente alle sue premesse, è logico il suo essere, è impossibile attingerne le origini. Io so che vivo di questo mio non potermi piegare, a raccogliere forse null'altro che la mia morte, il mio consenso liberato da ogni impegno, il pegno restituito »[60].

Le poète associe constamment des signes opposés : perdre et combler, terre et ciel, et dans la formulation "la moitié d'un infini" il réalise déjà une impossibilité, une contradiction de la logique qui voudrait que l'infini, puisqu'il est tel, ne devrait pas avoir de point central, ni de ligne médiane à saisir. C'est un moment poétique

[60] Bigongiari Paolo, « IV », *Tutte le poesie 1933-1963*, op. cit., p. 72. Nous proposons ici une traduction de service en nous concentrant sur le sens du passage poétique de Bigongiari, consciente que les effets stylistiques seront probablement perdus. [Ta perte me compense, et ce ciel est la moitié d'un infini, c'est la compensation enflammée d'une terre aride qui prolonge mes regards et mes désirs et qui ne peut pas les abandonner puisqu'ils s'accordent à ses prémisses. Son être est logique et il est impossible d'en atteindre les origines. Je sais que je vis de mon impossibilité à me plier, de cet acte qui m'amène à ne récolter peut-être rien d'autre que ma mort, mon consentement délivré de tout engagement, le gage restitué].

emblématique qui souligne le manque de repères de l'homme, ne se transformant pourtant pas dans un vertige ni dans une chute, mais dans une connivence de tous les éléments. Bigongiari met en scène la subversion de la logique, qui ici est d'ailleurs citée et implicitement définie inefficace, puisqu'il reste en tout cas impossible d'atteindre les origines des désirs et de l'élan vital. Sans angoisse gratuite le poète semble donner une définition de la vie en termes de négation et d'impossibilité, son existence se résume dans le geste de se plier pour recueillir sa fin, un geste formulé en utilisant le "que" restrictif ce qui souligne même au niveau syntaxique les implications négatives et exclusives de cet acte. Il est en outre évident que le poète joue de manière fine dans le champ sémantique de la liberté et de la permission en faisant dialoguer l'engagement avec le consensus et le gage, comme si l'existence était un objet à rendre. Cette manière dialectique de mettre en relation la vie et la mort avec l'engagement et la libération, tout en restant sur un plan strictement universel et illocutoire, semble être une invitation à vivre ainsi, en attendant les événements, peut-être une révélation et sans craindre le déséquilibre qui brisera toute fausse logique, en permettant de récupérer le côté authentique de l'existence[61].

Dans l'univers emphatique et artistique de la poésie cela signifie aussi qu'en partant de la manifestation d'une absence, le sujet lyrique ne se résigne pas à enregistrer le manque de l'objet ou d'un être mais, bien au contraire, la voix poétique peut faire surgir une véritable présence de l'exacerbation de la privation. Nous pensons en ce cas au poème publié en 1929 par Bertolucci qui prend son titre de son premier vers « Assenza più acuta presenza »[62] et qui met en scène une absence qui dans sa continuité, dans sa persistance, se cristallise en faisant constamment allusion à la présence de celui qui manque. L'idée est d'ailleurs liée à la philosophie de Heidegger et de son *Etre et temps,* un ouvrage qui est de plus en plus connu à l'époque, et qui illustre l'absence comme une

[61] La fin de cet extrait en prose poétique de Bigongiari se termine d'ailleurs sous le signe de l'oxymoron par la question rhétorique suivante : « E perché agitarsi di questo che oggi ci invade, se già il tumulto è la più grande pace? », Piero Bigongiari, *Tutte le poesie 1933-1963*, op. cit., p. 73. [Et pourquoi devrions-nous nous laisser perturber par ce qui aujourd'hui nous envahit si le tumulte est déjà, en soi, la paix la plus profonde ? »]. Bigongiari sera maitre de l'oxymoron et de l'alliance des litotes avec le dynamisme des contraires. Nous pensons par exemple à plusieurs passages de son recueil le plus célèbre, *La Figlia di Babilonia*, ou de l'inconsistance sait générer et construire des lieux idéaux, voir par exemple les deux vers tirés du poème « Serenata » où les contradictions juxtaposées parcourent tout choix poétique « La luna a tratti ha costruito il cielo/ dove opaca s'infiamma e si scolora, /e l'immobilità straripa », p. 113. [La lune a construit le ciel par moments / où elle opaque s'enflamme et se décolore / où l'immobilité déborde].
[62] Attilio Bertolucci, « Assenza più acuta presenza »in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1999, p.

modalité de l'Etre, notamment comme une possibilité de ce dernier de se présenter au monde en ayant les mêmes potentialités que la présence[63].

Cela reprend aussi ce qu'en 1945 Carlo Bo, dans son essai *L'assenza, la poesia*, soulignait comme un acte de lucidité envers la poésie, à savoir l'action de se rendre compte que la poésie était certes l'expression de la présence spirituelle de l'homme, mais que cette présence ne pouvait pas tout atteindre. Par conséquent il fallait chanter aussi l'autre côté du faire poétique, notamment « l'aperto svanire della carta e delle parole segnate annullate »[64]. C'était la reconnaissance que la poésie ne suffisait pas, et qu'une fois poussée à ses limites, à certains moments, elle aussi ne pouvait plus parler, même pas sous forme de négation. Elle donnait ainsi des indications en mettant en lumière la «non necessità di certe soluzioni spirituali [il che ] vuol dire che la strada buona è un'altra, che non ci si può sostituire a Dio »[65]. La recherche de la vérité ne devait donc pas être forcée ni accélérée artificiellement par peur de rester sans réponses, ni assouvie en fabriquant des réponses partielles, le questionnement étant sérieux et exigeant la vérité comme seul fin. La poésie devait aussi enseigner à cohabiter avec le doute, sans désespérer, et à ne pas feindre d'accepter des mots ou des raisons par commodité : elle arrivait avec ses négations et ses litotes pour montrer qu'il fallait dire "non" face aux suggestions intellectuelles qui semblaient trop faciles et résolutives, la quête devait passer par la négation avant de construire. Les mots cherchés par cette génération des poètes devaient être de véritables expressions de la « condizione dell'anima »[66]et vu le contexte historique, cette âme désirait refuser l'état des choses extérieures et chercher des moyens pour s'exprimer, très souvent en passant par la négation des instruments du passé. C'est la confession même de la démarche faite en critique littéraire par Carlo Bo[67], qui jouait sur le fil de la négation de la réalité la plus médiocre et imposée comme indiscutable, et se proposait de partir à la recherche de la vérité, en construisant ainsi un équilibre entre refuser et se laisser séduire par les premières propositions intellectuelles et artistiques. Il ne fallait ainsi pas se fier à un verbe ni à une parole cherchant à tout prix des solutions partielles, mais plutôt prévoir

[63] Cf. Collot Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 51.
[64] Bo Carlo, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002 (Prima edizione: Edizioni di Uomo, Milano, 1945) p. 22. [L'effacement du papier et des traces des mots en train de s'annuler].
[65] Ibid., p. 23.
[66] Ibid., p. 39.
[67]Cf. Bo Carlo, Ibid., p. 44.

que, dans la recherche orientée vers les racines du vrai, il pourrait aussi se révéler impossible d'arriver jusqu'au bout et jusqu'à la réponse.

La parole résolutive, la parole-révélation n'est pas prévue dans cette conception poétique, c'est une parole qui n'est pas encore présente dans le vocabulaire des poètes ou bien qui ne s'est pas encore montrée. Elle se nie et le poète de l'époque commence aussi à se rendre compte qu'il se peut que : «forse una parola così non ci sarà mai dato di dirla […] coinciderebbe con quel Nome di cui dobbiamo inventare la pronuncia »[68]. Cette parole étant bien absente, laissait aux poètes, comme une des alternatives expressives possibles et probablement parmi les plus efficaces et représentatives, de nier la parole présente. D'ailleurs pour une poésie absolue, qui se veut une confrontation avec la vie et ses mystères, ce qui s'avère difficile n'est pas seulement de trouver la formulation la plus adaptée, mais aussi le fait de décider ce qui ne sera pas dit, travailler ainsi par élimination, voire par exclusion. Comme le soulignait Pavese,[69] le non-dit est parfois plus difficile que ce qui est écrit dans une page. La litote permet en quelque sorte, pensons-nous, d'atteindre un certain degré de totalité car elle affirme en niant, et ce faisant elle permet de faire appel à toutes les catégories logiques, comme si ce qui manque allait combler les éléments présents avec autant de substance. Comme une zone d'obscurité qui pourtant n'arrive jamais à se faire contradiction ni paradoxe parce que pour nier un élément le cite et l'évoque en habituant les lecteurs à sa présence juxtaposée à son contraire. Si la poésie est le produit d'une suite d'écarts définis par rapport à la norme représentée par un langage utilisé quotidiennement, elle accentuera ces écarts en se basant sur des effets d'effacement et sur la pluralité des possibilités interprétatives des images, sur la litote et sur les jeux des négations. Tous ces éléments stylistiques et sémantiques entrent de droit dans le discours poétique de cette génération en montrant que ces poètes s'abandonnaient aussi à la force de la négation qui n'était pourtant pas une forme de désengagement face à la recherche du vrai mais , elle aussi,

[68] Ibid., p. 47. [il se peut que nous ne saurons jamais formuler une parole de cette sorte […] elle coïnciderait avec ce Nom dont nous devons encore inventer la prononciation.]
[69] Pavese dans une lettre du 14 aout 1945 à Silvio Micheli citée par Dominique Fernandez in *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset, 1967, souligne que même chez Kipling « le difficile n'est pas ce qu'on dit mais ce qu'on ne dit pas ».

une forme de responsabilité et notamment « una disciplina di vita : una condizione senza vacanze d'inseguimento assoluto »[70].

C'est comme si cette négation était capable de se retourner rapidement en son contraire en devenant, à notre sens, le portrait d'une situation historique d'où l'homme aurait voulu apprendre à extraire une perspective affirmative et constructive de toute forme de dégradation du réel contingent et de toute manifestation existentielle négative. A partir de l'ébranlement de fausses certitudes, la négation ainsi que la litote pouvaient préparer le terrain à un nouveau langage, celui qui semblait manquer.

### 1.2 La source du « no saber », un « non savoir» qui n'est pas démonisé et le refus de la clarté.

De la litote à la négation il est très simple d'aboutir au malentendu de l'obscurantisme, de l'opacité et de l'incompréhensibilité qui semblent être les trois critiques principales faites au détriment de la poésie hermétique.

L'idée que la poésie puisse se présenter comme une source de savoir, de certitude et de solutions affichant une infaillibilité presque mathématique était bien loin de ces poètes et traducteurs. Les modèles qu'ils prenaient en considération seront ensuite confirmés comme les poètes de la poésie moderne. Il s'agit de Rilke, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Eliot mais aussi Hölderlin et, pour remonter à un autre maître du passé constamment traduit lui aussi, de Shakespeare. Les instruments de travail du poète, la langue et sa sensibilité, heurtaient une réalité de plus en plus riche en incertitudes, violences, tumultes. Le poète ne fera qu'adapter le langage à la perception de ce chaos et de son empire, tout en sachant que même les maîtres qui avaient pris ce désordre comme point de repère, avaient semé le doute, montré du doigt l'omniprésence de l'inconnu et essayé de représenter le monde dans sa nature incompréhensible et fuyante, choisissant ainsi une sémantique du dépouillement de tout sens. La poésie avait ainsi ce statut de moyen de découverte, ainsi que de siège de la conscience de l'être qui voulait

[70] Bo Carlo, *Letteratura come vita*, op. cit., p. 33 [une discipline existentielle : une condition qui ne permet pas de vacances dans sa recherche absolue].

se constituer comme un « metro insospettato di vita »[71] ou une forme de « vita incoercibile »[72], une nature qui ne pouvait pas s'exprimer de manière cartésienne ni banale.

La seule certitude qu'elle pouvait exprimer était un « no saber » comme le définissaient Carlo Bo et Oreste Macrì : le « no saber » le plus significatif et nécessaire aux hommes de cette époque qui refusent le savoir si cela coïncide avec les raisons de l'histoire[73]. Ces dernières ne seraient rien d'autre que des vestiges du passé : le présent ne peut pas s'exprimer avec les mêmes moyens logiques qu'autrefois, puisque il est bouleversé par la guerre qui efface toute logique, et remet en cause constamment tous liens de cause à effet. La proposition de ces auteurs n'est ni spécifiquement romantique, ni liée à une morale exclusivement catholique malgré la forte charge spirituelle et intimiste qu'elle présente, c'est plutôt la nécessité de voir au delà de toute stricte détermination historique et cartésienne. C'est aussi une forme d'évasion par rapport à la rigueur des disciplines scientifiques qui, de toute façon, n'avait pas du tout mené au progrès humain comme on l'avait supposé et formulé hypothétiquement au siècle précédent et au début du XXe. A cela il faut ajouter que la poésie était aussi conçue, comme le rappelle *a posteriori* Silvio Ramat dans son analyse à propos du courant hermétique, comme le moyen à travers lequel trouver la marge d'erreur des hommes et la faire accepter[74]. En d'autres termes la poésie pouvait se faire le lieu dans lequel se rapporter aux fautes, aux angoisses et aux événements filtrés par l'inconscient, ce qui forcément produisait

---

[71] Carlo Bo, *Nuovi studi*, op. cit., p. 127. [une mesure de vie insoupçonnée].

[72] Ibid., p. 41. [une forme de vie incoercible].

[73] En s'adressant à Bo explicitement Macrì montre combien il est contre l'hégémonie de ces raisons historiques, comme l'était Carlo Bo : « Non ti chiedo ragioni storiche e so che giustamente le guardi con diffidenza rispetto a quello che soprattutto ci sta a cuore. Del resto le ragioni storiche sono un ritrovato dello scorso secolo, che ad entrambi appare oscuro e perso col suo grande sogno d'una scienza positiva, e può darsi che non l'abbiamo capito, [...]le ragioni storiche sono per te il mito speculativo di tutti i sistemi edificati sul «saber», e tu questo «saber» lo rifiuti o sei quasi al suo estremo, tanto che anche la tua pagina comincia a perdere gli amabili contorni letterari, se qualche volta li ebbe [...]», *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Trento, La Finestra, 2003, p. 14. [Je ne te demande pas des raisons historiques et je sais que tu les regardes avec méfiance par rapport à ce qui nous tient à cœur. Les raisons historiques sont d'ailleurs un produit du siècle dernier qui à nous deux semble obscur et perdu dans son grand rêve d'une science positive, et il se peut que nous ne l'ayons pas compris, [...] les raisons historiques sont pour toi le mythe spéculatif de tous les systèmes construits sur le « saber », un « saber » que tu refuse ou par rapport auquel tu te situes presque à l'opposé, de manière que même ta page commence à perdre les aimables contours littéraires, si jamais elle en a eu [...] ]

[74] Cf. Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 308.

comme un exercice même de la douleur[75] et qui ne pouvait pas, soulignons-nous à nouveau en insistant sur ce point, se présenter comme une écriture limpide et linéaire. Pourtant nous partageons l'avis du traducteur Antoine Fongaro, spécialiste de Bigongiari et de Luzi, d'après lequel il n'y avait rien d'obscur ni de cryptique dans la production de ces poètes qui pourtant se feront appelér hermétistes[76]. En fait ils ne voulaient pas crypter le réel et le donner à voir seulement aux initiés d'un langage chiffré mais montrer comme substance de la poésie la vie de tous les hommes contemporains, avec ses peurs, ses constatations face à la destruction du temps extérieur, son abri dans la mémoire et son acte de tendre vers la vérité. Si on considère que cela était le noyau poétique de l'époque, il nous paraît qu'il n'y avait rien d'abstrait dans cette volonté de dire l'intériorité ou le vécu humain dans son universalité. L'entreprise de cette poésie consistait à essayer d'incorporer l'individu dans le réel et de le rapprocher, au moins dans la lecture, de l'absolu, en mettant en relief constamment les liens entre monde intérieur et extérieur et cela pour attribuer à chaque événement de la vie sa valeur spirituelle.

Puisqu'elle se propose comme une interrogation sincère et non pas comme une solution ou une réponse, c'est une poésie qui gardera en elle-même un « grumo oscuro di non-sapere »[77] mais cette obscurité, d'après nous, ne se réfère pas à l'impossibilité d'être lue et comprise mais plutôt à l'incapacité d'atteindre une solution existentielle. Toute réponse trop immédiate et évidente, d'ailleurs serait refusée comme une réponse trop facile et par conséquent fausse[78], comme une véritable offense à l'égard de la recherche. C'est en fait une poésie qui n'a pas l'ambition de trouver des solutions ni d'expliquer : son sens est représenté par la nature même du questionnement, par sa tentative d'instauration d'une relation entre le sujet et le monde à la recherche de quelque chose « che possa nutrire la vita e che costruisca un capitale »[79]. La clarté d'après Luzi, comme selon Bo et Bigongiari aussi, ne serait qu'un danger, une obsession qui

[75] L'expression avait été utilisée par Carlo Bo à propos de la poésie de Rebora, « Disegno di una poesia», in *Il Maestrale*, annata 1, fascicolo 2, luglio 1940, p. 37.
[76] Fongaro Antoine, « Présentation » in Piero Bigongiari, *Ni terre ni mer*, Paris, La Différence, 1994, p. 13.
[77] Bo Carlo, « Fede non è futuro » in *L'assenza, la poesia*, p. 111. [Une masse obscure de non-savoir ].
[78] Cf. *Ibidem*.
[79] Bo Carlo in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 43.[qui puisse nourrir la vie et construire un capital ].

essaierait, pensons-nous, d'arriver même de manière fictive à une simple apparence de logique et d'ordre. L'illusion de la linéarité des choses aurait fini par aplatir la complexité du réel et par anéantir la vérité aussi bien que le côté poétique même, étant donné que celle-ci vit dans un statut de quête et de dialogue avec l'autre, même si celui-ci est loin, voire inaccessible. Ce qui compte est le chemin du poète, son voyage qui va en direction de son intériorité et de la recherche du langage pour le communiquer. Dans ce mouvement il doit être bien conscient que la multiplicité d'interprétations à laquelle il s'expose amène à nier la certitude de toute chose claire. La clarté ne peut pas être atteinte dès le début ni être le portrait de l'intériorité humaine, comme le souligne Carlo Bo : « la chiarezza non è che un'oscurità travestita, non offre cioè il senso della ricerca, la possibilità di vita. Ogni frase deve portare con sè una richiesta di verità, offrirsi alle nostre esigenze di dialogo »[80].

En d'autres termes une clarté manifeste serait suspecte et, atteinte de manière trop rapide, elle n'offrirait qu'une fausse consolation, comme un résultat partiel de la recherche spirituelle de l'homme et, parce qu'incomplet, un élément à ne pas accepter comme vrai. Les réponses trop précipitées ne seraient qu'une forme de communication illusoire. La poésie que les hommes de lettres cherchent à cette époque, comme C. Bo le déclare très explicitement, est une forme qui « non sopporta la chiarezza che come schermo e cifra dell'oscurità »[81] en arrivant ainsi presque au paradoxe d'après lequel une poésie trop claire, où tout est donné comme compréhensible, ne ferait que cacher quelque chose et qu'utiliser cette clarté comme un langage chiffré dont, à son tour, il faudrait se méfier.

Le mystère et non pas l'incompréhensibilité devient ainsi une profession pour ces poètes, sans avoir comme but une volonté de faire difficile, ils sont tout simplement exigeants et cherchent à se déplacer dans l'intériorité de l'être en procédant de mystère en mystère, ce que Bo décrit avec une métaphore algébrique plutôt suggestive que nous citons vu son caractère explicatif et très immédiat. Cette image éclaircit également le

[80] Bo Carlo, « Letteratura come vita », in *Otto studi*, op. cit., p. 27. [la clarté n'est qu'une forme d'obscurité travestie, cela signifie qu'elle n'offre pas le sens de la recherche, une possibilité de vie. Chaque phrase doit amener avec elle une demande de vérité, s'offrir à nos exigences de dialogue].

[81] Bo Carlo, « Nozione della poesia » in *L'assenza, la poesia*, p. 74. [ne tolère la clarté qu'en la concevant comme un écran et comme la trace de l'obscurité].

fait que les textes écrits à l'époque n'étaient pas seulement des poèmes mais de véritables documents de vie ou, pour mieux dire, des fragments d'existence :

> « Siamo per un'algebra fondata sull'impossibilità di esaurimento dell'incognita o per un'algebra che pone una seconda incognita immediatamente dopo l'identità raggiunta e soddisfatta. Ci interessa questo mistero che ci accoglie nella doppia misura di chiarificazione e di oscurità, *in questo sentimento metafisico del Tempo* »[82].

Cette forme de poésie coïncide ainsi avec un travail constant et ininterrompu qui réalise une mise en valeur des vides, des manques, des impossibilités et de tous les moyens expressifs du poète, qui devaient encourager à dépasser les silences et l'asémanticité. Sans obscurité, c'est comme si on se rendait à la première vision rassurante, ce qui couperait tout travail herméneutique.

La poésie était ainsi ce qu'on ne savait pas, elle s'identifierait avec l'écart par rapport à l'ordre extérieur, et dans ce sens, elle désirait se proposer bien différemment de ce qu'une grande partie de la critique a dit d'elle. Taxés d'élitisme et d'obscurantisme, les hermétistes ne se sont jamais dissociés de la participation à la réalité, même s'ils la réintroduisaient dans leurs poèmes de manière plus intime. C'est comme s'ils ne visaient pas les textes ni les tissus finis, mais plutôt la démarche pour y parvenir et la préparation qui se réalisaient dans leurs âmes pour écrire.[83] C'est pour cela que nous estimons que le jugement de « poésie athématique » attribuée à cette poésie par Silvio Ramat et aussi par d'autres critiques n'est pas correct.

A bien relire cette poésie il est possible d'y repérer le chemin de l'homme vers lui-même et la réalisation de ce dont l'homme aurait besoin pour être heureux, comme une forme de conscience qui devrait ensuite engendrer un mouvement actif pour atteindre les conditions pour s'épanouir dans la réalité. Inévitablement ces poètes parlaient du réel et du monde, en tirant souvent leurs sources du paradoxe, ainsi que de l'oxymoron et des négations, en mettant en scène des liens qui procèdent par absence, comme nous l'avons montré au paragraphe précédent. Tout cela faisait partie de l'image que le réel

---

[82] Bo Carlo, « Letteratura come vita », in *Otto studi*, op. cit., p. 31. [Nous sommes pour une algèbre qui se base sur l'impossibilité de résoudre l'inconnue de l'équation ou pour une algèbre qui pose une deuxième inconnue à côté de la première dès que cette dernière a été trouvée. Ce qui nous intéresse est ce mystère qui nous accueille dans sa double mesure de clarification et d'obscurité, *dans ce sentiment métaphysique du Temps.*]

[83] Cf. Bo Carlo, « L'assenza la poesia » in *L'assenza, la poesia*, p. 103.

projetait au-delà de ses limites, et en parler par ces moyens signifiait le rendre encore plus visible pour ensuite inciter à la réaction.

Le grand sujet de la poésie est donc l'homme et sa volonté de relation entre lui et les autres hommes, comme d'ailleurs il est chanté dans la poésie de toute époque, un thème accompagné pourtant par des sujets secondaires qui constituent des corollaires de cette attention portée sur la vie dans toutes ses manifestations.

Nous avons pu repérer par exemple l'attention portée sur tout phénomène lié à la lumière : de l'opacité à la transparence, des ombres aux étoiles, comme si travailler avec la lumière pouvait éclaircir aussi les esprits**.** L'obsession des poètes pour le regard et la vision aussi bien que pour la centralité des yeux est un autre élément qui se révèle fondamental dans la poétique de plusieurs poètes, ce qui semble presque signaler que l'homme, en ce moment historique, ne pouvait être qu'un spectateur.

Mis à part ces sujets liés à la contemplation et à la "lecture" du monde, un autre thème nous paraît manifeste, décliné selon plusieurs variantes, qui est le résultat de ce regard jeté sur le réel : nous nous référons à l'apocalypse et à la crise. D'ailleurs, selon le schéma interprétatif que l'on adopte, on pourrait considérer ces deux thèmes comme constituant un seul macro-sujet sous l'étiquette "d'esthétique de la crise". La complexité des éléments et leur exposition mimétique dans une configuration non linéaire était déjà un reflet de cette esthétique, mettant constamment en place les incongruités de la vie, ses tensions et ses conflits et jouant avec les apories, pour emprunter un terme à la philosophie qui est toujours en relation implicitement avec le substrat de cette poésie à la recherche de la vérité. Encore une fois la dissonance du réel est représentée à travers des images de décadence, de négation et de catastrophe. Cette dernière était figurée sous deux variantes principales si on veut schématiser l'iconographie de l'époque : d'un côté le déluge universel avec tous ses symboles du navire[84]jusqu'au salut à atteindre et de l'autre côté l'apocalypse. En tout état de cause il existe évidemment une reprise massive et dynamique d'éléments bibliques, notamment de la Genèse, tout particulièrement chez les poètes d'inspiration surréaliste actifs à Rome pendant les années Trente. Dans la poésie du romain Libero de Libero, hermétiste malheureusement moins connu que les autres dans l'histoire de la littérature italienne, il est possible d'isoler des éléments

[84] Nous pensons en ce cas à des recueils très importants pour cette période tels que *La barca* de Mario Luzi publiée en 1935 et aux deux recueils de Bigongiari *L'arca*, composée entre 1933 et 1934 et *La figlia di Babilonia*, l'œuvre qui sera considérée comme l'emblème poétique des années 30.

thématiques incontournables qui seront assez récurrents dans cette période chez d'autres poètes aussi. Nous nous référons au sujet de l'arche et du bateau pris pour espérer gagner un abri et le salut, l'évocation de l'Annonciation, la symbolique du Jugement Universel vu comme le *dies irae*. Ce dernier est un sujet à la grande puissance poétique et créatrice, qui s'accompagne d'un autre stylème tel que l'obscurcissement du soleil et de tout ce qui donne la possibilité de voir.

Le sujet de l'Apocalypse sera également abordé souvent entre les deux guerres et en histoire de l'art et en poésie, traité de façon légèrement différente par l'école romaine et l'école milanaise[85].

Si l'école milanaise y voyait une sorte de projection de la Jérusalem céleste[86] dans une atmosphère féconde et presque positive, il est intéressant de constater que l'école romaine embrasse une vision orientée vers la mise en valeur du sème de la démolition et de la décomposition, voire l'écroulement, du monde, un élément lié plutôt au chaos et à la *tabula rasa*, dans l'esprit de l'esthétique de la crise. Dans la culture romaine de l'entre-deux-guerres c'est comme si Dieu était symboliquement vu plutôt comme le dieu du Jugement Universel de Michel-Ange, un dieu puissant, voire colérique, plein de fureur et de pathos[87].

Les deux modèles de la deuxième génération qui s'imposent aussi en matière de représentation de la crise seront traditionnellement Ungaretti et Montale et ce dernier, en traduisant les poèmes de T.S. Eliot[88] pendant plusieurs années, en filtre les images de terre désolée et alimente cette poétique de sécheresse vide en métaphorisant le chaos historique, la crise et l'incertitude de l'époque. Sans aucun doute les traductions des poèmes d'Eliot trouvent un terrain culturel et artistique déjà prédisposé à la perception de la chute, du désespoir et de la crise, ce qui fort probablement détermine en partie le succès de la *Terre désolée* eliotienne. De son côté le poète américain, à la recherche désespérée d'une expérience de littérature profonde, différente des canons américains et

---

[85] Cf. Lupo Giuseppe, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 130-131. Lupo réalise une analyse très détaillée des sujets des poèmes de Libero De Libero qui aide à isoler plusieurs éléments de la poésie de la période et qui permet de catégoriser les matériaux de manière générale pour toute la troisième génération des poètes.

[86] Gadda parlera par exemple de la ville verticale, en donnant lieu à une esthétique presque futuriste qui évoque le vertige et l'élévation.

[87] Ibid., p. 108.

[88] Montale connaît les traductions d'Eliot faites par Mario Praz et il commence à traduire le poète américain dès la fin des années 20, après la publication de *Ossi di seppia* en 1925, en se consacrant tout d'abord au recueil *Ariel poems* et seulement dans un deuxième temps à *The waste land*.

de leur vitalisme, trouve la manière dans ce poème de montrer l'éclatement de l'individu comme il était en train de se réaliser en Europe fondant lui aussi, sans le savoir, une tradition : celle qui donne voix à la crise en l'affrontant de plusieurs points de vue, chantant l'instabilité, le vide, la constatation de l'énormité de la terre et de son aridité qui pourtant ne paralyse pas l'homme toujours en lutte entre mort et renaissance.
Ce long poème écrit en 1921 et peu lu et apprécié en Amérique fera éclater toutes ses potentialités en Italie exactement vers la fin des années 20 lorsque sa métaphore de vie et de mort ainsi que la tension qui réussit à créer un dialogue des contraires comme la stérilité et l'abondance, le vieux et le nouveau, rencontre la sensibilité des poètes et des traducteurs de l'hermétisme.
Chez certains poètes la contemplation de la destruction des possibilités de vivre et de comprendre amènera plus explicitement à travailler avec la linguistique même, déconstruisant les mots, interrogeant l'univers du signifiant et du signifié, en annonçant ainsi des thèmes qui seront chers à la poésie des années 60. C'est le cas de Bigongiari dont nous citons ci-dessous le début du poème «La tempesta », en guise de commentaire et de summum de certains thèmes dont nous avons montré ici la densité chez les poètes de l'époque. Écrit en 1945 juste après la fin de la guerre, ce poème nous paraît une glose idéale à l'activité des poètes frères, un texte qui partant d'une contradiction initiale, la nécessité de comprendre et de ne pas se laisser séduire par la clarté, affiche cette capacité de travailler avec les contraires et un refus des schématisations de la logique :

Forse è questa l'ora di non vedere
se tutto è chiaro, forse questa è l'ora
ch' è solo di sé paga , ed è il suo incanto
divaga nell'inverno della terra,
nell'inferno dei segni da capire.
Ma non farti vedere dimostrare
ancora le tue formule, è finita
l'orgia dei risultati rispondenti
alle cause[89].

L'homme ne doit plus se concentrer sur la recherche des démonstrations, surtout lorsqu'elles sont trop faciles, ni se contenter des mécanismes qui se basent seulement

[89] Bigongiari Piero, « La Tempesta » in *Tutte le poesie 1933-1963*, Firenze, Le lettere, 1994, p. 142.

sur les causes et les effets. Le langage et la réalité ne peuvent pas se baser sur des démonstrations, leur dimension est à définir mais en travaillant dans un panorama historique violé, désormais détruit, par la guerre. C'est le moment de se méfier lorsque tout est trop clair, le moment de vouloir creuser la réalité dans sa profondeur, et la poésie s'offre comme l'instrument qui puise très souvent dans la lumière comme sujet, comme si la mettre en place pouvait aider à trouver le chemin. L'aube sera citée très souvent, pas comme l'aube rimbaldienne qui voit la fusion de l'homme avec les éléments naturels, mais plutôt comme mesure du temps et de l'espace[90].

Fortini aura également recours à ce champ sémantique si riche, en identifiant la lumière avec un ingrédient qui est dans l'ombre aussi, presque pour souligner, pensons-nous, que les contraires peuvent non seulement cohabiter mais aussi se compléter, tout en rappelant en tout cas que le monde est hanté par les ombres. Dans les vers de « Vice veris », un poème que Fortini écrit en 1944, il affirme : « quanta limpida luce orna il colore/ delle ombre del mondo »[91]comme pour alimenter davantage la dialectique lumière/ombre en suggérant l'autre binôme explicable/ inexplicable.

L'impossibilité de tout savoir et de tout atteindre est ainsi métaphorisé à travers le sujet de la lumière et presque montré comme positif, dans un panorama où, comme le soutient Bigongiari, le fait de ne pas savoir serait un peu un réservoir virtuel du savoir et, ajoutons-nous, l'étincelle de plusieurs poèmes. Piero Bigongiari lui-même d'ailleurs travaillait avec la potentialité de la négation et des oxymorons comme le fera jusqu'au paroxysme Giorgio Caproni, pour faire émerger cette dynamique entre les composantes de la vie et l'impossibilité d'atteindre d'un côté une véritable connaissance et de l'autre, un contact sincère avec les autres hommes. C'est ce que Bigongiari met laconiquement en valeur dans ces deux vers « Così io vado e non ti vengo incontro / Cosi ti vengo incontro dove non vado »[92], comme dans une assomption du destin incompréhensible et inconcevable par rapport auquel le poète n'est pas désespéré mais plutôt conscient de la

[90] Le premier poème du recueil *La figlia di Babilonia* dont le titre est «Vetrata » montre à plusieurs reprises cette confiance dans la lumière qui est citée comme une protection : « simile a luce le vele dal porto », « spunta l'età più grande come un'alba», ibid., p. 81. Ou encore à titre d'exemple chez Luzi, « nel profondo dei gesti familiari /delle calme abitudini delle sponde solari » tiré de « Viso orrore » ou dans les poèmes du premier recueil de Bertolucci *Sirio,* où le soleil accompagne souvent les demoiselles dans leur chemin.

[91] Fortini Franco, « Vice veris » in Fortini Franco, *Poesie scelte (1938-1973),* Milano, Mondadori, 1974, p.46. [quelle lumière limpide orne la couleur / des ombres du monde].

[92] Bigongiari Piero, *Ni terre ni mer*, op. cit., p. 17. [Ainsi je vais sans venir à ta rencontre / Ainsi je viens à ta rencontre là où je ne vais pas].

productivité de l'ineffable et du fait, pensons-nous, que ce qui existe en poésie est une provocation à l'existence même, à ce qui généralement fonctionne dans l'ordinaire.

En prenant en considération tous ces éléments thématiques plutôt récurrents dans les poèmes des poètes de cette époque, nous estimons que l'étiquette de poésie athématique souvent utilisée par la critique pour définir cette génération n'est pas correcte. Silvio Ramat, par exemple, dans son étude souligne que l'accusation de non participation à la vie politique des poètes de ces années, venait du fait qu'ils faisaient une poésie athématique et sans aucun doute loin du politique[93]. Mais identifier l'athématique avec le "non politique" est une opération dangereuse et plutôt forcée.

Le but de cette génération n'était pas d'atteindre l'héroïsme politique, et lorsque les auteurs et les traducteurs s'intéressent aux œuvres étrangères pour les traduire, ils ne se consacrent pas spécifiquement à la poésie idéologique. C'est une autre forme de résistance qu'ils offrent et que Ramat défini comme un héroïsme littéraire qui, à travers sa sincérité, sa passion et sa constance se proposait comme « l'antidogma in un ambiente avvilito dal dogma delle false ideologie »[94].

Le refus de la clarté était implicite dans une opération de libération et de révolte des esprits contre un état de choses étouffé par un régime et par la guerre qui impose la violence comme forme de démonstration et comme explication. Le non-savoir se propose comme une composante de ce cri poétique qui pouvait réveiller sans pour autant offrir une autre illusion aussi temporaire et présomptueuse.

Puisque cette parole ne veut pas se poser comme un discours de vérité immuable, elle affiche la dimension la plus authentique faite de contradiction, de manque, d'inapplicabilité, ce qui entre en conflit avec l'inertie collective anesthésiant les angoisses pour les canaliser vers l'obéissance.

---

[93] Cf. Ramat, *L'ermetismo*, op. cit., p. 378.

[94] *Ibidem*. [l'antidogme dans un panorama humilié par le dogme de fausses idéologies].

## 1.3 La dimension temporelle : temps de l'attente et temps de l'histoire.

**La storia traversava le mie idi**
**come una cieca rondine che gridi**
Piero Bigongiari[95]

L'attente serait chez Bo et chez certains hermétistes une dimension de recherche fondamentale ainsi qu'une source de réflexion pour l'homme, comme il est montré dans l'essai *L'assenza*, *la poesia* de Carlo Bo, en d'autres termes :

> « l'attesa non doveva essere un modo passivo ma il senso stesso dell'azione, un modo diverso della partecipazione. Noi forse abbiamo insistito solo sul primo tempo di questa forma spirituale, abbiamo sottolineato il nostro rifiuto della parafrasi umana ma poi si sarebbe dovuto provvedere alla definizione esatta su quel campo perduto delle voci terrene »[96].

La nature de l'interrogation creusait et consumait, pensons-nous, toute possibilité de narration au sens traditionnel, en imposant des pauses de silence. Cette poésie ne désirait pas livrer des messages, ni des discours, mais montrer sa résistance même à l'obstination de tout mesurer, de vouloir à tout prix éclaircir ou essayer de tout rythmer selon des points de repère donnés dans un temps aussi fictif. Dans cette tentative de mettre en vers l'éternel, les poètes ne voulaient pas se plier au temps de la narration, à la chronologie et même pas à la représentation-illustration d'un événement. Si les mots devaient être poussés au-delà de leurs limites, tout devait participer de cette entreprise extrême qui ne permet pas de se conformer à la lenteur de la description et du récit. D'ailleurs la poésie ne veut ni informer ni éduquer : c'est un acte qui se justifie par sa structure et son intention. Encore une fois c'est une définition de Carlo Bo de 1939 essayant de cerner la notion de poésie qui éclaircit au mieux la nature de cette énonciation qui sait devenir une pratique. Il note en effet qu'il s'agit de :

---

[95] Bigongiari Piero, « Equilibrio » in *Tutte le poesie 1933-1963*, op. cit., p. 67. [L'histoire traversait mes jours/ comme une hirondelle aveugle qui crie].

[96] Bo Carlo, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2002, pp. 11-12. [L'attente ne devait pas être une manière passive mais le sens même de l'action, une forme différente de la participation. Nous avons peut-être insisté seulement sur le premier temps de cette forme spirituelle, nous avons souligné notre refus vis-à-vis de la paraphrase humaine mais après nous aurions dû nous occuper de la définition exacte sur ce champ perdu des voix d'ici-bas].

> « un'operazione continua e priva di polemica che cede alla volontà del giorno la scienza vana della rappresentazione. Finisce per essere un'altra natura di vita, qualcosa d'indifferenziato ai nostro umori che non ci avvilisca o illuda ingenuamente »[97].

Sa réalité ne réside ainsi pas dans le temps extérieur que tous les critiques appelleront le "temps mineur" mais dans une autre dimension : c'est le temps de la probabilité et de l'hypothèse que nous pensons voir sublimé au mieux dans l'attente. Nous pourrions la définir comme la potentialité cachée dans toute probabilité[98] poussée à l'extrême, animant une attente habitée par la volonté de faire. La dimension de l'attente se croise ainsi avec la notion de la probabilité et de l'espoir : deux situations qui à travers leur force donnent toujours lieu, du moins dans l'hypothèse, à l'objet ou à la situation désirés. Grâce au mécanisme analogue de la litote ou de la double négation qui arrive à créer la positivité, l'attente se transforme en une véritable action, ce que Carlo Bo dans *Letteratura come vita* fait coïncider avec l'espace même de la vérité. En effet dans l'attente des résultats de la quête intérieure réalisée par le poète, la dimension concrète du temps est suspendue dans un « golfo d'attesa metafisica »[99]. L'attente est ainsi une des manifestations du temps de l'esprit et elle en est aussi une occupation, devenant presque une autre forme de contraction du temps, une dimension organisée visant à atteindre quelque chose. Cesare Pavese lui-même soulignera un mécanisme analogue dans une note de travail des années 40, en commentant ainsi la nature de l'attente : «

---

[97] Bo Carlo, « Nozione della poesia » in *Letteratura come vita*, op. cit., p. 28. [une opération constante et dépourvue de toute polémique qui laisse la science vaine de la représentation à la volonté du jour. Elle devient une autre forme de vie, une autre nature, quelque chose d'indifférencié par rapport à nos humeurs, quelque chose qui ne nous décourage pas ni ne nous trompe par des illusions naïves.].

[98] Voir à ce propos une autre intervention de Carlo Bo « Contro una coscienza automatica » in *Rivoluzione*, 5 dicembre 1940, cité par Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 304. C. Bo soutient la valeur de l'espace de probabilité que la poésie ouvrirait en s'offrant comme une forme de réflexion intime jamais automatique ni occasionnelle. Il souhaite qu'elle devienne une forme de défense face à la nature mystérieuse de toute chose et qu'elle permette, dans la dimension de son silence, une forme de progrès et de connaîssance : « La poesia è la prima forma di coscienza non-automatica : nella probabilità del suo tempo dobbiamo riconoscere il senso di un'ansia positiva, la prima risposta dopo la memoria assolta nell'attesa e la frequenza definita dei movimenti. Noi riconosciamo laggiù la prima nostra maturazione ». [La poésie est la première forme de conscience non-automatique : dans le caractère probable de son temps nous devons lire et reconnaître le sens d'une anxiété positive, la première réponse après avoir acquitté la mémoire dans cette forme d'attente et après avoir commencé une fréquence définie des mouvements. Nous reconnaissons là-bas notre premier lieu de maturation].

[99] Bo Carlo, «Letteratura come vita», in *Otto studi*, op. cit., p. 29. [un golfe d'attente metaphysique].

Aspettare è ancora un'occupazione. È non aspettare niente che è terribile »[100]. L'attente se configure ainsi comme un moteur pouvant organiser le temps dans une forme de productivité intérieure, ce qui est depuis toujours le temps de la poésie et de son action.

Là où l'histoire voudrait se proposer avec sa logique, ses données prouvées et son autorité, la poésie montre qu'elle a des mécanismes d'attribution des significations qui sont efficaces et importants autant que les mécanismes historiques. La littérature ne peut pas prévoir l'avenir[101], toutefois si cela est une ambition de l'historien, pour la poésie ce qui compte est de garder passionnément la capacité de s'écouter et de veiller sur tout geste voulant éteindre les possibilités de demain. Le "non savoir poétique", dont nous parlions plus haut, procède aussi de cela : à partir du temps présent le tissu poétique essaye de s'étirer vers l'avenir que le poète n'a pas la faculté de connaître, sinon sous forme métaphorique ou sous forme d'espoir ou encore de prophétie. La dimension temporelle de la poésie se déplace ainsi entre un éternel présent, une volonté d'avenir et une patiente capacité d'attendre engendrant une attente qui pourtant ne ferme pas les yeux sur les traces de l'histoire.

Dans cette poésie les lieux et les événements sont des instants importants pour le sujet: la vision que celui-ci a de leur traversée dans son intériorité constitue le matériel agissant qui peut contribuer à défier l'histoire. C'est un noyau de sentiments, de perceptions et d'élaborations qui se détache de la politique et des faits concrets qui la déterminaient et qui portant contribuent à regagner l'espace de l'homme, à lui permettre de se ressourcer avant de se reconstruire. Si la critique parle de l'« astoricità nei confronti degli eventi pubblici »[102], pour se référer à la nature de cette poésie, en réalité les poètes ne se détachent pas des faits historiques mais ils suspendent leur jugement et laissent parler le temps et l'espace des consciences. Le temps qu'ils chantent n'est pas un temps accessoire qui se contente de diluer ses moyens dans la constatation des faits historiques et de les transfigurer pour les dépasser. C'est le temps de l'attente, une « voce inattiva », comme la définit Carlo Bo, et pourtant une voix bien forte. C'est aussi le temps de la fatigue, de la mémoire et du sacrifice des hommes ainsi qu'une sorte de «

---

[100] Pavese Cesare, *Le Métier de vivre,* Paris, Gallimard, 1958, p.378 ici en traduction française [Attendre est encore une occupation. C'est ne rien attendre qui est terrible].
[101] Cf. Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 92.
[102] Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 350.

scepsi attiva »[103], d'après les mots de Macrì : en d'autres termes le doute jeté sur l'existence des objets négatifs proposés par l'histoire et l'effet de leur projection sur l'intériorité de l'homme. Les mots et les sujets clés que nous venons d'évoquer caractérisent la poésie de ces décennies, à savoir les concepts d'"attente", "absence", "incertitude" et "obscurité" et semblent tous désigner de manière plus ou moins directe une forte allusion à la notion du temps. Un temps qui aurait dû transcender l'immanence du devenir historique pour permettre à l'homme de ne pas subir l'histoire mais de la déterminer.

Dans une lettre privée de 1937 à Leone Traverso, Mario Luzi parlera du temps en citant la nécessité de dépasser en premier lieu l'histoire et, en deuxième lieu, de repérer tout ce qui a effectivement du sens en soulignant que « quando anche noi riusciremo ad abolire la storia, appunto per un eccesso di storicità, ci resta sempre un dovere e cioè quello di misurare la forza che alcune situazioni emanano e confessano col loro persistere »[104].

Nous pensons que ce passage de M. Luzi décrit plutôt clairement ce qui arrive lorsque l'homme enregistre des faits et des données, à force de vouloir les lire comme des éléments historiques. Cette multitude d'éléments finit par noyer les choses importantes dans la multiplicité aveuglante de leur entassement, amenant les hommes à oublier que la plupart de ces données ne sont qu'une « parvenza di notizia »[105]. Le temps qui veille à la construction de l'homme est un temps tout intérieur, le "Temps majeur ", d'après l'expression que C. Bo utilisera tout au long de sa carrière en l'opposant au "temps mineur", à savoir la dimension des faits accessoires, dont l'immanence ne devait pas égarer l'homme. L'historicité de ces auteurs était caractérisée par leur volonté d'atteindre comme une metatemporalité absolue, qui n'était pas une fuite mais l'expression d'une observation du réel conduite en filtrant seulement les éléments essentiels à la vie de l'homme. Accusés de désengagement face à la gravité des faits historiques, les poètes de ce moment n'ignoraient absolument pas la réalité de la guerre, les violences et la crise, mais pour s'opposer à ces forces ils proposaient un contrepoids

[103] Macrì Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, op. cit., p. 69.[doute sceptique actif].
[104] Luzi Mario, *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, p. 29. [ quand nous aussi nous parviendrons à abolir l'histoire, et cela justement à travers un excès d'historicité, il nous appartiendra toujours de faire face à un devoir : nous devons mesurer la force que certaines situations produisent et confessent en vertu de leurs persistance].
[105] Bo Carlo, *Letteratura come vita*, in *Otto studi*, op cit., p. 31. [semblant de nouvelle].

constructif et ils décidaient de plonger dans un temps déterminé par la complexité de l'intériorité de l'homme, négligeant le devenir historique des faits externes. Un devenir qui d'ailleurs ne suit pas un mouvement naturel et incontestable, mais qui est, lui aussi fictif, le résultat d'une opération humaine, une collection artificielle de données et de significations, discutables et toujours re-interprétables. L'oppression exercée par le totalitarisme fasciste amenait au refus du temps mineur et également à la sublimation de la répartition entre passé, présent et avenir qui déboucherait dans une dimension absolue, aux accents métaphysiques, décrite et par Bo, Luzi et par Bigongiari à plusieurs reprises, en vers comme dans des textes critiques.

Le poète qui à notre sens a plus que tout autre expliqué quelle temporalité vivait l'homme de lettres cherchant à se déplacer dans ce panorama de précarité et de crise est Piero Bigongiari. Dans son article « Solitudine dei testi » lu comme un exemple de critique hermétique remarquable et représentatif de l'esprit animant *Campo di Marte*, Bigongiari définit le temps que l'homme de son époque devait vivre en termes d'« imitazione dell'eterno » [106]. C'est Piero Bigongiari d'ailleurs qui explique que seul un temps qui essaye de sortir de ses propres gonds et de ses propres mécanismes peut aspirer à la totalité [107]et, ajoutons-nous, c'est de cette manière qu'il peut tout comprendre, dans la double acception de « discerner » et de « contenir ». La tâche de conduire l'homme vers la connaissance de soi-même et la compréhension du Temps majeur ne se réalise pas à travers l'étude de la donnée historique parce que cette dernière ne préexiste ni à la langue ni au sentiment qui sont en revanche les deux instruments par lesquels les poètes ont toujours enquêté et lu le monde. A cela nous pensons qu'il est très important d'associer un autre aspect du temps majeur que la poésie permet de redécouvrir et d'honorer constamment, à savoir l'importance de la mémoire.

D'après nous l'action de la mémoire et de l'intemporalité permet de récupérer la dimension de ce temps majeur qui devrait abriter l'homme avec tout ce qui a une valeur éternelle et ontologique: son patrimoine de souvenirs, ses sentiments, ses désirs. Cela pour s'inscrire dans une dimension qui ressemble à un présent ou plutôt au temps

[106] Bigongiari Piero, « Disobbedienza al tema », *op. cit.*, p. 100. [imitation de l'eternel].
[107] *Ibidem*.

soustrait à lui-même, un hors-temps auquel le poète et le traducteur fréquentant entre autres Rilke et Mallarmé, maîtres de cette explosion des dimensions temporelles, voulaient habituer le public afin de lui offrir un espace de liberté et de conquête personnelle. D'ailleurs la conscience intime du temps ne peut que déclencher une exploration du passé et du vécu pour récupérer ce qui a survécu à l'âge et au temps des faits extérieurs, et qui dans leur persistance se révèlent ainsi comme effectivement importants et destinés à se préserver.

L'homme de lettres de ces décennies semble privilégier la poésie comme pour reconstruire non seulement l'ordre du temps extérieur et le vivre de manière autre, mais aussi pour réaliser un voyage en lui-même et dans son passé, lui permettant ainsi de récupérer son identité non pas à travers la narration linéaire, mais comme dans un journal intime qui enregistre les choses déjà survenues. En d'autres termes c'est la poésie qui permet la relecture d'une existence ainsi que l'hypothèse encourageante d'une autre dimension, dans un discours actif qui permet, entre autres, la rencontre avec l'altérité lorsque le poète qui écrit et celui qui traduit récupèrent des suggestions des autres auteurs et des autres cultures. Dans cette perspective, s'exprimant à propos de la prose du XXe siècle, Piero Bigongiari affirme l'importance de dépasser l'histoire en termes d'enchaînement de faits sans identité et de la faire «signifier», à savoir de lui attribuer une manière de marquer et d'indiquer du nouveau :

> « Non si tratta cioè di superare la cronaca, ma di inventarla significandola, perché la cronaca non si supera di per sé in storia, è bensì la storia che, a chi ne possiede la chiave dà una vera cronaca all'uomo, gli ridà le sue giornate : i segni da interpretare »[108].

Dans cette réinterprétation entreront tous les efforts poétiques ainsi que l'action des traducteurs à la recherche d'autres signifiants pour d'autres significations et aussi les premières œuvres cinématographiques importantes. C'est la réalité que l'homme veut vivre et inventer qui se caractérise comme le projet d'avenir de l'homme du début du

[108] Piero Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, op. cit., p. IX. [Il ne s'agit pas de dépasser les faits divers, il faut les inventer et les faire signifier, parce que les faits divers ne s'élèvent pas eux mêmes au niveau de l'histoire. C'est cette dernière qui rend les journées et les signes à interpréter à celui qui en a la clé ].

XXe siècle[109], décidant que les fondements de ses jours doivent être solides et ancrés aussi dans la mémoire. Celle-ci aussi est un espace catalyseur de vérité car elle permet le contact avec l'intériorité de l'homme mais aussi la prise de conscience que tout acte humain peut se charger d'une valeur marquante et laisser sa trace. La contribution de la mémoire est fortement prise en compte chez les hermétistes et dans la critique de C. Bo. Vécue et laissée agir dans la poésie, elle est ainsi conçue come un filtre révélateur, un lieu-réservoir de la partie de l'homme la plus indissoluble, abritant un patrimoine originaire qui se place non pas en aval de la production artistique mais en amont. D'après Bo elle aussi participerait de notre rapport avec Dieu dans une vision à mi-chemin entre la métaphysique et le religieux, où toute récupération faite à travers la mémoire se réfère au divin et à notre possibilité d'y participer et d'y demeurer. Ainsi il ne s'agit pas du souvenir de notre passé ni de nos sensations momentanées, bien au contraire, la mémoire s'élèverait dans la direction d'un temps épuré et perfectionné qui ne ferait qu'un avec la vie, au sens totalisant et métaphysique que Carlo Bo lui attribue dans toutes ses réflexions[110].

Dans ce sens le poète de l'époque ressent toujours très fort en lui un double sentiment du temps : il n'est pas du tout étranger à l'histoire, il en est peut-être le seul conscient, puisqu'il interroge le temps absolu et la signification des faits extérieurs en réélaborant leurs effets sur l'homme. Fortini donnera une explication que nous citons plus bas en la considérant très apte à décrire et à remettre encore en question un dualisme que la critique a tendance à annuler. Cette dernière parle souvent d'un poète hors du temps et détaché du sens du réel, donc implicitement aussi de la politique. Nous ne sommes pourtant pas d'accord avec cette pensée qui ferait coïncider le non -politique avec le non-historique en termes de non-chronologique. En effet ces poètes montraient une véritable « apprensione del tempo »[111] et ils avaient par rapport au temps une conception bien loin d'une pensée monodimensionnelle. Leurs réflexions concernant les saisons de la vie impliquaient une manière de repenser l'homme dans son intégralité et dans son être au monde, ce qui relève toujours du politique. Franco Fortini aussi alimente une

---

[109] *Ibidem*.
[110] Fraticelli Lucia, *Carlo Bo critique et médiateur de la littérature française*, thèse de doctorat soutenue en1997, Université Stendhal, Grenoble III, p. 67.
[111] Fortini Franco, « Scritti su poeti », *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 558. [appréhension du temps].

critique qui voudrait les poètes italiens des années Trente désintéressés à l'histoire, mais son passage, articulant les deux dimensions temporelles en question, nous permet une réflexion plus ample :

> « Per il poeta degli anni Trenta, il tempo era cronologico o metafisico : cronologicamente era quello della propria infanzia o giovinezza (il passato) o della maturità e vecchiaia (il futuro). Al di là dei propri limiti vitali, era ascendenza o discendenza familiare; metafisicamente, era "sentimento del tempo" cioè dell'eterno entro la contingenza. La storia era storia dell'anima cioè non-storia, la sede di eventi "puntiformi" o smisurati. […] In Ungaretti il tempo è categoria metastorica, neppure psicologica, le date tanto puntigliosamente annotate sotto i versi di *Allegria* alludono, paradossalmente, ad una guerra eterna. […] In Montale, il tempo si curva come nella nozione di "spazio curvo", in prossimità della "crisi" esistenziale […] »[112].

Franco Fortini suggère que chaque poète sublimera son rapport à l'histoire de manière personnelle et idiosyncratique, se différenciant des autres par son utilisation des images et de la langue tout en gardant la même toile de fond centrée sur une conception métaphysique du temps. Pourtant nier la dimension historique des discours poétiques de ces années-là nous paraît relever d'une conception trop restrictive de la notion d'histoire. Tous ces poètes, d'après nous, montrent qu'ils la conçoivent comme un produit des relations à construire, à abréger ou à réserver à quelques aspects de l'existence. Leur histoire essaye de collecter les significations données aux moments déterminants d'une vie alors que celle-ci essaye de ne pas se laisser aller au mutisme nihiliste que la constatation de la condition mondiale encouragerait. Du moment où la vie de l'homme était menacée par le militaire, le politique et l'économique, la recherche que ces poètes essayent de mener va au-delà de la surface mécaniciste, en montrant que l'histoire doit tenir compte de l'individu, du devenir des esprits, et arrêter de s'imposer

[112] Ibid., pp. 558-559. [Pour le poète des années Trente, le temps était chronologique ou métaphysique : d'un point de vue chronologique c'était le temps de son enfance ou de sa jeunesse (le passé) ou de la maturité et de la vieillesse (l'avenir). Au-delà des limites de sa vie, c'était une question d'ascendance ou de descendance familiale. D'un point de vue métaphysique, c'était le « sentiment du temps » en d'autres termes de l'éternel dans la contingence. L'histoire était l'histoire de l'âme, c'est-à-dire une non-histoire, le siège d'événements « ponctiformes » ou démesurés. […] Chez Ungaretti le temps est une catégorie métahistorique, même pas psychologique, les dates qu'il note si scrupuleusement en dessous des poèmes de son recueil *Allegria* font allusion paradoxalement à une guerre éternelle. […] Chez Montale, le temps se courbe comme dans la notion d'"espace incurvé", proche de la "crise" existentielle […].]

en se laissant construire par une action collective. Chaque vision du temps véhicule une possible interprétation du réel et cela, d'après nous, relève encore une fois du politique. En effet chaque manifestation de l'être au monde qui contribue à faire évoluer ou tout simplement à repenser la vision globale de l'existence, qui en suggère les améliorations possibles et met en question l'ordre accepté par tous comme immuable, est une manifestation politique. En puisant aussi dans l'altérité et les consonances des poètes étrangers, ces poètes ont commencé à construire quelque chose d'alternatif à l'horizon proposé par le fascisme en partant de l'incertitude et de la mise en question du réel, ce qui est indéniable chez les hermétistes, Cesare Pavese et les poètes venant après les années Trente. Comme si l'histoire était à construire à partir du cri personnel de chaque poète, capable de percer plusieurs dimensions du temps et de proposer la plus importante, celle qui veut enquêter sur le destin réservé à l'homme.

L'appartenance des poètes de l'époque n'est pas, comme Fortini le montre aussi, univoque : ils s'inspirent du surréalisme, du romantisme, du symbolisme. La mémoire aussi, comme l'histoire, est transfigurée pour dépasser l'ennemi le plus fort à combattre : « l'inerzia e l'involuzione »[113], et il fallait les contourner à travers l'action poétique et traductive, capable de remplir le blanc et le vide. Mais pour le poète la mémoire signifiait aussi se porter témoin de son époque à travers ses vers qui devenaient un peu la bonne conscience des temps. Il ne raconte pas son temps mineur avec ses faits aléatoires et accessoires, mais il se veut porteur de la signification profonde de son époque transfigurée en images, décomposée en un réseau de significations à reconstruire par d'autres logiques, ni économiques ni idéologiques. La poésie se faisait ainsi réservoir par sa forme et ses images d'un palimpseste immense de potentialités où les dimensions temporelles se superposent et filtrent la réalité de l'intériorité de l'être et de son contact avec le monde.

Dans ce panorama qui vit de suggestions et des liaisons entre l'objet, le sujet et le souvenir, l'interférence des autres langues à travers la traduction va compliquer et amplifier davantage ce laboratoire poïétique. Le poète ne fait qu'intérioriser le temps et le restituer comme une forme de mémoire poétique qui sauve l'événement, qui non

[113] Macrì Oreste, *La poesia, si sa, si affida al tempo*, op. cit., p. 87. [Inertie et involution].

seulement le rend comme un fait de vie, mais aussi le transforme en un fait de langue, affichant ainsi une double nature de vivacité et de symbolicité.

### 1.3 Refus du récit et du temps linéaire : raconter l'événement en poésie.

Si les rapports avec l'histoire et les faits historiques sont toujours filtrés par les yeux et la sensibilité du poète qui ne désire pas peindre les habitudes ni les coutumes de son époque mais atteindre la vérité des choses et la conscience de soi-même, il est évident que les poètes ne sont pas des chroniqueurs, ni des portraitistes de la réalité contingente. Le refus du poète ne s'exprime pas seulement envers les faits ou le temps de l'histoire mais plutôt, selon nous, envers ce qu'on conçoit arbitrairement comme le seul matériel digne d'être considéré comme de l'histoire. Ce qu'ils contestent est l'idée que l'histoire est un facteur concret et prédominant fait d'éléments incontestables à aligner et entasser. À travers leurs poèmes ils désirent mettre en lumière le fait que l'histoire implique une action constructive de l'homme, et que ce dernier doit repenser ses relations avec le temps, en partageant cette réflexion avec les autres. Se penser dans le temps méditant, en général, sur la place de l'homme au cœur des événements signifiait forcément revoir aussi la notion de récit ou, pour mieux dire, d'événements et de modalités du récit. Le concept même de "fait poétique" ou "d'événement" doit être éclairci, sans considérer la diatribe théorique qui oppose poésie et prose. La structure essentiellement fragmentaire du texte poétique est d'ailleurs presque un choix implicite de ne pas raconter, et de choisir une énonciation qui vise à l'essentiel, à de petites épiphanies de significations, là où le régime fasciste imposait la platitude et la répétition diluée des mêmes mots et des mêmes actions. Nous pensons par exemple aussi à l'écriture d'un poète français militant au sens littéral de ce terme, et choisissant la formule brève[114], comme s'il était déçu du récit et de ses mécanismes. Les poètes italiens des années Trente et de la première moitié des années Quarante exprimeront, chacun à sa manière, une aversion pour l'idée que le monde soit géré par une logique de cause à effet déterministe et mécanique, en réfléchissant chacun sur l'action et son efficacité. Il y aura des manifestations d'indulgence envers la prose des années Trente mais aussi des exaspérations du

[114] Cf. Alexandre Didier, « Asymétrie du colt et de la lyre » in *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, op. cit., p. 197.

versiculet, comme pour raréfier encore plus la signification des choses en proposant des scènes et des images où le refus du récit dilué est remplacé par une «torsion métaphorique »[115], à savoir une redéfinition des notions qui dessinent le monde à travers la transfiguration des faits et la mise en valeur de leur caractère symbolique.

Parmi les grandes différences stylistiques et thématiques des poètes de l'époque il y a en fait le rapport de la poésie écrite à la prose et au caractère narratif des vers. Le vers libre inauguré au début du siècle est de plus en plus le signe de la poésie contemporaine, bientôt côtoyé par le poème en prose, lui aussi inauguré à la fin du XIXe siècle en France. Traditionnellement ce genre littéraire se dit avoir eu son début dans la forme des *Spleen de Paris* baudelairiens mais qu'il était aussi la forme exemplaire des *Illuminations* rimbaldiennes. À vrai dire la prose poétique ne sera jamais déterminée théoriquement de manière assez claire pour pouvoir disposer d'un critère qui permette de distinguer entre ce qui est un poème en prose et ce qui est une prose poétique. Quel discriminant serait-il correct de considérer pour s'orienter dans l'attribution de ces étiquettes? À notre avis l'adjectif "poétique" est désormais devenu accessoire : il y a poésie dans une prose et dans un poème en vers libre, et malgré les théories de Meschonnic et de Bonnefoy définissant le rythme comme le critère pour discerner entre poésie et prose, nous pensons que ce qui nuance la distinction entre prose et poésie n'est pas la composante rythmique mais l'intention sous-jacente à l'œuvre. La poésie ne raconte pas d'une manière linéaire mais elle met en action, elle amène à un certain état de conscience et elle affiche un certain regard sur le sujet et du sujet, dans une sorte de présent émotionnel qui se fait lieu et espace, sans parfois en citer aucune coordonnée. Nous pensons qu'à ce propos ce que Piero Bigongiari écrivait en 1941 au sujet du cinéma peut être transféré à la poésie qui, exactement comme le cinéma, « non ha un accaduto […] accade »[116] et elle est une forme lucide de rêve et de voyage que récupère dans le temps des bribes d'intériorité et de passé.

C'est une forme qui dépasse l'espace même mettant en donnant lieu à une quête constante, lancée au-delà des limites du langage et de la logique. Cette génération de poètes est attirée par l'histoire de la conscience et sa poésie fait en sorte que les lieux et

[115] *Ibidem*.
[116] Bigongiari Piero, *Prosa per il Novecento*, op. cit., p. 167. [elle n'enregistre pas ce qui est arrivé, elle arrive, c'est elle l'événement].

les événements soient indéfinis et, en tout cas, restitués par éclats, sans présenter une globalité mais procédant par "barlumi" ("éclats"). Ce terme semble être l'un des mots clés de la sémiologie de la lumière si présente dans la poésie de l'époque. Utilisé par Montale, et également par Bigongiari et Sinisgalli, dérivé probablement de Campana et des poètes *vociani*, ce mot illustre bien, à notre sens, la narrativité du poème qui procède par coagulations immédiates et partielles du vrai, par éclairs et par isolement d'une intensité. Confier à la forme lyrique ce récit de l'âme qui n'a plus de certitudes ni de repères, pas même en se racontant, et qui ne peut connaître que des fragments partiels qui s'articulent sur des litotes, des oxymorons et des synesthésies n'est pourtant pas une nouveauté de l'époque. N'est pas non plus typique de cette période littéraire l'idée de dépasser la dichotomie entre prose et poésie, jusqu'à pratiquer des formes hybridées des deux genres et à travailler beaucoup sur une syntaxe exigeante qui, même en prose, cherche son rythme et ses sonorités.

Toutefois jusqu'à la fin des années 30, la fascination pour Mallarmé et Valéry aussi bien que la poétique hermétique qui se lance à la quête de l'absolu, encouragent plutôt une formalisation en poème, bien qu'il soit écrit en vers libres. Ce n'est qu'après le début des années 40 que le genre du journal intime commence à attirer les poètes[117] et aussi la forme narrative. La tentation de la prose, pour paraphraser un titre du poète Vittorio Sereni, sera encouragée aussi, à notre avis, par le développement des études sur l'inconscient et la psychanalyse qui amènent à une anamnèse de l'angoisse de l'individu beaucoup plus dialogique, voire parfois monologuée, et pourtant diluée dans une modalité plus apte à être exprimée par une forme prosaïque, qui après 1945 sera ainsi plus fréquente chez les poètes. Leone Traverso dans un article à propos de la production poétique de Luzi de l'après-guerre, explique comment le vers du poète toscan avaient su aller au-delà de la tradition hermétiste et du versiculet d'Ungaretti, voyant la possibilité d'entretenir un dialogue en poésie. De même il dépassait les négations de Montale pour arriver à affirmer la réalité et à en brosser des aspects de manière positive. La forme de la poésie en prose non seulement représentait un désir d'innovation ainsi qu'une évolution stylistique, mais elle était également le signe d'une volonté de faire ou plutôt

[117] Cf. Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 337 et suivantes.

de refaire confiance au monde et à la vie, en désirant par la suite les raconter[118]. Dépassé le cap de la guerre c'est comme si on croyait à la possibilité de la langue de pouvoir à nouveau véhiculer du sens et faire vivre des situations de manière plus explicite, moins raréfiée. Le récit des jours, comme le soutient C. Bo, n'est pourtant pas à faire en s'attachant aux faits extérieurs, ce geste restait à éviter puisqu'il signifierait limiter la quête de l'esprit en la fixant sur des structures calquées sur la petitesse quotidienne. A ce sujet son explication est comme d'habitude presque lyrique et néanmoins explicite et réfléchie, lorsqu'il se prononce en relation à la nécessité de lever l'horizon et le regard bien au-dessus de la matérialité :

> « Se non daremo l'importanza che non spetta all'oggetto, se soffocheremo nei suoi limiti qualunque presunzione di rettorica, la nostra vita davvero sarà un mezzo di verità.[…] Se la vita è un atto di presenza, memoria attiva della coscienza, non c'è discorso su noi che ci possa frenare : si sa che non deve mai arrivare il momento del quadro, del trasferirsi sul gusto infame dell'esempio »[119].

L'idée était toujours celle de pousser l'homme à dépasser sa propre image qui ne serait que le résultat d'une « comune retorica umana », rien d'autre que « materia del nostro agitato discorso »[120].

Dans ce sens la prose se présenterait comme la poésie en continu[121] ou, en d'autres termes, comme une mesure différente de la poésie mettant en place, même sur une nouvelle durée, une volonté d'essayer de vivre poétiquement, en suggérant à l'homme de chercher une direction pour être plus libre et ouvert à plusieurs logiques et possibilités d'interprétations.

---

[118] Cf. Traverso Leone, « Profilo della poesia di Mario Luzi » in Luzi Mario, *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, a cura di Anna Panicali, Roma, Vecchiarelli Editore, 2003, p. 98.

[119] Bo Carlo, « Rifiuto alla parafrasi » in *Corrente di vita giovanile* n.3, 15 febbraio 1939, aujourd'hui in *L'assenza, la poesia*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945, pp. 54-55. [Si nous ne prêtons pas l'importance qu'ils ne méritent pas aux objets, si nous étouffons dans ses limites toute présomption de rhétorique, notre vie sera vraiment un moyen pour atteindre la vérité […]. Si la vie est un acte de présence, si elle est la mémoire active de notre conscience, il n'y a aucun discours sur nous-mêmes qui nous puisse freiner : on sait bien qu'il ne faut pas qu'arrive le moment du portrait, du goût infâme pour l'exemple].

[120] Bo Carlo, « Dell'attesa come voce inattiva » in *Corrente di vita giovanile* n. 9, 15 maggio 1939, aujourd'hui in *L'assenza, la poesia*, p. 86. [une commune rhétorique humaine ] [matière de notre discours agité].

[121] Cf. Bigongiari Piero, *Prosa per il novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 44.

Pourtant d'autres personnalités poétiques comme Cesare Pavese et Attilio Bertolucci choisiront apparemment une perspective fortement autobiographique et narrative, même si ce ne sera pas un véritable détachement de la composante métaphysique des hermétistes. Attilio Bertolucci aussi, en effet, est animé par la volonté d'établir un temps absolu «privo di perdite e di congedi, rispetto al consumarsi inesorabile di quello della vita »[122]. Sa volonté n'est ainsi pas celle d'animer une véritable description biographique mais plutôt un effort de récupération de la vie toute entière, en mettant en vers son flux de conscience qui témoignerait par tout son trop plein de faits et de détails, la même sensation de déperdition éprouvée par les autres poètes mais exprimée par le silence, la raréfaction ou le culte du néant.

D'un côté il y aurait ainsi la production hermétiste et celle de G. Caproni[123], lui aussi capable d'animer un vers plutôt raréfié, et de l'autre côté on compte l'expérimentation de Bertolucci qui s'oriente vers une subversion du récit en poésie[124]en proposant le premier roman en vers de la littérature contemporaine italienne. Ce que toutes ces approches qui se situent à cheval entre roman en vers, poème en prose, élan plus métaphysique ou vers libre ont en commun est, à notre sens, le désir d'engendrer un mouvement constant de dépassement des limites et des canons, afin de libérer la langue et les formes de toute constriction imposée auparavant par la tradition ou la réalité. La finalité reste en effet manifestement la même : édifier par la poésie, dans toutes ses potentialités formelles, un espace de construction et de prise de conscience de la nature de l'homme, en oubliant toute orthodoxie rigide de la forme. Le pivot de cette recherche stylistique et existentielle est le noyau commun à toute voix poétique, quel qu'il soit sa

---

[122] Galaverni Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 22. [sans pertes ni adieux, tout autre chose par rapport au temps qui se consume inexorablement dans la vie ].

[123] Même si la critique littéraire attribue aussi au Caproni de la première heure une appartenance à l'hermétisme, sa poésie se distingue nettement pour son ironie parfois moqueuse et un élan apparemment moins métaphysique. Nous ne considérons ainsi pas qu'il fait partie de l'hermétisme, mais plutôt du cénacle idéal des jeunes poètes, traducteurs et intellectuels qui détermineront la poésie italienne du Novecento filtrant aussi les vers étrangers, tout particulièrement dans le cas de Caproni la poésie française. D'ailleurs interviewé en mai 1984, Caproni lui-même refuse l'identité de poète hermétique en soutenant : « Non mi piacciono le etichette. I miei esordi si rifanno più indietro del cosidetto ermetismo […] la parola ermetica è per me troppo generica. Include poeti diversissimi l'uno dall'altro, troppo diversi per poter essere accomunati » in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 218 [Je n'aime pas les étiquettes. Mon début poétique remonte à une période bien antérieure à ce qu'on a défini hermétisme […] le mot hermétisme est à mon sens trop générique. Il désigne des poètes très différents l'un de l'autre, trop différents pour pouvoir les réunir].

[124] Cf. Galaverni Roberto, *op. cit.*, pp. 22-23.

configuration stylistique : c'est la volonté de s'exprimer à travers la recherche d'un statut éthique et ontologique de la parole.

Cette forme de quête se concrétise aussi dans la page de Pavese[125], visant à suggérer, par ses vers, une vérité insaisissable par d'autres moyens et remontant jusqu'aux origines de l'histoire de l'homme[126]. Sa narration en vers n'a aucune volonté de solipsisme ou d'autobiographisme, c'est une extériorité constamment interrogée et observée que le poète met en place en l'élevant au rang de paysage d'écriture, à la valeur symbolique et mythique, sans aucune prétention de faire du récit en sens strict mais en voulant offrir plutôt une longue image-récit pour animer une autre élocution poétique[127]. Pavese lui-même avoue explicitement dans une note de travail de 1942 ce qui est sa volonté poétique et stylistique, à savoir délivrer hors de tout temps la force créatrice et l'élan vital du poète. C'est en effet un projet de liberté qu'il décrit explicitement : « Nous vivons dans le monde des choses des faits et des gestes, qui est le monde du temps. Notre effort incessant et inconscient est celui de tendre hors du temps, vers l'instant extatique qui réalise notre liberté »[128].

L'image-récit répond à cette nécessité d'atteindre l'élément primordial sans sombrer dans la monotonie de la narration : dans sa conception de la littérature l'image-récit était en effet une trace de temps coagulé et concentré, un fragment de langage où le temps et l'espace se sont réunis et qui, par sa seule présence, suggère une narration à la durée condensée dans son essentialité. Pourtant la structure dans laquelle il insère cette image est un vers plutôt long, combinant plusieurs vers courts, qui parfois excède la ligne et qui atteint presque des caractères de prose.

C'est comme si après l'expérience poétique très intense et significative des débuts du siècle et de l'entre-deux–guerres, les poètes désiraient, après 1945, plonger dans le

---

[125] Cf. Gabellone Pascal, *Emblèmes épars. Essais sur la poésie italienne moderne*, Saint-Maximin, Théétète, 1997, p. 123.

[126] Cesare Pavese dans son essai « Raccontare è monotono » écrit en 1949 et publié posthume dans *Cultura e libertà* n.2 de 1949 affirme l'importance de se rappeler que la réalité dépasse la sphère individuelle pour se faire une aventure collective et que ses couches sédimentées sont là pour être « lue » par des yeux attentifs et passionnés, sans doute les yeux des poètes. Voir la version française e l'article traduit par Gilles de Van in Pavese Cesare, *Littérature et société suivi par Le mythe*, op. cit., p. 193.

[127] Cf. *Ibidem*.

[128] Pavese Cesare, *Le métier de vivre*, Torino, Einaudi, 1981, p. 223. Ici dans la traduction proposée par Pascal Gabellone in *Emblèmes épars. Essais sur la poésie italienne moderne*, op. cit., p. 124.

monde pour peindre le devenir historique, en choisissant une forme plus dialogique, sans pour autant jamais oublier ses prérogatives de trace du vécu intime d'un être. Un critère important devient ainsi la volonté de développer d'autres formes de fluidité de la langue, ce qu'Emilio Mattioli appelle le rythme[129] et qui ne se cristallise pas dans une notion formelle. Après 1945 la poésie se fait encore plus changeante, elle vit une nouvelle période d'expérimentation qui va vers la narration et qui amènera ensuite à son éclatement au début des années 60 avec les expérimentations du Gruppo 63 et des expériences isolées comme la poésie de Giovanni Testori ou d'Emilio Villa. Après Montale et les hermétistes, certains poètes veulent chercher une manière peut-être plus limpide et stylistiquement expérimentale, hybride, de se mettre en relation avec le temps, d'approcher la vie quotidienne avec leurs énergies intérieures. « Il tempo incerto della storia »[130] est de plus en plus mentionné, même si ce serait un véritable abus de parler de récit : la poésie reste le centre créateur et la narration linéaire des faits historiques n'est en aucune manière envisagée. La dimension ne vire pas réellement vers une prose romanesque à proprement parler, le temps évoqué même chez Pavese est plutôt un temps mythique, une sorte de transhistoire qui dépasse les contingences et qui vise à l'interrogation de la genèse de l'homme, notamment à la récupération de ses racines paysannes les plus simples.

Ce qui se réalise est, pour schématiser sans pour autant banaliser la dynamique en acte après 1945, un contact et un dialogue plus manifeste et équilibré entre le temps intérieur et le temps de l'histoire, accompagné par quelques références concrètes plus fréquentes et précises qu'auparavant. Toutefois nous estimons éclairants les mots d'Attilio Bertolucci qui, interviewé en 1962, se prononce à propos de la prose et de la poésie en essayant de démentir toute illusion de l'existence d'une véritable continuité entre ces deux grands genres. Il soutient en fait: « La poesia si nutre di prosa, utile a sfamarla ma non ha contatti con essa. Può anche fingere d'imitarla, ma guai se non è ben conscia di fingere e la imita sul serio»[131]. Ce qui va en quelque sorte dans la direction de la

[129] Cf. Franco Buffoni « Per una scienza della traduzione » in Maria Grazia Profeti (ed) *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno Firenze 13-16 giugno 2006*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 25.
[130] Galaverni Paolo, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, op. cit., p. 31. [le temps incertain de l'histoire].
[131] Attilio Bertolucci cité par Galaverni Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei,* op. cit., p. 27. [La poésie se nourrit de la prose la plus utile à la rassasier, mais elle n'a pas de contacts avec elle. La

conception de Mallarmé d'après lequel il n'y aurait pas vraiment une différence entre prose et poésie[132] ou, pour mieux dire, tout effort littéraire qui montre une attention stylistique ne serait que versification ce qui n'opposerait pas vraiment la poésie à la prose ma plutôt la poésie à toute possibilité de s'exprimer. D'après le poète moderne, et notamment à la suite de Mallarmé et Baudelaire qui est le père historique du poème en prose, la véritable dichotomie à prendre en considération serait la poésie face à la dissolution du langage et rien d'autre. De même nous pensons qu'une autre discriminante entre ces deux modalités littéraires doit être cherchée dans la nature de l'événement. Nous pensons pouvoir formuler l'idée d'événement tel qu'il est traité en poésie comme tout élément qui se fait acte à travers sa présence agissante dans une conscience. Ce n'est ni une cause ni un effet, il pourra le devenir par la suite, mais il peut bien se limiter à être un « attraversamento di un'interiorità »[133], s'identifier, par exemple, avec une simple vision ou, parfois, avec le simple acte de se mettre à la fenêtre. Le signe même et par conséquence le style, étaient pour Valéry des actes, en tant que témoin d'une volonté de façonner le langage qui n'est pas une matière abstraite[134].

Il ne s'agissait donc pas encore du pastiche postmoderne qui fera éclater totalement l'aspect lyrique de la poésie en le révolutionnant, mais plutôt d'une volonté de poser le regard un peu plus sur le monde externe pour sortit d'un intimisme solipsiste qui parfois, malgré la volonté de créer un nouveau humanisme, emprisonnait les hermétistes. Cela posé on peut y voir une sorte de première renonce aux formes trop absolues et un élargissement de l'horizon thématiques qui reprend en considération les faits quotidiens dans leurs détails, jusqu'à arriver à certains poètes qui reprennent

---

poésie peut également faire semblant d'imiter la prose mais gare à elle : elle doit être bien consciente qu'il ne s'agit que d'une imitation et que sa nature est bien différente de la nature de la prose].

[132] Mallarmé apparente le vers libre à la prose comme la seule forme d'expression digne : « Avec le vers libre […] ou prose à coupe méditée, je ne sais pas d'autre emploi du langage que ceux-ci redevenus parallèles », in *Écrits sur le livre*, Paris, Édition de l'éclat, 1987, p. 106.

[133] Bigongiari Piero, *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1985, p. 308. [le passage à travers une intériorité].

[134] Chez Paul Valéry, poète lu et estimé non seulement pour sa formulation poétique mais aussi pour sa capacité de théorisation autour de la poésie et des lettres en général, les combinaisons verbales sont des actes ; ils seront par la suite à interpréter mais, dans l'hic et nunc de la poésie ce sont des actes à part entière. Les combinaisons de mots ne sont ni des effets ni des objets mais des phénomènes, l'apparence même en est un. En effet il coagule dans l'image, qu'elle soit poétique ou iconique, l'effet des signes en action en expliquant que : « L'image au sens généralisé est le mode par lequel une chose est acte, ou résultat de l'acte », *Cahier I*, op. cit., p. 408.

explicitement, en les réélaborant, les lieux de l'histoire et de la guerre. C'est le cas des poèmes des deux recueils de Sereni *Diario d'Algeria* de 1947 et *Gli strumenti umani* publié en 1965. Dans ces vers le milieu spatial et temporel sont ancrés à l'histoire et, pourtant, la vie intérieure de l'homme reste centrale, en la montrant dans une opération de profonde remise en cause et de confrontation avec le réel comme s'il était un nouvel banc d'essai nécessaire pour filtrer ce qui devra rester.[135]

Quand on parle de poésie et de prose au cœur de la première moitié du XXe siècle la présence de Cesare Pavese est incontournable. Il se détache de la tradition hermétique italienne, qui s'était paradoxalement presque imposée comme la culture poétique canonique et officielle, marquant une véritable césure par rapport aux mythes littéraires de l'époque, et réalisant la possibilité d'un échange constant entre la poésie et narration[136]. Il cherchera une sorte de koinè déjà alimentée par ceux qu'on appelle les poètes mineurs, parfois des *vociani* même qui avaient depuis des décennies exploré la prose poétique. Il suffit de penser aux fragments de Giovanni Boine publiés en 1914 ou à l'œuvre de proses poétiques *Trucioli* de Camillo Sbarbaro, datant de 1920, ou encore aux textes de Dino Campana décrivant Gênes, par exemple, ou ses fragments « La notte » ou encore « Il viaggio e il ritorno ». En outre même des hermétistes comme Alfonso Gatto et Mario Luzi fréquenteront par moment la prose poétique, en quittant les clichés de la poésie pure et raréfiée pour se laisser aller à un discours ayant un tout autre rythme[137].

Quant à Pavese, le poète lui-même commente sa rencontre avec Sibilla Aleramo, le 23 mai 1946 dans une note de son *Métier de vivre* soulignant comme le mélange entre art et vie est une erreur à éviter et à dépasser comme lorsqu'on essaye de sortir de l'adolescence. C'est peut-être pour ce faire qu'il travaille sur son langage, sur le rythme, sur la longueur de son vers : depasser l'autobiographisme était très probablement son but et non pas narrer, comme l'on pourrait penser au premier abord. Il désirait sans

---

[135] Il s'agit d'une explication de Vittorio Sereni, longuement articulée dans toute sa production et reprise en plusieurs passages de *Immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

[136] Mutterle Anco Marzio, « Appunti sulla lingua di Pavese lirico » in Mengaldo Pier Vincenzo, *Ricerca sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana 1966, p. 267.

[137] En ce qui concerne le rapport entre Alfonso Gatto et la prose poétique voir l'étude de Paolo Giovannetti « Modernità metrica del primo Alfonso Gatto » in *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 111-132.

doute métaphoriser les faits par le biais d'un mètre encore plus libre, encore plus indulgent que le versiculet, se livrant à une mesure qui permettrait toutes les tournures. La langue utilisée par Pavese semble, elle-même, exiger la prose vu sa nature vivante, liée parfois au dialecte, et au vitalisme des paysans, et autrefois relié à la matérialité où le terme concret prévaut toujours par rapport à la suggestion métaphysique[138]. Ce qui l'amènera, après les premières expérimentations plus raréfiées en ce sens, à se soustraire au récit naturaliste et à creuser la dimension intime. De la sorte nous pensons que sa poésie est effectivement toujours en équilibre entre la portée dialogique et la tentative, jamais abandonnée, de dépasser l'observation narrative pour se faire symbole et mythe. La poésie pavesienne présente ainsi des traits de la poésie contemporaine post-hermétique, comme par exemple une tension visant toujours à rééquilibrer deux exigences : d'un côté la recherche conduite sur la réalité par des élans dialogiques et, de l'autre la dimension intérieure, intime, qui met toutefois en œuvre une identité lyrique qui se veut comme un filtre[139]. Pavese lui-même explique dans un écrit de poétique de 1934 « Il mestiere di poeta. A proposito di *Lavorare stanca*» (« Le métier de poète. A propos de *Travailler fatigue* ») que le fait en tant qu'événement n'est qu'un simple malaise, un résidu que l'imagination n'a pas su travailler, et encore plus explicitement il décrira la manière de laquelle les faits et les actions ne sont pas déterminés par le réel, mais par la décision du poète, transfigurant symboliquement l'accessoire.

La donnée personnelle ne doit jamais figurer en tant qu'un élément naturaliste, elle est mise en place pour creuser dans l'absolu et non pas pour un intérêt envers le détail. Il est ainsi évident qu'aucun poème, même si en prose, n'est pour Pavese un véritable enchaînement d'événements, il écrit en vers sans jamais se livrer à « l'exigence d'une poésie irréductible à un récit […] qui est toutefois le levain de demain »[140]. Le fait traditionnel comme la logique le classifie, portant une action matérielle ayant une origine et une conséquence ne serait que l'élément précritique, à la limite le déclencheur de l'occasion poétique. Pavese ne voulait pourtant pas écrire des poème-récits qui proposaient un canevas de faits, ni concevoir une unité narrative en tant que rapport entre des événements, mis en forme à travers une bonne rhétorique. Dans la forme

[138] Cf. Mutterle, « Appunti sulla lingua di Pavese lirico», *op. cit.*, p. 273.
[139] Ibid., p. 277.
[140] Pavese Cesare, « A propos de certaines poésies non encore écrites » in *Travailler fatigue*, Paris, Gallimard, 1969, p. 323.

dialogique en prose il cherchait tout simplement son souffle, ou comme il le déclarait explicitement, il concrétisait sa volonté de dépasser le mètre traditionnel, ressenti comme « ressassé et gratuitement alambiqué »[141] pour trouver sa voix, son chemin et son souffle poétique, influencé par l'élan de Walt Whitman et pourtant diffèrent de ce dernier, sans aucun doute moins abondant et moins emphatique[142]. Pavese était ainsi à la recherche d'une nouvelle forme pour énoncer et non pas pour raconter. S'abandonner à la réalité matérielle et à ses lois aurait d'ailleurs signifié pour lui, en ligne avec l'approche des hermétistes, observer passivement comment les mécanismes du monde externe et des objets agissaient, ainsi que se réduire à obéir sans vivre, et « céder à l'objet »[143], en d'autres termes s'imposer de respecter un ordre non choisi, nous osons ajouter.

Cesare Pavese ne voulait pas raconter en image, cela aurait signifié céder à la réalité historique qui était déjà si puissante dans la quotidienneté et, si on lui avait laissé trop de place même en poésie, elle aurait avalé un autre pan de liberté.

En relation à la poésie pavesienne les critiques ont souvent recours au stylème de « l'homme sans visage », ils glosent les vers de ce poète en y repérant l'utilisation plutôt réitérée d'une structure impersonnelle ou du discours indirect libre[144]. Il s'agit à notre sens de deux éléments qui soulignent la volonté de l'auteur de ne pas se proposer comme un « narratore liricheggiante »[145] mais plutôt se vouer à une célébration presque épique de la ruralité, de sa dimension toutefois non héroïque, en choisissant les images

---

[141] Pavese Cesare, « Le métier de poète. (A propos de Travailler fatigue) » in *Travailler fatigue*, op. cit., p. 303.

[142] Cf. Pavese Cesare, ibid., p. 302. Pour ce qui est de sa connaissance du lyrisme de Whitman, Pavese affirme en fait : « Quant au vers libre à la Whitman, qu'au contraire j'admirais et je redoutais beaucoup, j'ai dit ailleurs ce que j'en pense et de toute manière je préssentais déjà confusément qu'il fallait une inspiration très oratoire pour lui insuffler la vie. Je n'avais ni assez de souffle ni assez de tempérament pour m'en servir ».

[143] *Ibidem*.

[144] Il suffit de penser à certains poèmes comme « Il paradiso sui tetti » riche en structures impersonnelles comme « Ci si sveglia un mattino una volta per sempre ». [On s'éveille un matin, une fois pour toujours] ou aux formules presque prophétiques et indéterminées qui foisonnent dans *Travailler fatigue*. Voir par exemple les poèmes « Paesaggio VI » ou « Mythe » où le futur est réitéré comme une promesse dans des formules comme « sarà un giorno tranquillo, di luce fredda » [Le jour sera tranquille, froidement lumineux], « il mattino/ si sarà spalancato in un largo silenzio » [Le matin/ se sera révélé dans un vaste silence] ou encore « verrà il giorno che il giovane dio sarà uomo » [Un jour viendra où le jeune dieu sera un homme], de structures qui rappellent beaucoup la très célèbre « Verrà la morte e avrà i tuoi occhi » pour leur le caractère solennel et hiératique.

[145] Ibid., p. 282. [narrateur aux tons lyriques].

et les symboles les plus aptes à la cristalliser comme archétype et éternelle source de vie. De cette manière la poésie de Pavese est presque un hybride stylistique qui, même en prose, chante l'aventure humaine de manière symbolique. D'ailleurs on ne peut pas parler de narration : il aime plonger dans l'immobilité de ce monde de paysans, ce qu'il évoque par une utilisation fréquente de la répétition, des invectives et des réflexions autour d'une idée centrale reprise et creusée à jamais. Il cherche ainsi plutôt à extraire un caractère atemporel et une matrice mythique des choses et il ne se consacre pas vraiment à une dynamique narrative en vers. En 1937, dans une note de travail du 9 novembre il affirme en fait que ses poèmes tournent autour d'un présent actif, animé par des gestes et des actions, et pourtant immortalisant aussi le monde comme toujours valable de la manière dont il le brosse. Ce n'est que dans sa production lyrique la plus tardive qu'il utilisera le futur et cela se produit encore à l'intérieur d'une structure narrative, mais à nouveau il ne s'agit pas de céder aux lois des faits divers, des descriptions de vies ou d'objets. Pavese assumera dans la phase finale de sa production poétique des tons presque prophétiques, charpentés sur l'utilisation du « nous » et des formulations apparentées aux sentences, comme s'il voulait indiquer un chemin intime et de l'esprit, comme pour être plus clair quant il veut annoncer une direction.

Le vers libre aussi bien que la prose poétique font ainsi partie de manière solidaire de la recherche expressive en poésie dans la première moitié du XXe siècle. Le premier influencé par Rimbaud et par Mallarmé, la deuxième récupérée des poètes *vociani*, renforcée par la fréquentation de Whitman et de ses traductions qui permettent d'ouvrir les canons de la poésie et de lui octroyer une plus grande liberté. D'ailleurs la prose poétique avait été introduite bien avant les poètes *vociani*, comme le critique Paolo Giovannetti le rappelle, lors des traductions et de la diffusion dans toute l'Europe des chants épiques préromantiques d'Ossian qui proposaient une prose rythmique, préparant le terrain et le goût des lecteurs à l'acceptation d'une forme poétique très libre et différente du classicisme rigoureux du XVIIIe siècle. C'était une forme qui se dégageait de toute structure traditionnelle vétuste et qui encourageait une liberté métrique et formelle, à savoir « una prosa che allude al verso senza realizzarlo e che per tanto mette in crisi il rapporto relazionale, "classico", fra i due poli, denunciandone la precarietà, la

convenzionalità costitutiva »[146]. Par conséquent l'intervention d'une autre structure étrangère traduite avait déjà laissé ses traces dans la poésie italienne, et avait déjà montré la valeur novatrice que les apports des autres cultures poétiques, filtrés grâce aux traductions, pouvaient avoir.

La décision de certains poètes de se délivrer du mètre non seulement en écrivant des vers libres, mais aussi en décidant d'expérimenter la prose poétique, fait partie du même projet désirant dépasser le mutisme et les formulations les plus cryptiques, pour faire confiance à nouveau à la parole et à son pouvoir d'énonciation de la vérité la plus lucide. Bien loin de sombrer dans le poème-récit, personne n'écrira de la narration-évidence et toute expérimentation poétique aux tons plus dialogiques, même chez Attilio Bertolucci, suit la même ligne : qu'elle soit poésie traduite, en prose, poésie dite "pure" ou aux accents plus hermétiques, la volonté commune est de sonder la profondeur humaine et, en même temps, mettre à nu les contradictions de tout ce qui paraît si logique, préétabli et immuable comme la situation historique. Le temps et le rapport avec sa dimension se résolvait aussi formellement dans l'éclatement même de la forme poétique, dans sa dilution, comme pour dénoncer une nécessité de subversion et de reconfiguration de la relation aux choses, qui ne pouvait pas encore se réaliser sur le plan pragmatique dans la réalité, mais qui reflétait le mépris envers un état des choses qui s'était stabilisé sur l'hypocrisie effrayée d'une seule vision et de l'obéissance à un ordre imposé sans médiation ni participation. Une approche plus prosaïque à la poésie n'était, d'après nous, qu'une manière de récupérer une élocution plus articulée ainsi que le désir d'expérimenter une voix nouvelle pour s'expliquer et demander des explications, pour argumenter et chercher une stabilité dans la continuité, et cela après le silence et l'oppression culturelle des années 30 et du début des années 40. La poésie narrative permettait en quelque sorte de se réapproprier de manière plus manifeste la réalité extérieure, tout en gardant toujours l'homme au centre du discours poétique. De manière analogue la pratique du vers libre représentait une tentative pour toucher à la totalité du langage, pour l'expérimenter en plein autonomie par rapport aux codes

[146] Giovannetti Paolo, *Dalla poesia in prosa al rap*, op. cit., p. 26. [une prose qui tend au vers sans finalement l'écrire et qui pour cela met en question le rapport "classique" entre les deux pôles et il en dénonce la précarité ainsi que la conventionalité intrinsèque].

poétiques traditionnels, en transgressant toute règle de forme et pour faire signifier tout un discours et non seulement la parole.

### 1.5 Vers la poésie pure : l'influence mallarméenne.

L'intemporalité en tant que valeur qui n'isole pas le poète mais lui demande l'intransigeance et de trouver une forme absolue dépassant une rhétorique usée, avait porté en Italie, dans les années Trente, à un véritable culte de Mallarmé. Considéré aujourd'hui comme l'un des artisans de la modernité poétique, et également le maître d'une véritable « révolution » sémiotique pour ce qui a été la versification et sa libération du modèle classique, il est au centre de l'intérêt critique, traductif et académique de la plupart des protagonistes de l'hermétisme florentin. Carlo Bo élabore son étude *Mallarmé* entre 1942 et 1944, en la publiant en 1945 ; celle-ci est suivie en 1952 par la publication d'un ouvrage analogue de Mario Luzi. L'attention pour le poète français est forte et généralisée, captivant la plupart de l'intelligentsia poétique italienne et cet intérêt représentera le banc d'essai des poètes traducteurs de l'époque. Tout traducteur essayera de le traduire du moins en partie : Ungaretti traduira *L'après-midi d'un faune* en 1945, et cela suivant l'entreprise d'Alessandro Parronchi. De son côté Piero Bigongiari décidera aussi de traduire des poèmes mallarméens et encore, entre la fin des années 30 et la première moitié des années 40, Beniamino Dal Fabbro[147] se consacre à la traduction des recueils de Mallarmé alors que Giacinto Spagnoletti préparera son mémoire de maîtrise sur ce poète français. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que Marinetti aussi avait décidé de traduire des vers et des proses du poète

[147] Parmi les notes de travail, les articles et les documents laissés par Beniamino Dal Fabbro on peut aujourd'hui voir plusieurs traductions réalisées par Dal Fabbro des mêmes poèmes de Mallarmé. En ce qui concerne par exemple le célèbre poème « Brise marine », B. Dal Fabbro en élabore une première version en janvier 36 et une deuxième en mars 1943, d'ailleurs avec des modifications profondes. Dès le début le vers mallarméen « La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres » évolue au cours des années et Dal Fabbro passe de « Ahimé ! la carne è stanca, è stanca l'anima/ di libri e libri in numeri…» à la version de 1943 incroyablement plus sobre « triste la carne. Ho letto tutti i libri » en éliminant toute hyperbole et réduisant sensiblement l'emphase. Il traduira aussi entre 1936 et 1943 « Hérodiade » et « l'Après-midi d'un faune ». Tous ces documents peuvent être consultés en original, grâce à l'archive électronique Beniamino Dal Fabbro à l'adresse URL : http://collezioni.comune.belluno.it/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00---off-0beniamin--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-------0-1l--11-it-50---20-about---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1.45.1&d=HASH011abfd484beae868d370459.15

français, fasciné par sa poésie qui se voulait absolue mais, en même temps, le prélude d'une compréhension multiple.

Les tons solennels et jamais mélancoliques aussi bien qu'un paradigme poétique qui se déplaçait entre philosophie, mystère et accents sacrés, sans oublier une grande capacité critique de réfléchir sur le vers même, avait captivé l'intransigeance avec laquelle les hermétistes se consacraient à la poésie. En outre nous estimons qu'à une époque qui ne laissait pas la possibilité de poursuivre des aspirations romantiques édulcorées, la netteté et la force de Mallarmé aussi bien que son éthique et son abnégation envers la poésie, avaient joué beaucoup dans la séduction que ce poète exercerait sur toute la première moitié du Novecento poétique italien. Son parcours passant par une véritable *tabula rasa* par rapport à la métrique traditionnelle mais surtout sa recherche d'une dimension surhumaine, au-delà de la tangibilité, pour aller à la conquête de l'absolu. A cela s'ajoute le charme de sa contemplation lucide des choses, d'une sorte de métaphysique du néant qui trouve des correspondances, par moment, avec la poétique de Rilke, de Gottfried Benn, de Paul Celan jusqu'à nos jours. Mallarmé semble ne pouvoir et ne savoir parler que du temps majeur de ce qu'on avait défini comme la dimension enregistrant seulement les expériences déterminantes de la vie de l'homme. D'après C. Bo sa poésie n'est que la plus sublime affirmation de la négation de la matière humaine, une « impresa terribile, crudele e finalmente senza pietà »[148].

Elle réalise une abolition du temps, de l'espace et de l'objet même[149], ce qui est le présupposé d'un nouveau commencement, d'une foi absolue dans l'importance d'abandonner toute constriction, comme dans une théologie du refus, une entreprise au caractère totalisant et intransigeant. Son geste purificateur le fait entrer bien évidemment dans l'histoire de la littérature, mais surtout dans l'histoire des poétiques qui l'identifiera comme le grand novateur du vers libre et comme l'initiateur d'une nouvelle disposition typographique du vers aussi, où le mot est mis à dialoguer avec les espaces blancs de la page.

---

[148] Bo Carlo, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo,1945, p. 3. [impresa terribile, crudele e finalmente senza pietà ].

[149] D'après Sartre, comme le rappelle Henri Meschonnic, on abolit parfois le poème même dans le geste d'abolir le hasard, une poésie qui sera le chant de l'échec d'elle-même en quelque sorte. Cf. Meschonnic Henri, « Mallarmé au-delà du silence » in *Écrits sur le livre*, Paris, Editions de l'éclat, 1987, p. 27.

Le drame de Mallarmé n'est pas seulement celui d'un artiste mais tout d'abord celui d'un homme qui voudrait rendre compte du mouvement de son esprit lorsqu'il descend dans ses profondeurs les plus obscures et qu'il voudrait en laisser la trace sur la page, conscient que donner forme au Livre sera une entreprise impossible, un véritable défi linguistique et émotif . C'est le créateur qui est bien conscient du fait que l'œuvre pure et achevée ne pourra exister que dans l'esprit du poète en lutte constante avec la genèse des images et le silence. Les hermétistes admirent et miment sa recherche de l'expression parfaite, la quête et la création d'une parole totalisante mais aussi le fait que cette recherche n'encourage pas à l'immobilité. L'explication que voudrait donner Mallarmé aux faits externes, aux événements importants de la vie est de la même nature que la parole des hermétistes, à savoir une explication ontologique ou, en empruntant les mots de Mallarmé, une dimension qui révèle comme la tâche du poète est de chercher « l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence »[150]. Lorsque lire ses vers ne suffit pas à s'acheminer vers la recherche d'ascétisme et de subversion du mètre, les poètes de l'époque décident de le traduire, d'amener ainsi sa versification, capable de rompre tout système normatif, au cœur de la poésie italienne, d'avoir ainsi ses poèmes en italien. La traduction était introduite comme le procédé le plus adapte et le plus profond non seulement pour lire ce poète mais aussi pour s'en approprier et introduire sa rigueur esthétique et ontologique dans le tissu poétique italien déjà si sensible aux voix françaises, même si Mallarmé se dirigera vers un ésotérisme et une passion pour la Kabbale qui, dans ce sens, ne sera pas embrassé par la poésie italienne. C'est Mallarmé encore qui, se situant dans la ligne d'Hugo et de Baudelaire, continue et renforce la tradition du poète réfléchissant sur le langage et sur la parole, capable de pénétrer l'univers de la parole mieux que les linguistes, et montrant ainsi la modernité du poète critique qui, d'ailleurs, se forme aussi à travers la traduction. Comme Mallarmé l'avoua, il avait en fait appris l'anglais pour pouvoir mieux comprendre Edgar Allan Poe, et cela dans le sillon de Baudelaire, lui aussi captivé par l'auteur anglais. Mario Luzi lui-même, dans une préface écrite pour présenter quelques traductions faites à partir des vers mallarméens, admet le rôle essentiel joué par la traduction dans l'approche de sa génération à Mallarmé, ainsi que la valeur reconnue à la rupture de ce dernier avec le canon classique :

[150] Mallarmé Stéphane, *Écrits sur le livre*, op. cit., p. 144.

> « La traduction sembla, et point à tort, le mode d'intelligence et d'interprétation le plus résolutif : l'acte critique par excellence. S'épanouirent alors, rivalisant tacitement entre elles, une multitude de versions, certaines de propos principalement philologiques, d'autres véritablement poétiques »[151].

Cette poésie qui s'évade de sa forme, qui se renferme sur son improbabilité[152] est une poésie qui doit être traduite pour être comprise dans ses profondeurs. Elle attire et elle met au travail maints traducteurs, comme s'ils étaient fascinés non seulement par ce que les mots disent mais aussi par ce qu'ils peuvent faire. C'est une action qui se charge de dépasser l'idée même de l'image comme création pure de l'esprit et amener le langage vers son état essentiel, non numéraire, qui n'est pas, malgré ce que la modernité en a pu dire, un langage conçu seulement pour une élite. En accord avec la pensée de Jacques Rancière, nous pensons en revanche qu'il s'agit d'un langage qui veut s'offrir comme « puissance de communauté »[153]. Ce que la fréquentation de cette poésie apprenait était en effet l'idée qu'elle pouvait survivre même au choc de sa négation. Ce choc se manifestait par un vers qui se désarticulait, en donnant lieu à une nouvelle métrique qui se noyait dans la page blanche, comme si par soif inapaisable de totalité et d'absolu, elle se résumait dans les traits essentiels en laissant complètement de côté la poétique représentative, pour se faire un simple geste qui puisse dire la complexité du monde par une nouvelle symbolisation. Une reproduction symbolique capable d'agir même là, où tout encodage sembleraient impossible et qui par son attitude subversive viserait non pas à séparer le poète des autres hommes mais, au contraire, à ramener le mystère de la poésie au centre de la communauté. Le but de Mallarmé était ainsi d'« inclure l'intrus, à savoir celui qui ne fait pas de la poésie, dans la vision poétique [154]», de lui apprendre une autre vision du temps, du travail humain et des faits essentiels à l'existence. La poésie, en ce sens, pouvait devenir la manière de s'évader du langage à travers le langage même, le trait d'union entre la conscience et l'action, du moins l'action intellectuelle d'un sujet qui essaie de sortir de lui-même et du temps pour retrouver une dimension existentielle collective. Le poète depuis toujours va à la recherche de

---

[151] Luzi Mario, « Mallarmé au fil du temps » in Stéphane Mallarmé, *Poésie*, Paris, La Différence, 1991, p.9.
[152]Ibid., p. 8.
[153] Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 94.
[154] Ibid., p. 102.

l'origine[155] qui est une dimension qui transcende le temps, mais qui permet de reconsidérer aussi sa valeur. Le rapport entre les poètes italiens et Mallarmé les amenait aussi à se confronter avec la liberté : non seulement de la forme écrite, du vers délivré de certaines structures désormais vétustes, mais la liberté du sujet de la poésie. C'est ainsi que la définition de "vers libre" se référé sans aucun doute à une nouvelle métrique, affranchie des contraintes sonores et formelle de la versification, mais aussi à l'individu, qui est désormais libre d'aller contre la tradition du vers[156].

D'après Mario Luzi, Carlo Bo et en général pour la plupart des collaborateurs de *Campo di Marte*, Mallarmé est le présupposé de toute action et réflexion poïétique et il s'insère indirectement dans un jeu de miroir et d'échos entre poètes, puisque lui aussi avait traduit à son tour un autre grand auteur, à savoir les vers d'Edgar Allan Poe qui avait déjà charmé et encouragé Baudelaire à le transposer en français[157]. Dans ces retentissements de poètes qui se cherchent et traduisent, nous ne pouvons lire en réalité que la volonté de dépasser les frontières linguistiques pour se rejoindre dans le lieu poétique, quitte à mettre en valeur le silence, le néant ou une structure métaphysique des faits poétiques s'ils s'avèrent les seules structures aptes à décrire l'intériorité humaine dans un moment historique donné. C'est le cas de la parole de Mallarmé qui, d'après Carlo Bo, se ressource dans le blanc même de la page, en donnant lieu à une énonciation poétique qui « cancellata dal suo senso d'inadeguatezza [e] certifica una storia e una passione consumata con tutta la violenza della propria intelligenza »[158]. Ces mots de C. Bo rappellent que chez Mallarmé ainsi que chez Valéry, qui représente l'autre modèle français de rythme et de poétique réflexive auquel les poètes de l'époque feront appel, l'instance qui permet de trouver le chemin poétique n'est pas exclusivement l'esprit mais aussi l'intellect.

---

[155] Dans cette perspective Henri Meschonnic commente la position de la poésie face à la recherche de la genèse de tout élément, une recherche se situant en amont de chaque action, en affirmant que « […] le signe et l'origine sont hors du temps. De même, l'écriture-Mallarmé dans la poésie contemporaine s'est placée dans un emploi des essences et de l'article défini, comme dans un mime du *Coup de dés* […]» in Mechonnic Henri, « Mallarmé au-delà du silence », *op . it.*, p. 33.

[156] Cf. Meschonnic Henri, « Mallarmé au-delà du silence », *op . it.*, pp. 34 et suivantes.

[157] Baudelaire considérera Poe comme son grand maître et modèle et il en traduira plusieurs textes, tous publiés chez Michel Lévy entre 1854 et 1864 ; à titre d'exemple nous pouvons citer *Philosophie de l'ameublement*, *Histoires extraordinaires, Nouvelles Histoires extraordinaires*, *Les aventures de Arthur Gordon Pim*, *Histoires grotesques et sérieuses.*

[158] Bo Carlo, « Disegno di una poesia », in *Maestrale*, Annata 1, Fascicolo 02, luglio 1940, p. 42. [une parole effacée par son propre sens d'inadaptation [et] qui certifie une histoire ainsi qu'une passion consommée avec toute la violence de sa jeunesse].

La vocation poétique des traducteurs et des hermétistes sera ainsi alimentée par ces deux présences, vues comme deux modèles de modernité poétique nécessaires dans un panorama national qui n'avait connu le bouleversement du vers qu'après Marinetti, mais qui ne l'avait pas exploité ni intégré dans un nouveau canon, en le laissant figurer comme une excentricité. Toutefois l'engagement de Mallarmé dans la vie poétique ne penche pas du côté du cérébralisme, il est loin de réaliser un jeu formel doté de règles qui désirent bouleverser juste pour atteindre un plaisir intellectuel ayant sa fin en soi-même. En outre il n'est pas un artiste qui se contente d'appliquer des schémas esthétiques en se limitant à faire des expérimentations stylistiques creuses, ou opérant dans l'ordre du jeu formel, sa recherche désire aller bien au-delà de la langue et de la mise en examen de sa tenue. D'après Carlo Bo il s'agit d'un poète constatant sa position par rapport à l'absolu en tant qu'homme et en essayant de la déterminer pour lui donner voix avec un instrument, la langue, qu'il il savait insuffisante à cause de sa nature matérielle.

L'opération poétique de Mallarmé, filtrée par C. Bo, étudiée ensuite par M. Luzi et traduite par une incroyable pluralité de traducteurs et de poètes[159], sera montré en Italie comme l'acte courageux de celui qui oppose son esprit à la réalité, non sans oublier ou cacher un sens du désespoir et la possibilité toute baudelairienne, pensons-nous, de devoir se rendre au néant. Celui-ci sera repéré comme le seul lieu d'accostage, la seule coordonné toujours valable et existante. La négation et le vide deviennent en ce sens une source d'éloquence que, sans doute, les hermétistes et les poètes italiens de l'époque puiseraient chez Mallarmé et tout particulièrement dans son poème « Un coup de dés n'abolira jamais le cas ». Les problèmes poétiques et linguistiques ne sont ainsi pas des questions esthétiques creuses, mais ils expriment une véritable position de vie, et ils se proposent comme le miroir de la condition complexe dans laquelle vit l'homme moderne. Là où la poésie italienne n'avait pas franchi les mêmes pas que le symbolisme français, ni fait les mêmes expérimentations que le néoromantisme allemand, traduire était une solution pour expliciter et faire résonner les mêmes possibilités esthétiques et poétiques au cœur de la langue italienne. C'est pour ce motif, pensons-nous, que tous

[159] A ce propos Isabel Violante Picon répertorie les versions de Mario Luzi, Leone Traverso, Bruno Schacherl, Giorgio Zampa, Bigongiari auxquels nous ajoutons Beniamino Dal Fabbro, Alessandro Parronchi, Giuseppe Ungaretti sans compter toutes les traductions réalisées après les années 50, à titre d'exemple on peut rappeler plus récemment les versions de Giancarlo Pontiggia et Cosimo Ortesta.

les poètes et les critiques de l'époque que nous étudions expérimenteront la traduction au moins d'un groupe de poèmes de Mallarmé, en guise de laboratoire et de fréquentation de ce défi lancé au néant et à l'indicible.

Le sujet de l'impossibilité de dire, par rapport auquel le poète ne se résigne pas, ainsi que la valeur de l'invisible ressenti comme une entité au pouvoir incommunicable, seront au centre de plusieurs poèmes italiens, témoignant de l'héritage passionné de l'influence mallarméenne sur la poésie nationale.

Comme le soulignera Luciano Anceschi, la lyrique italienne sera fortement marquée par des triades et des binômes de poètes : passant de Baudelaire, Mallarmé et Valéry pour ce qui est de la volonté d'atteindre un absolu esthétique, à Rimbaud et de nouveau à Baudelaire pour ce qui est de la recherche conduite sur le langage et sur l'identification avec une volonté de subversion et de refonte de l'existence même[160]. Des poètes dont les vers semblent presque vouloir se proposer en termes de réponses plausibles aux problèmes de l'époque par le simple fait de s'autoproclamer avec liberté, de procéder avec rigueur et pourtant aussi avec audace, en gardant comme seule ligne directrice le refus de la chronique et de toute systématisation artificielle.

La révolution métrique proposée par Mallarmé était à ce propos une occasion d'apprentissage exceptionnelle pour les poètes italiens, qui avaient à faire avec une tradition désormais incapable d'exprimer les angoisses du temps présent et de la modernité. *L'Après-midi d'un Faune*, publié en 1876 par le poète français, sera ainsi le véritable banc d'essai pour les traducteurs de vocation des années Trente et Quarante, une tentation qui d'ailleurs continue à stimuler les poètes-traducteurs contemporains. La fluidité du vers mallarméen et sa capacité de faire dialoguer l'espace et les mots défiera toute transposition en italien, et la difficulté encouragera à la recherche des solutions pour rendre cette nouveauté poétique avec un effet et une suggestion finale analogues à l'original. On n'obtient aucun conseil opérationnel pourtant de Mario Luzi qui ne se considère pas un théoricien de la traduction, tout en l'ayant pratiquée et conçue en tant que multiplication de la parole poétique et comme le lieu où les poétiques de deux auteurs se rencontrent et se déplacent en harmonie. La rencontre entre le poète traduit et le traduisant se configure comme une attirance et une forme de fraternité, du moins si on

[160] Cf. Anceschi Luciano repris et commenté par Luti Giorgio, *Il Novecento*, op. cit., p. 1071.

est « traduttori di vocazione » et non pas « traduttori incidentali »[161], si on avait choisi la matière traductive et poétique avec laquelle se confronter. A l'époque le premier cas était la règle d'ordre général, étant donné que presque tout traducteur était aussi un auteur et notamment un poète. Les traducteurs se consacraient à la transposition principalement par passion et par choix personnel dicté à partir d'une consonance avec un auteur étranger et tous montraient un talent pour cette pratique, même si au niveau théorique cette pratique restait un objet encore mystérieux, géré par des mécanismes éminemment empiriques[162]. Il est en outre à remarquer que si les poètes des années Trente et Quarante se mesuraient aux textes de Mallarmé, soit en lui consacrant des études critiques soit en traduisant ses vers, chez Mario Luzi cette admiration pour le poète français sera reprise intensément à travers des traductions qui voient le jour seulement pendant les années 80, à savoir dans la phase tardive de l'activité créatrice de Luzi. Comme s'il retournait aux origines de sa formation et de la révolution poétique italienne, pour redéfinir sa propre production en vers, lorsqu'il est « en quête de nouvelles exigences thématiques et formules »[163]. Cela se relie à l'idée d'Ungaretti selon laquelle afin de pouvoir bien traduire un certain poète, il faudrait être son âme jumelle ou, en tout cas, avoir un goût exprimant la même puissance et le même tour d'horizon, comme entre autres l'avait décrit Ungaretti à Soffici dans une lettre traitant des rapports entre Mallarmé et Poe[164].

L'ascendance de la poésie italienne et européenne moderne dans la poésie de Mallarmé est indéniable, attestée par l'extraordinaire profusion d'efforts critiques et de traductions en Italie qui ont voulu rendre compte de manière dynamique de cette rupture avec la forme traditionnelle du vers. Une révolution métrique qui pourtant ne conduisait pas à l'anarchie, et qui produisait une fascination sonore et rythmique très élevée, s'imposant ainsi dans le panorama culturel et poétique italien en quête de liberté et de renouveau.

---

[161] Il s'agit de deux expressions utilisées par Mario Luzi pour distinguer dans le mouvement artistique et linguistique de l'époque parmi ceux qui se consacraient à la traduction régulièrement et en théorisaient aussi, tels que par exemple Leone Traverso et Renato Poggioli, et ceux qui se mesurent à cela de manière occasionnelle, voir Luzi Mario, « Premessa o confidenza » in *Tradurre poesia. L'altro versante*, op.cit., p. 298. [traducteurs par vocation] vs [traducteurs occasionnels].

[162] Cf Luzi Mario « Premessa o condidenza» in *Tradurre poesia. L'altro versante*, op. cit., p. 299.

[163] Toppan Laura, « La traduction comme acte ontologique et acte d'affranchissement : Luzi traduit Mallarmé » in Pierre Nobel, *Textes et cultures tome II* : *réception, modèles, interférences*, vol. I, Besançon, Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 191.

[164] Cf. lettre de Giuseppe Ungaretti citée par Violante Picon Isabel *«Une œuvre originale de poésie » Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1998, p. 74.

Le contact de la matière mallarméenne avec la sensibilité poétique hermétique encouragea la décomposition du vers et le refus de la forme classique, donnant lieu à une désarticulation progressive et à une méta-poésie qui était déjà dans l'air mais qui, sans doute, l'exemple de ce poète français avait accélérée.

La recherche de la liberté en art et de la confrontation avec une nouvelle manière de dire le monde devait forcément passer par une forme de réapprentissage de la parole, par un vers parfois monosyllabe et un éclatement non seulement des sens, comme le suggérait Rimbaud, mais aussi de la structure de la langue. Ce qui continue avec l'expérience bien plus intellectualisante de Paul Valéry, considéré par les critiques italiens et par ses contemporains comme l'héritier de ce travail anodin sur la langue et le rythme. Il ne faut néanmoins jamais oublier l'importance que toutes ces personnalités, comme dans un jeu de témoins ou plutôt comme dans une passation l'un à l'autre de secrets, accordaient à la pratique et à la poétique de la traduction. C'était un exercice qu'ils pratiquaient non pas comme « modeste glose »[165] de l'activité poétique, mais en qualité d'un véritable "faire poïétique", un acte de composition au premier plan qui montrait l'éclectisme intellectuel et le désir d'ouverture des poètes, se percevant implicitement presque comme une communauté.

La fonction de la traduction à l'époque pourrait d'après nous être illustrée par les mêmes mots qu'Henri Meschonnic emploie pour gloser le rôle du sujet dans la poésie de Mallarmé, à savoir une traduction qui est « à la fois le lieu, l'opération et l'opérateur »[166].

### 1.6. De l'influence de Valéry

D'après la critique italienne, et tout d'abord dans la pensée de Carlo Bo, mais aussi selon les critiques français, Paul Valéry est en quelque sorte l'héritier du travail mallarméen sur les mots e de la tension métacritique gérant le rapport entre le poète et les vers à écrire. D'ailleurs Henri Meschonnic explique dans l'un de ses essais sur Mallarmé que « C'est à travers Valéry que Mallarmé est devenu « le premier poète de

[165] Il s'agit d'une expression d'Ungaretti citée par Violante Picon Isabel, *«Une œuvre originale de poésie ». Giuseppe Ungaretti traducteur*, op. cit., p. 233.
[166] Meschonnic Henri, « Mallarmé au-delà du silence », op.cit., p. 39.

son temps »[167]. Encore une fois est visible, pensons-nous, un jeu d'échos et de miroirs entre les voix poétiques qui se choisissent, s'éclaircissent et s'entre-aident, très souvent à leur insu, à diffuser mutuellement leurs poèmes dans un pays ou dans plusieurs pays, lorsque la traduction accompagne l'esprit critique des comptes rendus. Malgré les grandes différences entre Paul Valéry et Stéphane Mallarmé, les deux soutenaient une multiplicité de sens à construire et à créer dans un poème et l'inexistence *a priori* d'aucun sens, tout était toujours à attribuer et à édifier dans un jeu de relations. Dans cette perspective, les hermétismes italiens, à notre avis, les ont considérés comme modèles et moules même idéologiques car ils prônaient une possibilité de création du sens et de non homologation aux principes esthétiques préexistants. Toutefois ils se déplaçaient par moment vers deux directions contrastantes et opposées : si Mallarmé allait vers le hors langage, laissant au silence un rôle prépondérant, vers la déconstruction, nous pensons que Valéry préconisait plutôt une solution qui s'exprimait par une forte prétention esthétique et une recherche anodine du style. Les deux visées ne faisaient que stimuler l'intelligentsia poétique italienne lui permettant de s'exercer à la langue italienne et de la mettre à l'épreuve, en se confrontant à travers la traduction à ses deux approches poétiques.

A la mort de Paul Valéry, la revue *Poesia* publie un article réunissant les commentaires de plus de 10 poètes à propos de l'œuvre et de la personnalité de ce poète. Parmi eux Betocchi, Libero de Libero, Luzi, Solmi; Montale, Sinisgalli, Quaismodo et Ungaretti. L'article montre ainsi, en les juxtaposant, quel type d'images la présence de Valéry générait à l'intérieur du panorama poétique et critique italien. L'idée dominante est celle d'un poète qui a toujours cherché à réaliser un équilibre entre forme et fond, comme d'ailleurs l'avait voulu aussi Baudelaire, et dont la précision et le soin pour un style à la limite du cérébralisme, faisaient penser à une forme de solennité toujours en train de rationaliser les événements de la vie sous forme d'images recherchées, donnant lieu à un lyrisme constitué de jeux stylistiques et sonores. Il s'agissait d'une poésie, que nous pourrions définir maîtrisée par une certaine rigueur intellectuelle, une écriture qui connaissait ses astuces et qui se reconnaissait, à la fois comme arabesque et comme jeux, dans la tentative constante d'aller au delà de la limite du langage. En effet Umberto Saba, tout en l'admirant, le décrivait comme une forme qui cherchait son

[167] Ibid., p. 16.

contenu[168] et qui, ajoutons-nous, montrait toujours un élan rationnel se détachant de l'éclat des passions. Sa poésie était le fruit d'un travail constant de peaufinage par rapport à une inspiration qui n'était pas le cœur de l'activité mais la simple étincelle à gérer. Selon la conception aristotélique d'après laquelle l'art ne serait qu'un travail d'artisanat continu, Valéry était vu comme un poète qui mettait sur le même plan la précision cartésienne et la beauté des figures rhétoriques, en excluant tout sentimentalisme. Et si Salvatore Quasimodo le définissait comme l'expression d'une : « Grecia geometrica ricostruita con sangue mediterraneo »[169], il est vrai que ce qui fascine les auteurs de l'époque est aussi la capacité critique de Valéry de définir constamment son travail et de le commenter. Une opération de réflexion que le poète français réalisait en prose à travers ses déclarations, dans ses cahiers et notes de travail ou en écrivant ses essais comme le très célèbre *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* publié en 1919.[170]

Ainsi la capacité réflexive de ce poète charmait ainsi autant que ces vers, en donnant voix à ses pensées par le biais d'une langue ciselée, raffinée qui tendait en vers comme en prose à l'harmonie. La capacité de formalisation théorique de son propre travail ouvrait l'esprit critique des poètes et traducteurs italiens fascinés par sa capacité métalittéraire et ses réflexions d'ordre philosophique, poétique et stylistique. Cela s'insérait dans l'horizon théorique et artistique italien qui à la fin des années 30 et tout au long des années 40 montrerait un grand intérêt aux sujets des déclarations des poètes et de la critique poétique, exercée en Italie depuis des années par Carlo Bo et Oreste Macrì, et ensuite continuée par Luciano Anceschi.

Si au niveau théorique il représentait un point d'attrait incontournable, sur le plan artistique et poétique il n'était pas apprécié de manière unanime et incontestable, à cause d'une virtuosité parfois trop froide, travaillant avec une perfection qui n'était pas toujours parcourue par l'émotion. Valéry semblait exercer un contrôle rationnel énorme et cela se manifestait en composant des poèmes à la forme rigoureuse, presque classiques, qui en Italie étaient lus, non pour les imiter, mais plutôt pour en mimer

[168] Cf. Saba Umberto in « Testimonianze su Valéry di poeti italiani contemporanei », in *Poesia*, 3/ 4 gennaio 1946, p. 142.
[169] Quasimodo Salvatore in « Testimonianze su Valéry di poeti italiani contemporanei », op. cit., p. 141 [Grèce géométrique reconstruite à travers du sang méditerranéen].
[170] Ce texte sera traduit par Beniamino Dal Fabbro en 1942 et publié chez Bompiani.

l'habileté technique et de composition et surtout parce que les réflexions de Valéry concernant travail poétique allaient parfois, marier celles des hermétistes lorsqu'il s'agissait de rigueur de la forme et de refus d'une simplicité banalisante.

Les réflexions de Valéry s'inscrivent dans une nouvelle façon d'opérer la critique littéraire qui s'intéressait à l'horizon pragmatique des actes artistiques et qui considérait la valeur des idées exprimées au même niveau que la forme dans laquelle elles étaient véhiculées. C'est une école qui connut à l'intérieur du discours critique italien une adhésion lente et tardive, alors qu'en France et dans le monde anglophone des personnalités comme Paul Valéry et T.S. Eliot montraient dès le début du XXe siècle que les artistes et les poètes avaient atteint une capacité de formalisation extraordinaire et qu'ils l'appliquaient aussi dans la définition de leur rôle historique et opérationnel. Comme tous les représentants de la critique formaliste, Paul Valéry soutenait que tout poète est aussi un critique, capable de sonder les formes et aussi la crise du vers. Une sorte de capacité de combler les faiblesses du discours poétique à travers la construction d'un panorama poïétique fait de lectures, compte rendus, traductions, essais et qui en prenant comme point de repère l'attitude critique de Mallarmé, Hugo et Baudelaire, élabore un parcours critique qui connaît ses astuces et nourrit l'idée d'une poésie qui est la seule justification de tout. Elle serait la prérogative de la décadence même et du doute, comme l'affirme Sergio Solmi à propos de la critique valérienne : « Valéry sorge allo sfiorire della grande esperienza decadente che rappresenta il trionfo della pura esteticità e idoleggiò un mondo concluso di cui la poesia fosse l'unica giustificazione »[171]. Valéry glose et écrit presque l'allégorie en vers du travail poétique, en utilisant une parole apte à la crise, mettant en scène un langage qui trouve le moyen pour réfléchir sur lui-même dans un procédé métapoétique qui cherche le langage à travers le langage. Un mécanisme qui, poussé à son paroxysme, risquait malheureusement de détacher l'écriture de toute réelle participation au monde, en enfermant le poète dans une autonomie du discours poétique et critique qui sera aussi critiqué par ses contemporains comme un isolement désengagé par rapport à la vie active. Paul Valéry montrait néanmoins une grande cohérence dans la vie : tout en étant un homme mesuré et bien inséré dans la société,

[171] Solmi Sergio, «Testimonianze su Valéry di poeti italiani contemporanei» in *Poesia* 3 /4 gennaio 1946, op. cit., p. 143. [Valéry surgit lorsque la grande expérience du décadentisme touchait à sa fin, une expérience qui représentait le triomphe de l'esthétisme pur. Il faisait de ce monde fini son idole, dans une logique dont la poésie était la seule justification].

comme l'affirmerait *a posteriori* son fils à propos du contraste entre une vie intellectuelle fervente et une apparente inattention envers les faits sociaux, en réalité il aurait voulu sortir du silence[172] qu'il s'était imposé devant les faits sociopolitiques. Il le réalisa seulement au niveau littéraire, lorsqu'en 1936 il livra ses pensées les plus diverses à propos de l'histoire, la guerre, la société, le pouvoir, le gouvernement à une forme littéraire se situant à mi-chemin entre le journal de bord et la collection d'aphorismes, en choisissant comme titre la formule explicite de *Principes d'an-archie pure et appliquée*[173]. Devant l'enchaînement des événements historiques et les menaces du monde, il note des observations en guise d'aphorismes, que fort probablement les poètes italiens ne pouvaient pas connaître, mais qui donnent une idée de la pensée critique d'un poète bien loin d'agir à l'insu des rapports existant entre les nations et entre les groupes sociaux. Il songeait à une sorte d'Europe de l'esprit[174], à savoir un espace vu comme catalyseur de l'intégration des aspirations humaines, où l'homme n'a pas besoin de se réclamer comme appartenant à un parti plutôt qu'à un autre pour atteindre son épanouissement. La réflexion valéryenne reste peut-être non pas une réflexion métapolitique[175], comme le dira son fils, mais plutôt une recherche globale qui prend en compte la aussi politique, en la concevant au sens large en tant qu'intérêt envers le bien-être humain, excluant toute pensée maniériste ou élitiste. Il suffit de lire ce qu'il écrit à propos de l'homme et de la culture : « Je suis "pessimiste" quant à la culture etc. parce que les solitaires deviennent impossibles »[176] mais surtout car l'homme est et doit rester une aventure et : « il l'est qu'on le regarde avec des yeux mystiques, dogmatiques ou rationalistes. Il est écart ou des animaux ou des "esprits" »[177]. Le choix de Valéry était ainsi celui de regarder cet homme tantôt avec son esprit tantôt avec le leurre de la poésie, sans se mêler à la politique faite par les hommes de pouvoir et les ministres.

Constatant désespérément que la civilisation[178] ne serait désormais rien d'autre que la détention du capital et son accumulation au profit de très peu d'individus, coïncidant

---

[172] Cf. François Valéry, « Paul Valéry et la politique » in Paul Valéry, *Les principes d'an-archie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 207.
[173] Ce texte écrit en 1936 sera toutefois publié posthume en 1984.
[174] Ibid., p. 210.
[175] Cf. ibid., p. 197.
[176] Valéry Paul, *Les principes d'an-archie pure et appliquée,* op. cit., p. 90.
[177] Ibid., p. 180.
[178] Cf. Valéry Paul, ibid., p. 73, 75 et 76.

ainsi avec le succès d'un nombre très restreint d'êtres humains, Valéry se déclare depuis toujours étranger à toute appartenance à un parti, défini par le poète comme une manifestation visant forcément à manipuler les hommes, que ce parti soit au pouvoir ou pas. En effet la volonté d'égalité et d'anarchie consistait pour Paul Valéry dans la non acceptation de tout commandement qui ne serait pas subi par celui qui l'impose comme règle, ce serait trop simple de définir les schémas organisant la vie des autres sans respecter les mêmes mécanismes. De plus Valéry désirait dépasser la myopie de l'historien qui ne verrait que ce qu'il est habitué à trouver, pour passer par la suite non pas au "voir", mais à l'interprétation de sa lecture et de son dépassement[179]du réel, donnant sa version profondément affectée par la subjectivité du chercheur.

La structure idéologique de Paul Valéry était bien plus complexe que celle d'un poète dans sa tour d'ivoire, décidant de se tenir loin du monde, tout particulièrement du monde politique, ou de s'en faire exclure. Dans la réalité des faits, prouvée sur la base de ses notes et des souvenirs de sa famille, il prenait constamment en considération la dimension du pouvoir social et politique, mais il est vrai qu'il écrira très peu sur ce thème. Au sein de la culture littéraire italienne, il est ainsi un point de repère incontournable principalement en ce qui concerne sa poétique de la pureté de la langue et la potentialité du rythme des vers, ou, en d'autres termes, grâce à son travail sur la musicalité des poèmes, une entité que peut-être il désacralise par rapport à Mallarmé et qui, pourtant, comme ce dernier, il charge d'une une force mystérieuse.

En effet, son célèbre poème « Le cimetière marin » sera un des poèmes parmi les plus traduits de son vivant comme pendant tout le Novecento, comme si se confronter avec ce mécanisme rythmique parfait, et d'après beaucoup intraduisible, pouvait permettre au traducteur de se mettre en contact avec un secret et avec la possibilité d'en saisir la clé. Parmi les traducteurs qui s'étaient mis à l'épreuve en entreprenant ce travail on compte Beniamino Dal Fabbro, mais aussi Oreste Macrì, Mario Praz, Renato Poggioli[180]: il est inévitable qu'autant d'intérêt pour un même texte le fera devenir un modèle et un lieu idéal d'apprentissage pour les traducteurs qui décident ainsi de pénétrer dans le laboratoire poétique de Valéry de la manière la plus directe et la plus productive. Il suffit

[179] Cf. Valéry Paul, ibid., p. 130.
[180] Voir Darca Jacopo, « Note per sette traduttori italiani del "Cimètière marin"», in *Poesia*, annata III, giugno 1947, p. 110-121.

de rappeler combien de variantes a généré la traduction du premier vers de la strophe XXIV du *Cimetière marin,* à savoir le célèbre : « Le vent se lève !... il faut tenter de vivre !» qui passionnera les traducteurs jusqu'à nos jours, en passant de la version axée sur l'impératif de Beniamino Dal Fabbro « Bisogna tentare », à l'énigme de Mario Tutino dans sa traduction des années 60 « E di nuovo, la vita! » jusqu'au plus récent vers de Manlio Dazzi « Tentiamo di vivere ». Ce vers controversé est sans aucun doute non seulement une interrogation stylistique stimulante pour les traducteurs qui essayent de le rendre dans une autre langue, mais aussi une occasion de réflexion éthique, une exhortation à réaliser son contenu et, à travers la possibilité de le diffuser, une opportunité de partage avec les autres hommes. Un appel qui évidemment surgit d'une subjectivité mais qui ne se réduit pas aux questions du livre mallarméen, ni à une inertie réflexive et exclusivement métalittéraire, comme on l'a lu parfois, mais qui se propose plutôt comme une théorie construite afin de préparer l'homme à « far fare alla natura umana un salto a pié pari nell'ignoto dove è se stessa »[181].

D'ailleurs Valéry s'atteste comme critique en devenant un modèle très suivi et suggestif presque plus grâce ses réflexions poétiques, plutôt qu'à travers ses vers, en participant à plein titre à ce qui a été défini le siècle des poétiques.

Chez les poètes de 40 premières années du XXe siècle, tout ce qui est opération littéraire se lie et fusionne avec le concept romantique de la méditation sur le processus créatif, sans pourtant faire disparaître l'inspiration et la composition spontanée qui parfois surgit et s'expose sans etre accompagné par un raisonnement poétique concernant sa composition ou son mécanisme.

Si dans la poétique de Rimbaud le sème de l'action serait parmi les plus évidents[182], dans l'appareil réflexif de Valéry, tout comme chez Rilke, ce sont en revanche la méditation-contemplation de l'acte créateur et la méta-poétique qui très souvent jouent le rôle principal. Le XXe siècle, comme le rappelle Gianni Vattimo[183], est par excellence la période des manifestes, des déclarations de poétique, des programmes de mouvements et

[181] Betocchi Carlo, « Testimonianze su Valéry di poeti italiani contemporanei», op. cit., p. 133. [Amener la nature humaine à faire un saut à pieds joints dans l'inconnu où elle est chez elle].
[182] Cf. Badiou Alain, « L'âge des poètes » in Rancière Jacques (éd), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, op. cit., pp.29-30.
[183] Cf. Vattimo Gianni, *Poesia e ontologia*, Milano, Mursia, 1967, p. 33.

des prises de positions théoriques des artistes comme des hommes de lettres, une véritable floraison qui puise ses racines dans l'art et la littérature de la fin du XIXe siècle. Comme nous le rappelions plus haut, les modèles de la réflexivité de Mallarmé et le travail critique et poétique de Baudelaire sont toujours au centre de l'intérêt des poétiques élaborées au début du XXe siècle, sans considérer toute une dérivation romantique qui mettait en vers la poétique ou qui, du moins, la laissait transparaître, en la transformant dans le sujet privilégié des poèmes. Si les auteurs du XXe siècle, comme le relate G. Vattimo, s'adonnent presque plus à la déclaration des intentions artistiques qu'à la réalisation effective des œuvres, il est vrai que Valéry est autant poète que critique et les deux activités s'alimentent mutuellement, en revendiquant deux espaces complémentaires, mais néanmoins autonomes qui traitent de la maîtrise du langage avec des tons qui effleurent la philosophie. Ce qui alimente incontestablement le mouvement poïétique de Valéry reste la certitude toute moderne que l'art, tout comme la littérature, est une expérience de vérité puisqu'il est une entreprise de l'être et de sa profondeur. En raison de cette nature, la parole poétique se configure comme l'émanation d'un travail de creusement d'une intériorité, ce qui en fait une véritable expérience. Les mots de Valéry donnent la voix à une conscience esthétique qui pourtant ne veut pas se substituer à une conscience historique, mais qui décide de la filtrer et de dialoguer avec elle par le biais d'une parole capable de résonner et de raisonner dans toutes les dimensions : de l'art à la réflexion, jusqu'à la théorie de la traduction. Valéry semble charmer des consciences critiques italiennes comme celles d'Oreste Macrì, de Piero Bigongiari et de Leone Traverso par sa capacité de revendiquer la portée ontologique[184] de l'art, en la récupérant chez Mallarmé et en véhiculant une sorte d'attitude illuminée qui, à travers un technicisme très soigneusement maîtrisé, orienterait de manière profonde la critique contemporaine.

Le caractère essentiellement symboliste des poètes du début des années Trente théorisant sur les mécanismes poétiques ainsi que les conceptions mallarméennes à propos du vers et de la construction artistique, semble avoir été suivi par une forme de modernisme théorique presque scientifique, méthodique et analytique. Le discours critique qui s'affirmera après les années Quarante, sera un appareil dialogique où l'argumentation philosophique prendra le relais de la mystique. A ce propos nous pensons que Piero

[184] Cf. Ibid., p. 53.

Bigongiari hériterait presque tous les éléments de l'attitude réflexive de Valéry, même si les pères de la réflexion théorique et de la critique poétique italienne seront plutôt identifiés avec Oreste Macrì, Carlo Bo et, par la suite, Luciano Anceschi.

Dans cette brève réflexion sur l'influence théorique de Valéry par rapport au panorama littéraire italien et en relation avec notre sujet de recherche, il est important de rappeler la contribution de Valéry à la réflexion sur la traduction. D'après le poète français, en effet, la traduction pourrait être vue comme le paradigme résumant épistémologiquement toute forme d'activité créatrice, et c'est de cette manière qu'il s'exprime :

> « Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en 'langage des dieux'; et son travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants »[185].

Ce passage plutôt connu de Valéry reprend les éléments typiques de son discours critique, tels que l'accent sur le langage poétique lu comme un instrument presque sacré dans sa perfection énigmatique et, à côté de cela, la marge de manœuvre laissée au poète, dont l'autonomie de créer doit chercher un compromis avec l'acte de marier la forme et le sens. De plus il ne faut pas oublier que l'autonomie du poète traduisant par rapport au poète traduit constituent aussi deux points cruciaux de la théorie de la traduction valéryenne, une théorie jamais formalisée sous forme systématique et structurée, et pourtant déductible de quelques déclarations explicites. La plus intéressante parmi ces réflexions portée sur l'acte de traduire reste, à notre sens, celle qui attribuerait la nature de "faire poïétique" aux mots, et cela en affirmant que la tâche du traducteur en poésie ne serait pas une sorte de transposition transparente des vers étrangers. De la sorte Valéry met en question l'idée que le traducteur doit rester invisible et il illustre efficacement ce qui est l'action du traducteur en l'apparentant à un auteur qui ne doit pas forcément mettre en œuvre tous ses moyens en se souciant de rester invisible. Le traducteur est un auteur et à la fois un lecteur très actif, prêt à l'écoute, un lecteur-créateur qui, par le biais de sa sensibilité et de sa compréhension, doit se transformer en une forme d'auteur "guidé" par une autre voix, mais nullement passif, puisque sa tâche, notamment en

[185] Paul Valéry, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 212.

poésie, prévoit de « traduire non mot par mot, mais effet produit par effet à produire »[186]. Ces éléments émergent de la lettre que Valéry écrit en 1942 à Beniamino Dal Fabbro pour le féliciter de la traduction que le poète et traducteur italien venait de publier sous le titre de *Gli Incanti*, la transposition en italien du recueil *Charmes* qui remontait à 1922. Dans sa lettre Valéry parle à Beniamino Dal Fabbro en termes d'exactitude et, si faisant, il cite explicitement la notion si controversée de fidélité, en attribuant une qualité remarquable à la traduction italienne en question, en raison du fait qu'elle présente une « musicalité du vers parallèle à mon vers ». Ce qui d'après le poète français rendait le texte de Dal Fabbro si digne, était non seulement une excellente transposition en italien, mais aussi le fait que le texte traduisant donnait lieu à une œuvre autonome, capable de récréer le rythme tout comme l'émotion de l'original, mais permettant aussi à la traduction d'être de la poésie à part entière, indépendamment du texte français.[187] Paul Valéry se caractérise ainsi comme un théoricien de la traduction malgré lui, et il est manifeste qu'il ne partage pas l'idée d'un traducteur invisible, ni le fait que le traducteur puisse être un imitateur, deux *topoi* qui font partie de l'histoire de la traduction poétique et qui sont souvent considérés comme la règle à suivre. Valéry oppose à l'image du mime et à celui d'un poursuiveur tacite celle d'un véritable auteur, puisque d'après lui le traducteur doit se poser en créateur pour susciter un effet analogue à l'émotion engendrée par la poésie du texte original, sans jamais ni manipuler le texte étranger ni le calquer.

Dans ce jeu de miroitement des langues et des sujets, de créations de la parole et de volonté de signifier le monde aussi bien que l'acte même qui essaye de le faire, il nous semble important de souligner que Paul Valéry assignait un véritable pouvoir d'interprétation au récepteur de la poésie, et notamment de la sienne, ce qui implicitement en attribue à un traducteur aussi, puisque ce dernier est, en fin de compte, un lecteur au degré le plus élevé, un lecteur actif. Même s'il ne prônait pas un obscurantisme et un geste cryptique à tout prix, Paul Valéry théorise en quelque sorte les principes de l'œuvre autonome et ouverte lorsqu'il revendique dans le commentaire

---

[186] Paul Valéry *Cahiers IV*, p. 479.

[187] Lettre de Valéry adressée à Beniamino Dal Fabbro datée de septembre 1942, consultée à travers l'archive Dal Fabbro en ligne à l'adresse URL : http://collezioni.comune.belluno.it/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00---off-0beniamin--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-------0-1l--11-it-50---20-about---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1.73.4&d=HASH0161767f9be8da88ec242f24.3
L'affirmation plus efficace de la lettre de Valéry est la suivante : « C'est là ce qui vous appartient en propre et qui fait degli *Incanti* votre œuvre personnelle ».

des *Charmes*, précédant l'édition de 1928, le statut de liberté de l'interprétation et la totale liberté du poème :

> « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et que lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur »[188]

C'est d'ailleurs cette multiplicité d'horizons et la possibilité de dédoubler les angles d'entrée dans le tissu d'un poème qui avaient fait devenir la poésie le lieu privilégié de la passion créatrice, critique et spéculative de ces deux décennies, en la caractérisant aussi comme l'objet principal des traductions littéraires.

Valéry d'ailleurs continue la tradition toute mallarméenne d'un signe capable de contempler lui-même et de parler des résultats de cette observation, en dépassant ainsi l'angoisse de l'indicibilité. Dans ce sens, il a été fortement critiqué comme un adorateur de l'inanité sonore, mais nous pensons que, en revanche, ainsi qu'il a été repris par la poésie du XXe siècle, y compris la poésie italienne, et qu'il a été intériorisé par Rilke, la pensée valéryenne ne fera que s'affirmer par sa force spéculative et son élégance associées toutefois à une substance poétique remarquable. Valéry montrera en effet que le langage propose une série de signes que, si en eux-mêmes ils sont des actes vides, quand ils sont confiés à l'interprétation et à la relecture, ainsi qu'à la traduction d'une langue à l'autre, deviennent générateurs de l'instabilité[189]. Celle-ci serait l'un des éléments constitutifs de la poésie même et de la quête de la nature ontologique vers laquelle sa parole encourage l'homme. Il s'agit d'une instabilité et d'une pluralité d'interprétations qui sont à la base de la genèse de la poésie du XXe siècle et de sa productivité, se fondant sur un oxymoron dès sa naissance : un acte de parole qui, dans son déroulement, proclame son indicibilité, un acte qui se réalise malgré une impossibilité et une inertie avouée, un mécanisme que Piero Bigongiari définissait

[188] Valéry Paul, « Variété III », *Commentaires de Charmes*, Paris, éd. Pléiade, t. 1, p. 1509.
[189] Dans la conception de Valéry la poésie ne serait qu'« un état d'écart du régime ordinaire, remarquable par la conservation de l'instable », *Cahier II*, Paris, Editions de la Pléiade, 1973-1974, p. 1132.

comme une parole défiant son contraire : « Perché la parola è insieme prosecuzione del silenzio e sua contraddizione »[190].

Comme l'affirmera Luzi, si on prend en considération le degré d'influence des poètes français sur la réflexion poétique et métapoétique italienne, c'est peut-être Mallarmé l'auteur qui plus que tout autre tacitement et parfois plus explicitement hante la création poétique de la première moitié du XXe siècle. Nous associons à cela le travail réflexif qui porte Paul Valéry à témoigner d'un grand intérêt pour les traductions, en donnant lieu à un début de critique des traductions, un genre qui n'était pas encore pratiqué de manière ni fréquente ni systématique au début du Novecento, mais qui verra le jour exactement à travers les revues culturelles et les réfléxions d'ordre privé, les lettres ou les notes de travail des poètes et des traducteurs de ces années. En se penchant par exemple sur ses remarques empiriques concernant sa traduction des *Bucoliques* de Virgile et ses commentaires à propos de son attitude face à la relecture de sa propre traduction, il émerge que son approche à la traduction ressemble à celle qu'aurait un poète quelconque devant son texte original, écrit par lui-même, et non pas transposé à partir d'un autre auteur. En effet Valéry était conscient que la traduction poétique d'un poète par un poète exerce sur celui qui traduit une fascination et parfois une identification qui accompagnent la naissance de la nouvelle œuvre, en situant le poète-traducteur comme devant une matière à lui, intériorisée bien qu'encore étrangère.

L'acte traductif est ainsi codifié par Paul Valéry comme une opération créatrice à part entière, un mouvement où le point crucial pour assurer sa réussite n'est rien d'autre qu'essayer de sauver de manière inchangée l'harmonie du poème original[191], quitte à arriver à une véritable recréation comme si la littéralité devait être mise de côté devant une bonne littérarité. Paul Valéry est également un des premiers contemporains qui fait allusion à plusieurs reprises à la similitude entre l'acte de composer des poèmes originaux et l'acte de traduire, d'ailleurs la définition-même qu'il formulait à propos du statut du poète correspond à la description de quelqu'un qui exécute constamment une

---

[190] Bigongiari Piero, *La voce e il silenzio figurato (Rimbaud, Valéry, D'Annunzio),* Milano, Severgnini, 1986, p. 33. [Puisque la parole est une persécution du silence et sa contradiction à la fois].

[191] C'est une idée qui revient constamment dans le texte « Variations sur les Bucoliques », in *Œuvres complètes*, t.1, Paris, p. 218-219, l'autonomie de sens et de son ressoudés de manière adroite par le poète-traducteur est au centre de ses remarques concernant sa version des vers de Virgile. En général, parmi les notes du poète français, les observations qui portent sur la valeur des traductions sont assez fréquentes, même si le discours critique à ce niveau est encore assez faible et qu'il se réduit à des juxtapositions de versions publiées ou à des échos des textes originaux.

transmutation d'un code à un autre, passant de l'inspiration à sa formalisation en vers et de l'émotion aux mots pour la signifier. Il montrera en effet que le but de la poésie est celui de délivrer les mots de leur utilisation calcifiée et désormais muette, en montrant aux lecteurs un autre réseau de possibilités expressives. Dans ce sens la poésie est par essence la manifestation lexicalisée de la transition d'un système à un autre, ce qui amène à identifier toute poésie avec une forme de traduction, comme d'ailleurs le soutenait Baudelaire[192] aussi. Valéry explique en effet, comme nous l'annoncions plus haut, qu'il y a une identification entre poète et traducteur, écrire des poèmes équivaut à traduire une émotion en mots et cette transmutation aurait la même nature qu'une traduction intralinguistique. Il s'agit d'un élément auquel, comme nous l'avions vu, Paul Valéry ajoutait l'importance dans le travail du poète de chercher aussi « des idées pour ses mots », un mécanisme qui serait de plus en plus agissant au sein de la critique, et qui se révélerait également important dans la définition de la traduction comme un acte poétique digne de la noblesse du travail poétique tout court. Il ne faut en outre pas oublier que, pour l'auteur français, la traduction était le paradigme de tout acte : à partir de l'expérience même vécue par le lecteur qui recrée mentalement en lui l'effet que le poète a voulu imprimer ou, du moins, qu'il a essayé de suggérer composant ses vers. L'objet particulier de la traduction, encore si peu formalisé et théorisé au début du XXe siècle, traverse la réflexion critique de Valéry à plusieurs niveaux et fait partie des composants caractérisant son influence sur le panorama littéraire italien, stimulant même des critiques tels que Oreste Macrì et Leone Traverso à le prendre en considération pour formuler leurs propres théories.

[192] Baudelaire illustre la nature du poète en termes de "déchiffreur" dans un passage de *l'Art romantique* traduit entre autres par Mario Luzi. Le poète français affirme en effet : « Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? » in Pichois Claude, *Œuvres poétiques complètes de Baudelaire*, Paris, Ed Pléiade, 2006, p. 705.

## CHAPITRE II

### 2. Poésie et politique: quel engagement? Quelle politique?

### 2.1 Quelques précisions à propos de lutte et d'engagement : quelle action permet la poésie ?

**La poésie n'a pas à intervenir dans le débat**
**autrement que par son action propre,**
**sa signification culturelle**
Benjamin Péret[193]

Si le romanttisme, par le biais de Coleridge et Wordsworth, déjà lus et connus en Italie au début du XXe siècle, mais encore assez peu traduits, avait pris le dessus par rapport à une poésie de circonstance, cette dernière n'avait pas été abolie des conceptions et des théorisations. Ce qu'ici nous adoptons sous l'étiquette de "poésie de circonstance" est, comme l'explique le critique yougoslave Predrag Matvejevic dans son essai sur la poésie et l'engagement[194], une poésie liée à une circonstance sociale, politique, religieuse donnée et chargée de la célébrer ou, du moins, d'en tenir fortement compte dans sa composition.

La poésie la plus traduite au cours des deux décennies que nous étudions, à savoir les vers de Baudelaire, Rimbaud, Eliot, Mallarmé, Valéry, Rilke, est une poésie qui n'est pas engagée dans la vie sociale du moins dans le sens d'un enracinement thématique dans la lutte, ou prônant une idéologie de parti ou, encore, incitant à la révolte. La poésie écrite par ces poètes ne se veut pas le porte-parole d'un projet politique précis ou d'une doctrine quelconque. Toutefois, en offrant au panorama poétique italien un autre regard sur la forme et sur le langage à travers la confrontation avec les vers de ces poètes étrangers, les traducteurs de poésie pratiquaient une forme d'engagement. En effet l'action de faire connaître ces voix en Italie se transposait sur le plan d'une ouverture d'esprit et d'une possibilité de remanier la réalité la plus connue et la plus usée.

La poésie des hermétistes et ensuite les œuvres de Cesare Pavese ou Attilio Bertolucci ne traiteront pas des coups d'état, elle ne proposait ni des odes ni des programmes de

[193] Péret Benjamin, *Le Déshonneur des poètes,* Poésie et Révolution, Mexico, février 1945. Cette édition n'a pas de numérotation des pages.
[194] Predrag Matvejevic, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.

bataille. La politique politicienne, pour utiliser une locution péjorative moderne, n'affleure nulle part dans leurs poèmes même si ces auteurs ne sont pas du tout détachés des dynamiques sociales, et qu'ils participent activement à la vie culturelle des années 30 et 40. Leur engagement se manifeste dans leurs textes et leur action de traducteur de manière presque plus authentique que chez les auteurs politisés puisqu'ils agissaient sur la vision du réel sans portée politique au sens traditionnel mais au sens large, à savoir en envisageant la place de l'homme dans le monde. Ce n'est pas un esprit de parti insufflé dans les vers comme chez certains poètes russes exprimant leur appartenance à un groupe ni la manifestation explicite de l'aversion au pouvoir. L'action et l'engagement se déroulent sur un autre plan, à savoir la dimension de l'écriture en tant qu'instrument de liberté et moteur pour engendrer l'autonomie de l'esprit. Cet engagement, à notre sens, se retrouve amplifié dans le rôle du traducteur qui par son activité offre la possibilité de faire rencontrer l'autre, de le montrer comme un homme ayant les mêmes aspirations de liberté et de plénitude. La poésie, et notamment la poésie traduite, représentait dans le panorama culturel du régime qui contrôlait complètement tout élément de la quotidienneté une forme de liberté de dire et de laisser parler l'intériorité de l'homme. La traduction des vers assurait à l'époque des passages incessants de frontières linguistiques, permettant la valorisation de la différence entre les auteurs italiens et les étrangers ainsi que la recherche des valeurs intemporelles unifiantes.

Breton refusait l'idée d'engagement conçu comme un lien idéologique avec un groupe ou un parti, et cela parce qu'il voyait dans la poésie dite "d'occasion" ou de circonstance, comme une forme de servilité dont l'art devrait absolument se délivrer. En effet, lorsqu'il rédige le manifeste de la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant (F.I.A.R.I), il octroie toute liberté à l'art, en terminant son texte par ces mots : « l'indépendance de l'art - pour la révolution: la révolution - pour la libération définitive de l'art.[195]». C'est un document que Breton rédige en 1938 par rapport auquel il nous semble intéressant le fait qu'il avait été relu et corrigé à plusieurs endroits par Trotski. L'engagement de cette génération de poètes italiens suit la direction décrite par Breton mais aussi d'Apollinaire, Char et Eluard : la liberté du poète

[195] Breton André, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, 25 juillet 1938 consulté dans sa version électronique à l'adresse URL : http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_103

est la condition essentielle pour écrire sincèrement, tous incitaient les autres auteurs à s'éloigner de l'art social, des revendications, des idéologies et du populisme. En ce qui concerne la notion d'engagement nous spécifions qu'il s'agit d'un engagement culturel, humain, émotionnel et que l'auteur qui s'engage dans ce sens fait de la politique sans la nommer en visant plutôt l'éthique, à savoir le bien-être de l'homme et son épanouissement spirituel. Nous nous référons aussi à une notion particulière du « faire » et de la factualité de l'œuvre d'art. Le « faire » poétique qui passe à l'époque non seulement par l'écriture directe de vers mais aussi par le geste herméneutique de la traduction et de la rédaction du compte rendu des lectures des recueils des poèmes, dans le but de faire dialoguer les auteurs et le public italien avec les voix étrangères.

En ayant recours à la notion d'engagement, nous sommes consciente que plusieurs distinctions et auteurs sont implicitement évoqués, ainsi que la possibilité de considérer deux inetrprétations de ce concept clé. D'un côté nous gardons en filigrane l'acception stricte de "littérature engagée", à savoir « une littérature passionnée occupée des questions politiques et sociales » [196] de manière thématique et, de l'autre, une notion plus large mais, paradoxalement, plus totalisante aussi, qui se traduit par l'idée que l'écriture n'est jamais une simple pratique autonome et autoréférentielle et qu'un poème, tout comme une pensée poétique, agit toujours sur la vision de l'état des choses en la modifiant et en suggérant comment poursuivre le chemin esthétique et cognitif d'un individu. Nous embrassons dans ce sens la notion d'engagement la plus radicale qui attribue un lieu central à la notion de « manifestation de fidélité à soi-même » et qui se caractérise par un choix éthique bien réfléchi, une forte volonté d'intégration active au tissu socioculturel et une urgence tantôt individuelle tantôt collective. Nous ajoutons à cela la conception sartrienne de 'volonté de participation', paraphrasée par les mots de Benoit Denis en guise de définition pour la dénotation du mot engagement : « l'acte volontaire et effectif par lequel la personne se définit et se choisit, selon une démarche qui comporte d'ailleurs une part de risque et d'inconnu (« jouer sa propre réalité ») »[197] . En insistant sur la centralité de la personne et sur la nécessité de défendre ses valeurs, cette forme d'engagement se traduit immédiatement dans un projet éthique où l'impératif esthétique est accompagné par un impératif moral. Les poètes et les

[196] Denis Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, p. 17.
[197] Ibid., p. 32.

traducteurs de ces deux décennies se retrouvaient implicitement à partager cette perspective qui aurait voulu bouleverser le monde en train de s'effondrer, en pariant sur la poésie lue comme la trace la plus authentique de la partie la plus irréductible de l'homme.

La référence à Sartre n'est pas un hasard si on considère que les poètes et intellectuels italiens des années 30 et 40 avaient toujours un regard privilégié sur les lettres et les dynamiques culturelles françaises et que, en effet, c'est exactement dans la période entre les années 20 et 30 que la notion de littérature engagée s'est définie et développée, suite à l'affaire Dreyfus, devenant successivement l'un des axes majeurs des débats et des critiques littéraires de la modernité. Si l'on parle d'engagement l'une des premières référence est incontestablement Sartre, théoricien de la littérature engagée, et d'un certain point de vue, l'engagement sartrien est exactement le type d'engagement pris par ces poètes, à savoir une reconnaissance indéniable de la responsabilité de l'auteur vis-à-vis de la société et l'impossibilité, en tant qu'être humain prenant la parole, d'entrer complètement en relation avec le monde, et de manifester le sens de ses choix. Du simple fait qu'ils écrivent, qu'ils font circuler leurs images tout comme leurs interprétations de la vie les poètes, comme tout artiste et écrivain, influencent la lecture du monde faite par les lecteur-spectateurs et par les autres auteurs. La liberté de création du poète, sa marge de manœuvre sur et à travers la langue, ouvre le chemin pour une nouvelle et constante mise en question de la réalité. Nous prenons aussi en considération, entre autres, que toute forme de refus de l'engagement en réalité en est un, du moins c'est une réaction qui montre une autre modalité de s'opposer à l'humain lorsque « cette humanité est devenue proprement inhumaine à travers la guerre et la destruction collective »[198]. Cela représente d'après nous la matrice de l'engagement des intellectuels de l'époque au centre de notre étude, une forme de participation à la dimension collective qui est menée à travers l'expérience inaliénable du langage humain dans sa forme la moins orthodoxe et codifiée par la grammaire ou les règles, à savoir la poésie et sa traduction.

[198] Taminieux Pierre, « Les Manifestes Dada comme gestes poétiques » in Béhar Henri, Taminiaux Pierre, *Poésie et politique au XXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 20.

Comme le rappelle Franco Fortini[199], les poètes et les traducteurs Italien des premières décennies du XXe siècle, n'allaient pas chercher les événements pour avoir de la matière concrète à mettre dans leurs vers, c'était l'histoire qui allait les chercher et le centre d'intérêt n'était ni un élément concret ponctuel ni un personnage déterminé mais l'être humain, l'engagement devait ainsi offrir une ouverture à la multiplicité des chemins dan tous les domaines, ce qui est toujours synonyme de liberté. Fortini souligne en effet que pendant les années Trente et Quarante il fallait défendre la « la nécessité possible des choix »[200], et que la garantie de cette simple possibilité constituait déjà une forme de combat.

Aucune des nombreuses significations possibles évoquées par une poésie n'est imposée comme la plus juste : tout l'éventail des images et des sens créés est digne s'il est justifié par les signes. D'ailleurs la stabilité même d'un texte est utopique. Les communautés interprétatives comme l'expliquent les théoriciens de la réception ainsi que par exemple le théoricien de la littérature américain Stanley Fish, sont responsables et de l'activité des lecteurs et de ce que cette activité produit. Ce qui n'étonne point est que « une interprétation, si elle est poursuivie avec suffisamment de vigueur, peut s'imposer à un matériau qui a sa propre forme »[201] et c'est ce sur quoi le poète aussi bien que le traducteur peut fortement travailler.
Or, puisque la poésie est par sa nature même une mise en question constante de la forme des choses, une tension entre son image sonore et la signification à laquelle elle veut accéder, elle se pose comme une forme d'indisciplinarité insoupçonnée et laisse une multitude de pistes ouvertes ou, pour reprendre une idée que tout herméneute et critique partage, « une grammaire de l'inaccompli »[202]. C'est une indisciplinarité en acte coïncidant avec un questionnement qui ne veut pas s'imposer avec l'obsession de trouver la réponse, la forme de l'inachevé peut se superposer non avec un échec mais avec une multiplication des interprétations, se faisant catalyseur entre des typologies de lectures différentes, de la recherche linguistique à celle spirituelle jusqu'à celle aux tons

---

[199] Fortini Franco, *Une fois pour toutes. Poésie 1938-1985*, traduit de l'italien par Bernard Simeone et Jean-Charles Vegliante, Fédérop, pp. 152-153.
[200] Ibid., p. 152. A ce propos Fortini souligne comme il n'ya engagement plus fort que celui visant à démasquer les conditions de coercition dans lesquelles vit l'homme.
[201] Fish Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 64.
[202] Cf. Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre,* op. cit., p. 11.

socioculturels. Cette forme d'indisciplinarité se traduit ainsi dans un encouragement pour les hommes à déconstruire leurs idées reçues et à se questionner par rapport à leur obéissance aux ordres donnés. Une invitation à réfléchir différemment et plus en consonance avec les désirs et les besoins strictement humains, montrant qu'aucun système sociopolitique n'est immuable ni à accepter aveuglement. L'activité principale de ces poètes et traducteurs qui les transposeront en italien, est en effet, d'après nous, le désir de tracer la vibration vitale perdue et inhibée dans la réalité, ce qui est le plus grand travail, comme le définissait aussi Carlo Bo en 1946, puisqu'il correspond avec la libération de l'homme[203] sans forcement être pris dans les mailles du militantisme armé.

La poésie proposée constamment à l'époque s'offrait ainsi comme une forme de réappropriation de la possibilité de dire et de chanter l'homme, au-delà des particularismes et des petits faits concrets. Les sujets du vide, du néant, de la négation dont nous avons traité plus haut, montrent que sans oublier la crise ni fermer les yeux devant elle, il était toutefois possible de concevoir un avenir, en se remettant constamment en question et en passant de la spéculation à un aspect pragmatique d'éveil des consciences.

Le faire poétique est lié inévitablement au devenir des choses, à leur transformation et au changement que la poésie arrive à provoquer dans la vie intérieure de ses lecteurs. Il s'exprime à travers la capacité de montrer la possibilité de détourner à tout moment les ordres établis, et d'engendrer une réaction constructive même dans les conditions les plus imprévisibles. Dans ce sens la poésie peut être « faite », et elle l'était, comme un outil de résistance contre tout intégrisme idéologique, qu'il soit économique, social, culturel, ou en un seul mot "politique". Pour atteindre ce but les actes artistiques des poètes ne suffisent pas : l'intérêt des traducteurs et des critiques était également capital pour amplifier ce réseau actif des consciences au sein du public, et ainsi propager cette volonté de remise en question des ordres figés. Ce qui joue très fort dans la construction du panorama intellectuel d'un pays est et doit être, pensons-nous, le fait que les significations souvent sont déterminées par les lecteurs et par les critiques d'une certaine production littéraire et artistique, et cela est une perspective optimiste qui laisse

[203] Cf. Bo Carlo, « Storia e motivi del surrealismo », in *Saggi per una letteratura con una lunga appendice*, Brescia, Morcelliana, 1946, p. 325.

encore jouer et agir en sens positif ou de déconstruction le matériel linguistique et émotionnel délivré dans les poèmes comme dans toute œuvre.

La critique a donc une importance capitale, pour l'auteur tout comme pour le lecteur, et elle peut décider de jouer sur plusieurs plans et d'entrer comme l'une des protagonistes de cette amplification des consciences. La résistance et la subversion que la poésie peut offrir agissent de manière empathique et très intense, ce qui peut être perçu directement des gens ou qui, parfois, nécessite un travail d'introduction et de découverte de la part des voix critiques. Le public doit, dans un premier temps, être habitué puisqu'il faut du temps et une préparation des esprits aussi bien que des goûts pour comprendre un mouvement, pour pénétrer un genre ou une œuvre spécifique ainsi qu'un nouveau langage. La réflexion esthétique, tout comme la poésie, n'est pas une forme de la pensée que le sens commun est habitué à conceptualiser, on serait plutôt tenté de les apprécier et de s'en approprier mais sans formalisation théorique. Toutefois elles s'offrent comme deux formes d'interprétation du réel qui pénètrent les choses sans prétendre trouver une solution.

D'après Henri Meschonnic le noyau esthétique et émotionnel que la poésie offre toujours peut se prêter à être défini comme « une grammaire de l'inaccompli » [204], une codification qui questionne l'être à fond, une œuvre toujours en cours, qui ne se veut jamais ni document ni certitude scientifique. Elle est plutôt un réseau de suggestions et cela dans la double acception du terme suggestion, à savoir « proposition qui laisse la liberté de refuser ou d'accepter »[205] et aussi dans le sens d'influence exercée comme une forme d'inspiration. C'est exactement ce type de recherche au double caractère linguistique et ontologique qui se diffusait pendant les deux décennies que nous considérons dans ce travail. La critique littéraire publiée abondamment dans les revues et au sein de l'activité des cénacles florentins, milanais mais aussi romains, est une forme de critique intemporelle, comme celle exercée par Carlo Bo et également par Oreste Macrì et Mario Luzi, tous à la recherche d'une voix qui désire aller au-delà de la corruptibilité des faits contingents. Il s'agit d'une critique qui, partant des textes, cherche à entrer en contact avec les vérités les plus viscérales et les plus dissociées de ce qu'on nomme habituellement "le politique".

---

[204] Henri Meschonnic, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2002, p. 11.

[205] Indication du *Trésor de la langue française* sous le lemme "suggestion".

Comme le met en évidence Carlo Bo aussi dans son introduction à l'anthologie des poètes français qu'il édite en 1952, le but du poète comme celui du critique était de trouver une voix qui puisse se faire histoire, du moins avoir la force et la forme pour la contester, l'intégrer et pour ambitionner d'atteindre la vérité grâce au croisement entre « la scienza quotidiana della nostra persona e l'infinito oscuro della nostra ignoranza »[206].

Cette critique n'entrait pas en relation avec l'univers de la production matérielle, des lois de l'économie, de l'ordre public, des logiques des partis et pourtant se proposait comme une réflexion qui pouvait influencer la lecture du monde dans son ensemble. Chaque critique poétique touchait et touche inévitablement aux nécessités de l'homme, commente ses angoisses et ses instincts et par conséquent, se révèle comme un travail politique dans le sens que ce mouvement de questionnement exprimera toujours un penchant, une volonté forte :

> « Quelle que soit la forme qu'il prend il occupera toujours une position partisane (c'est-à-dire une position qui dans le même temps, conteste et est prête à la contestation) à l'intérieur du champ discursif de la discipline et de son histoire, mais il n'est pas politique (au moment de sa production) dans le sens qu'il peut répondre aux urgences de la politique étrangère ou de l'aide sociale ou de la crise économique »[207].

La poésie est par excellence une manifestation de cette idée du "politique" que nous pourrions paraphraser comme la faculté de s'occuper des besoins les plus intimes de l'homme, de faire interroger les êtres sur leur place dans le monde, d'éveiller leur esprit critique vis-à vis de toute dynamique et relation et de semer le doute envers des conditions extérieures, souvent acceptées comme données par la nature. A partir du fait qu'elle se propose comme un écart par rapport à la norme du langage, la poésie est le terrain d'une possibilité de faire du nouveau ainsi que le lieu pour pratiquer une forme de résistance. La poésie sort de l'ordinaire par sa forme, par son lexique, par sa manière de raconter qui n'a souvent rien de la narration et qui pourtant élève au statut d'événement le détail le plus exigu, se posant dans ce sens constamment comme un acte de redéfinition des potentialités de l'homme et du langage. L'agir poétique coïncide

[206] Bo Carlo, *Nuova poesia francese*, Parma, Guanda, 1952, p. XVI, [la science quotidienne de notre personne et l'infini obscur de notre ignorance].
[207] Fish Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives,* pp. 109-110.

ainsi, d'après nous, avec la résonance que la lecture des vers provoque dans un sujet. Lorsque cette résonance touche l'être dans ses besoins et dans ses aspirations, et qu'elle le guide dans ses choix, cela coïncide avec une action qui relève sans aucun doute du "politique". Le poétique est politique dans la mesure où le poème et le langage poétique sont doués d'une force opérationnelle, agissant avec des matériaux de toute nature : métaphysique, théologique, esthétique, linguistique. C'est pourquoi, nous partageons l'avis de Jacques Maritain et de la plupart des critiques italiens de l'époque, lorsqu'ils affirment que la poésie n'est pas seulement un acte illocutoire, elle est aussi un acte à forte composante perlocutoire. En d'autres termes elle produit un effet psychologique et émotionnel de vaste portée sur les lecteurs, ainsi que sur les sujets qui élaborent la parole poétique et sa force perlocutoire peut être telle que les deux décennies que nous étudions dans ce travail de thèse, n'ont songé qu'à l'écouter, à la traduire et à la fréquenter.

La nature de ce faire est pour l'essentiel inconsciente, se superposant à la suggestion et à la fascination pour l'art, et pourtant reste une action forte, capable de se cristalliser en une forme de conscience que Maritain définissait comme non conceptualisable et qui relève de l'émotionnel au carrefour avec l'élément cognitif. C'est cette double nature si intense qui part de l'esprit pour arriver à la raison, qui d'après nous fait la force et le caractère encore plus "factuel", voire "politique" de l'acte poétique. L'action qui peut s'en dégager ne repose en fait pas seulement sur un fond rationnel, mais aussi sur une adhésion émotionnelle et voudrait viser à améliorer la condition de l'être. Le faire poétique coïncide ainsi avec cette attitude qui porte à plonger dans le cœur battant des expériences pour en tirer une substance vitale en même temps qu'elle en injecte dans les sujets qui sont impliqués dans son mouvement, à savoir le poète, son lecteur et, éventuellement, le traducteur qui décidera de se confronter avec sa matière.

Le poète est par conséquent toujours voué à l'action, une action spirituelle et sensorielle, réalisée avec et à travers un matériel humain et langagier qui vise à élargir les consciences, à franchir la nature terrestre et finie de l'homme. Comme le soutenait Maritain dans toute sa production critique inspirant fortement les hermétistes, la poésie est une forme même de connaissance, une connaissance, ajoutons-nous, qui a tendance à s'exprimer dans l'acte même de créer et qui, par la suite, agit sur ses lecteurs.

Le rapport que la poésie entretient avec ce qu'on appelle "normes du langage" ne doit pas être vu automatiquement en termes de révolte, il peut s'agir aussi d'une simple résistance ou d'une volonté d'attente et de suspension. L'histoire des poétiques nous montre que cela dépend de l'époque dans laquelle la poésie est faite: si en 1968 la poésie se conformait à l'esprit du temps, devenant explicitement socialisante et "politisante", au cours des années 30 et 40, la parole poétique ne se veut pas porte-drapeau d'une idéologie, ni explicitement militante, du moins ce n'est pas la tendance de la plupart des poètes de cette période. Toutefois sa présence massive comme sujet privilégié de la critique littéraire, comme objet littéraire le plus traduit et comme produit littéraire le plus publié amenait à s'interroger sur son rapport avec la prose, sur la nature des autres genres artistique et littéraires et sur la structure du langage. Ce dernier ne devait pas forcément être éliminé, mais il est vrai que la forte présence poétique et critique devait servir à redéfinir la notions de "canon" en poésie, et qu'elle remettait en question la vision même de l'histoire et de sa valeur dans la vie de l'homme.
A ce propos les traductions d'une forme poétique très éloignée de la tradition italienne, qui était parcourue à son tour par des tendances comme les tons crépusculaire, le pascolisme ou l'esthétisme de D'Annunzio, représentent la vitalité de l'excentrique par rapport à la norme. Ce n'est que lorsque le rapport entre ces deux éléments, l'exception et le canon, arrive à rester dynamique et qu'il demeure au centre des intérêts des auteurs comme des lecteurs, qu'on peut espérer, estimons-nous, pouvoir représenter mais aussi secouer de manière efficace la société et non seulement l'univers des lettres.

Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, et également Valéry, Eliot et Rilke, chacun à sa manière, ont incarné cette excentricité nécessaire au système italien pour se remodeler et suivre les temps. Traduire ces auteurs en Italie à une époque aussi rigidement contrôlée sous tous les points de vue signifia revendiquer une importante possibilité de dialogue avec l'excentricité, et trouver le moyen pour communiquer à travers elle. Toutefois il est évident que beaucoup d'"acteurs" culturels de l'époque ne se sont rendu compte qu'*a posteriori* de la portée sociale et politique de leur action de poètes et de traducteurs, parce qu'ils n'avaient aucune ambition politique. Ils se limitaient à montrer les choses comme ils les voyaient, donnant lieu à une attitude qui passait aussi par l'enthousiasme de la découverte d'une voix étrangère particulièrement libre et par sa

conséquente présentation en Italie, à travers un acte traductif qui devenait aussi un instrument de partage.

L'acte de traduire se voulait une mise à disposition de connaissances, ainsi que la manifestation d'une volonté de rendre accessible et envisageable des rencontres entre des personnalités. Ce type d'acte relève incontestablement du politique, de sa nature la plus profonde. Dans cette perspective nous empruntons volontairement la définition d'Henri Meschonnic affirmant que tout poème est un acte éthique car il s'agit d'un sujet qui naît à la langue et à un usage de cette dernière, engendrant ainsi une nouvelle manière d'opérer dans le monde et de s'exprimer. De ce point de vue que nous partageons entièrement, l'éthique ne serait pas seulement une forme de responsabilité sociale envers les autres ou envers un système des normes mais plutôt « la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité »[208]. Par conséquent le poème est un acte éthique car il transforme le sujet qui l'écrit et celui qui le lit et lorsque cette action s'amplifie, touchant à plusieurs sujets, là nous pensons que cela peut s'identifier avec la portée politique de la poésie. Est en fait "politique" tout geste interrogeant l'être sur sa fonction et sa place dans le monde, et le mettant en relation avec d'autres sujets qui puissent se reconfigurer dans une société. Tout poème est un acte non seulement de langue mais aussi des consciences, un véritable point de convergences des rapports entre le langage, la perception du monde et la volonté de l'homme de définir son rôle et son identité par rapport aux autres êtres humains.

Comme nous avions essayé de le décrire dans les premiers paragraphes de cette deuxième partie de notre travail, la notion même d'histoire et celle d'événement sont remises en cause et cela, tout particulièrement, lorsqu'on analyse la poésie écrite et traduite pendant les années 30 et 40. Si le poème naît d'une occasion et d'un contact avec le réel ou d'une situation concrète, il est aussi vrai que cet événement peut être imperceptible et bien loin d'une logique cartésienne et linéaire. Il est également possible que le poème transcende cet événement, qu'il en reste très peu de trace dans les vers, en effaçant et métamorphosant ses coordonnées, ce qui est d'ailleurs une prérogative du code poétique. Toutefois cette idée est encore liée à la notion d'événement en tant que moment dense de dynamique historique ou narrative, s'exprimant souvent par un

[208] Meschonnic Henri, *Ethique et politique du traduire*, op. cit., p. 8

enchaînement de causes et des conséquences, alors qu'en poésie l'acte même d'écrire constitue un événement, puisque la parole même peut donner lieu, par sa simple présence, à une réalité remarquable.

Si on considère l'analyse récente d'Arlette Farge à propos de l'événement en histoire, que nous citons plus loin, nous pensons que la poésie de cette période voulait se faire événement elle-même plutôt que traiter d'événements. Au sujet de la nature de l'événement A. Farge éexplique :

> « Fabricant et fabriqué, constructeur et construit, il est d'emblée un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage comme en discussion. C'est à travers son existence éclatée que l'historien travaille s'il veut en saisir la portée, le sens et la ou les marques dans la temporalité.
> Morceau de temps, l'événement est encore un créateur : il crée du temps qui suit son accomplissement, il crée des relations et des interactions, des confrontations ou des phénomènes de consentement, il crée du langage, du discours. On peut encore dire qu'il crée de la lumière parce qu'il révèle soudain des mécanismes jusque-là invisibles »[209].

Ce passage que nous nous sommes permis de citer en entier, montre que l'événement peut être conçu, même d'un point de vue historique, comme un déclencheur non seulement de relations, mais aussi de dimension, comme un véritable moment créateur qui par sa survenance détermine, coupe, amplifie ou dénonce. Nous pensons qu'un mécanisme pareil était théoriquement et de manière programmatique inscrit dans l'action de la poésie écrite et traduite au cours de deux décennies que nous étudions, exprimant une volonté de s'autodéterminer elle-même comme temps et comme espace et, en ce sens, d'être elle-même un événement. Cela se passait à travers une abstraction non de la vision de la société et de ses dynamiques en s'éloignant d'elles, mais plutôt en agissant sur le plan de la norme linguistique. La poésie, se constituant comme une nouvelle conception du rythme et une nouvelle attention pour l'homme, se proposait comme une forme d'autonomie qui par sa simple énonciation et existence pouvait déplacer des représentations acquises, ou attirer l'attention sur d'autres possibilités existentielles et émotives. La poésie faite à cette époque-là désirait constamment

[209] Farge Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n° 38, 2002, p. 70.

transfigurer le temps contingent ainsi que les faits historiques, et se poser comme une manifestation qui n'est pas « poésie de circonstance »[210] mais du langage transcendant les instants morts de chaque situation isolée.

Or, cette primauté de la poésie dégagée de l'emprise des faits historiques est l'héritage de la conception romantique voyant la littérature comme autonome, un héritage partagé par Baudelaire[211] et les surréalistes. D'après ces poètes, en fait, la forme des choses concrètes et les événements historiques ne devaient pas absorber toute l'attention des poètes et des hommes, puisqu'ils ne représenteraient que l'aspect apparent de la réalité en d'autres termes une simple surface inessentielle. De plus le poète se pliant à chanter la contingence serait en quelque sorte asservi aux faits et il perdrait un degré de liberté non négligeable, risquant de se concentrer sur des occasions poétiques destinées à vieillir et empêchant à son « je » de chanter une dimension collective.

Tristan Tzara, réfléchissant *a posteriori* sur l'entreprise surréaliste, a toujours souligné que la secousse impulsée par la poésie est à la base d'une nouvelle forme de sentir, d'un nouveau réveil et que le poète laissant de côté les particularités historiques est doté d'un pouvoir créateur encore plus fort. C'est pourquoi Starobinski glosant en 1944 les poèmes d'André Frénaud et de Jean Cayrol ne parlera pas de « poèmes de l'événement », en spécifiant qu'il s'agit plutôt de « poèmes de la pleine vue de l'homme sur son destin […] du devenir national de la France, autant que d'une expérience de valeur universelle faite pour nous par cette nation et exprimée par ses poètes »[212]. Ce sont de toute manière des poèmes qui annoncent un temps de justice toujours transcendé, où la matérialité des faits historiques n'est jamais citée directement mais transmuée en force lyrique qui, en tant que telle, se fait émeutier pour les esprits.

---

[210] Matvejevitch Predrag critique et spécialiste des littératures slaves théorise la notion de « poésie de circonstance » de manière très articulée dans son ouvrage *Pour une poétique de l'événement*, Union Générale d'éditions, Paris, 1979. Poésie de circonstance au sens strict et d'une manière très schématique, serait la poésie écrite à l'occasion d'un événement extérieur s'imposant comme le cœur thématique des vers mais au sens plus large cette expression désigne aussi la poésie dite « engagée », à savoir une poésie ayant un contenu politique plus manifeste, se proposant comme poésie de parti. La poésie de la Résistance et certaines formes de poésie militante après 1968, par exemple, seraient par exemple deux typologies de poésie de circonstance.

[211] Cf. Matvejevitch Predrag, *Ibid*., p. 152.

[212] Starobinski Jean, *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, op. cit., p. 61.

La capacité de ces poètes de se délivrer du circonstanciel coïncide avec la valeur la plus originelle et la plus forte de l'art, qui consiste à élever et promouvoir[213]. Nous pensons que ce n'est pas du tout un paradoxe de dire que le désengagement apparent des poètes et des intellectuels animant les cénacles hermétistes, ainsi que de Cesare Pavese ou d'autres artistes et auteurs des années 30 et 40 coïncide avec un engagement profond et bien plus radical d'un projet politique, c'est un engagement envers eux-mêmes et envers les valeurs de la vie. D'ailleurs c'est le sens même que beaucoup d'auteurs, y compris Sartre, donnaient à la notion d'engagement. Ce dernier interprété comme la manifestation d'une forme de fidélité à ses propres principes qui permet de poursuivre une recherche sur l'homme et son agir, reste la définition qui rend compte, plus que toute autre, du sens large de l'engagement à l'époque, en situant sur le même plan et en attribuant la même valeur « active » à toutes ses manifestations. D'après Benoît Denis paraphrasant Sartre ainsi que l'écrivain Gabriel Marcel l'engagement serait dans la vision de l'existentialisme chrétien, et d'après nous selon les hermétistes italiens et Cesare Pavese aussi, un acte coïncidant avec une démarche de réalisation de soi-même faite pour s'inscrire dans le monde mais aussi pour l'améliorer[214]. La visée esthétique est ainsi toujours liée à un dessein éthique bien défini qui coïncide avec la promotion de soi-même, ce qui amène inévitablement à se confronter avec les autres et à aller vers une réalisation à la matrice humaniste, exprimant une volonté de liberté totale et partagée avec tous les hommes.

La politique cherchée par le poète est celle qui voudrait atteindre la liberté et, si nécessaire pour délivrer l'homme, l'anarchie émancipatrice. Le façonnage des univers linguistiques, artistiques et imaginaires à travers la poésie et sa traduction permettait de commencer à démarquer les esprits du régime, et de se reposer sur l'expérience inaliénable du langage humain dans sa forme la moins orthodoxe et codifiée par la grammaire ou les règles d'usage. En d'autres termes, à travers la langue poétique qui est par excellence un écart par rapport à la norme du langage, on désirait s'opposer et montrer le caractère fictif du langage de la norme, à savoir de la propagande comme des déclarations politiques. Les poètes et les traducteurs ne se posaient pas ceci comme but principal ni explicite, mais, inévitablement, en préparant et en réveillant les sensibilités

[213] Ibid., p. 247.
[214] Cf. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 23.

à une rencontre profonde avec la parole, par contraste avec les discours vides et démagogiques, ils arrivaient à créer comme un choc avec le matériel linguistique produit par le fascisme.

La volonté d'évasion, l'univers de l'attente et la composante mystique des poétiques ne sont que des solutions thématiques provisoires adoptées par cette génération de poètes et d'intellectuels qui, au fond, ne faisaient que chercher la manière pour dessiner la prise de conscience des démarches que l'homme devait faire pour être libre et heureux. Ce faisant, ils alimentaient un humanisme nouveau, vif, attentif envers l'étranger et la possibilité de s'y confronter. La poésie en tant que « mode de vie »[215] coïncide ainsi avec l'idée d'engagement même, comme le suggère Tristan Tzara aussi en montrant que le désengagement de la poésie n'est qu'un truisme, et que, par contre, toute poésie vise à chanter et toucher la valeur permanente de la liberté. Nous empruntons à Tristan Tzara la définition de « révolutionnaire poétique », en accord avec lui sur le fait que le XXe siècle apparaît comme suivant un horizon révolutionnaire qui présente deux aspects. Au de-là de la tradition idéologique révolutionnaire suivie par exemple par les poètes russes, il existe chez les poètes du XXe « une tradition révolutionnaire spécifiquement poétique »[216] et que nous pensons pouvoir appeler « engagement » envers les autres hommes, une forme des révolte des consciences qui émane de la fréquentation poétique, donnant lieu à une culture et à une intelligentsia qui rejette les idées figées. Si on pense aux intellectuels italiens actifs à Florence et ensuite à Milan autour des revues, les consonances avec les dadaïste et les surréalistes, mais aussi avec Baudelaire, Lautréamont ou encore Mallarmé, Nerval, Verlaine, Jarry, Saint Pol-Roux et également Apollinaire étaient très fortes en ce sens. La spontanéité et la liberté étaient la seule règle de vie foudroyante que T. Tzara théorise comme se déployant à partir d'une pratique constante de la poésie : « Nous proclamions notre dégoût, nous faisions de la spontanéité notre règle de vie, nous ne voulions pas qu'il subsistât une distinction entre la vie et la poésie, notre poésie était une manière d'exister »[217].

Nous pensons que l'héritage surréaliste chez les hermétistes et chez Carlo Bo est, en ce cas, manifeste. La littérature, en tant que seule expression intime et profonde qui puisse

[215] C'est une expression de Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Editions Nagel, 1966, p. 15.
[216] Ibid., p. 14.
[217] Ibid., p. 19.

permettre à l'homme de s'épanouir et être soi-même, était la réponse concrète formulée par les auteurs hermétistes renfermés dans une sorte d'isolement apparent de la dimension sociopolitique. Il est vrai pourtant que si le courant hermétiste par le biais de Piero Bigongiari, Mario Luzi et Alfonso Gatto se tournaient vers une poésie qui ne se veut pas patriotique ni véhicule d'une idéologie quelconque, à l'époque il y avait aussi deux exemples très forts de poésie de la circonstance qui avaient exercé un fort impact sur la société européenne. Il est aussi vrai que la notion d'engagement commençait à être utilisée et nuancée exactement à l'époque en question, suite aux théories sartrienne et encore à travers la pensée de Camus. Lorsqu'on parle de poésie « engagée » en sens réactionnaire et traditionnel, la critique se réfère souvent à la poésie de Walt Whitman qui se lance dans un discours patriotique explicite, ou elle fait référence à la poésie des auteurs écrivant clandestinement *L'Honneur des poètes* en 1943. D'ailleurs, à notre sens, ce n'est pas un hasard si, dans la préface à cette anthologie, Paul Eluard cite le poète américain en l'associant à Rimbaud, Hugo et à Maïakovski, en les définissant des exemples d'action poétique sur le terrain. Action que Eluard, tout en étant militant, définit non dans la direction d'une intervention concrète, voire une participation à la lutte armée ou à une opération de propagande, ou encore se réalisant par la diffusion d'une parole patriotique. L'action qu'il prône comme la plus authentique se distingue par sa simplicité et montre que le poète « à la vue immense » mais il n'est qu'un homme parmi les hommes.

Le pouvoir factuel des poètes est ainsi celui de bien maitriser la langue, comme les mots d'Eluard le soulignent de manière péremptoire :

> « Leur pouvoir sur les mots étant absolu, leur poésie ne saurait jamais être diminuée par le contact plus ou moins rude du monde extérieur. La lutte ne peut que leur rendre des forces. Il est temps de redire, de proclamer que les poètes sont des hommes comme les autres, puisque les meilleurs d'entre eux ne cessent de soutenir que tous les hommes sont ou peuvent être à l'échelle du poète »[218].

Cela montre que même chez les poètes considérés comme des militants au sens traditionnel, ce n'est un chant ni de révolte ni de croisade mais plutôt un retour sur

[218] Eluard Paul, *L'honneur des poètes*, op. cit., pp. 9-10.

l'origine commune de l'être humain, en essayant de dépasser toute matérialité pour garder la liberté d'esprit au plus haut degré.

Ne pas donner voix aux faits historiques dans les vers et se retourner plutôt vers le coup de dés mallarméen, vers « Le cimetière marin » de Valéry ou vers le recueil rimbaldien *Une saison à l'enfer*, signifiait, d'après nous, revendiquer l'affranchissement de l'homme face à l'histoire et ce n'était qu'une autre manière de se révolter à l'égard de la réalité cruelle et opprimante du fascisme.

La tendance générale des poétiques du début du Novecento en Italie, était ainsi d'essayer de toucher la condition de l'homme et aller ainsi au-delà de la matérialité, en offrant une manifestation de l'authenticité que l'âme humaine pouvait exprimer et, en même temps, qui exigeait du monde. Le but étant indiscutablement d'amener les hommes à mettre en question leur vie intime mais aussi l'ordre extérieur des choses. Toute réflexion sur la langue affiche aussi une réflexion sociale, éthique et politique puisqu'elle est notre instrument le plus immédiat pour peindre et dire la configuration des choses. La moindre intervention sur cet instrument élargit, bouleverse ou tout simplement change notre manière de nous affirmer dans la quotidienneté. Dans ce sens nous pensons que nous ne poussons pas la réflexion trop loin si nous affirmons que toute forme de poésie est, en quelque sorte, engagée en raison du fait qu'elle donne voix à un sujet en train de s'abstraire d'une logique déterministe pour manifester son avis et pouvoir affirmer ses désirs. Le mouvement est ainsi celui qui, presque inconsciemment et automatiquement, de la poésie à la politique, et non pas l'inverse. En effet, faire en sorte que les poètes génèrent des vers en puisant dans le corps de la politique signifierait esthétiser l'idéologie[219] pour la rendre plus séduisante et, ce qui est très réductif pensons-nous, cela plierait l'autonomie des poètes à des fins qui entrent en conflit avec la soif d'éternité et la multiplicité d'horizons. Le mouvement de l'époque était plutôt le premier évoqué, ce qui serait, nous le croyons, la direction naturelle de toute aventure poétique.

Pour cerner le cadre épistémologique agissant qui implique la dialectique de plusieurs éléments, il est ainsi nécessaire de reformuler et de décliner autrement la notion

[219] Cf. Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, op. cit., p. 26.

d'engagement et d'événement ou de circonstance, telle qu'elle est présentée en poésie et notamment dans la poésie fréquentée à l'époque.

Afin de définir le type d'engagement qui, d'après nous, caractérise cette génération, mise à part la notion sartrienne générale à laquelle nous faisons référence au sens large, nous adoptons une pensée de Predrag Matvejevitch concernant la valeur des faits subjectifs qui impliqueraient le sujet par : « un engagement conçu comme détermination personnelle et intime de l'être » [220]. Le critère qui nous paraît intéressant, ainsi que probablement parmi les plus utiles pour définir ce qui est l'engagement, est le degré d'implication par lequel un sujet se trouve entrainé dans une situation[221], un fait ou un mécanisme particulier. Il s'agit d'une implication au sein de laquelle le sujet n'est pas seulement saisi par l'occasion mais au sein de laquelle cette occasion est vécue, reprise et transfigurée. En revanche, dans le cas de la poésie de circonstance, il s'avère que très souvent le 'je' lyrique soit obligé de produire des vers définis par l'événement, qui reste ainsi le cœur du poème avec ses coordonnées et sa logique. De ce point de vue il nous parait évident que, lorsqu'il fait de la poésie de circonstance, le poète n'a pas la même motivation subjective et indépendante qu'il montre dans toute autre occasion poétique.

La motivation qui incite le poète de cette époque n'est pas une volonté de célébrer le pouvoir ou lié à une rhétorique de parti, elle est d'ordre interne, parfois même très personnelle, et pourtant son expression et son extériorisation ont la capacité d'avoir une résonnance au niveau collectif. L'événement historique particulier ne serait qu'une manifestation de la partialité du réel, qu'un élément à dépasser, une expression de ce « tempo minore » qui ne relève pas des données importantes. Le poète ne saurait ainsi s'engager que lorsqu'il se reconnaît dans l'événement externe avec lequel il est confronté et lorsqu'il accorde cet événement à son intériorité : en d'autres termes il doit y avoir une véritable correspondance entre les faits et son mouvement spirituel et émotionnel. Le poète plus engagé et efficace dans la tâche de catalyseur des nouveautés et des changements pour tous les hommes se révèle être non pas celui qui se tourne vers les hystéries ou les gloires du présent, mais celui qui suit sa nature d'homme, qui trace une ligne et qui, en poursuivant sa destinée, offre une possibilité de plus aux autres

[220] Matvejevitch Predrag, *Pour une poétique de l'événement*, op. cit., p. 202.
[221] Cf. Ibid., p. 178.

hommes de le rejoindre et de construire avec lui. La poésie et sa fonction ne sont pas liées au « statut d'ustensilité »[222] comme beaucoup d'autres actions humaines, elles ne se proposent pas exclusivement comme le moyen pour changer l'état des choses temporaire, en s'offrant comme un instrument immédiat et ciblé sur un seul aspect de la vie. La poésie est tout d'abord un mode d'être et un chemin possible qui n'accepte pas les circonstances particulières, en les considérant comme de simples généralités, mais elle aspire à l'universalité et à un discours de l'âme d'une certaine profondeur et durabilité. De ce fait l'engagement s'exprime en utilisant les vers pour représenter les aspirations de l'homme, pour aiguiser les rêves de ce dernier et pour multiplier sa curiosité, et encore pour transcender les petites contingences en donnant voix et autorité au fondamental de chaque existence. Nous ne voulons pas pousser le raisonnement jusqu'à adhérer complètement à l'idée de Tristan Tzara selon laquelle la poésie assumerait exclusivement un caractère de nécessité et d'utilité existentielle, nous pensons qu'il y a toujours aussi à prendre en considération le statut de la jouissance de l'art, quoique parfois elle soit reléguée au deuxième plan. Il est pourtant vrai que l'engagement que nous estimons dériver de l'action poétique des auteurs et des traducteurs de ces deux décennies était un moteur de valeurs, un objet de conquête et un terrain fréquenté et proposé dans toutes les déclinaisons possibles : de la critique littéraire à la traduction, de l'écriture et composition directe des œuvres au dialogue intersémiotique entre poésie et art figuratif ou entre cinéma[223] et littérature.

---

[222] Ibid., p. 235.

[223] Il ne faut pas négliger le fait que le cinéma commence à prendre sa place parmi les arts et que les connivences entre écriture pour le cinéma et pour les revues commencent à prendre leur place dans la vie culturelle du pays. La plupart des acteurs culturels de ces décennies étaient charmés par le cinéma et souvent ont écrit à ce sujet, en tant que critiques ou passionnés. C'est le cas d'Attilio Bertolucci qui fut chargé par le quotidien *La Gazzetta di Parma* d'écrire parfois jusqu'à trois compte rendu de films par jour. Mais on peut se référer aussi à Pavese qui non seulement aimait cet art en plein essor, mais il écrivit aussi en 1950 huit sujets pour la réalisation de huit films, sans oublier ses essais concernant le cinéma qui montrent son enthousiasme et sa fascination pour ce qu'il définit comme une véritable manne pour les jeunes universitaires de sa génération, un abri dans l'obscurité ou se laisser emporter par les images. Piero Bigongiari dès le début des années 40, écrira au sujet de l'art cinématographique sous forme d'essai ou de compte rendu, dont nous rappelons « Incombenza degli avvenimenti », écrit en 1941 et « Il cinema a metà del secolo » de 1948, aujourd'hui in Piero Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, op. cit., pp. 167-176. La passion cinématographique des poètes de ces décennies serait à notre avis un autre sujet poïétique et herméneutique très riche et stimulant, donnant lieu à plusieurs lectures croisées entre auteurs, codes, langues et cultures. A ce propos, une pensée de Bigongiari laisse entrevoir la complexité des points de vue et des poétiques liées à l'attraction pour le cinéma, et se caractérise par son caustique lorsqu'elle affirme : « Arte risentita e troppo umana, non manca di sconfiggere il nostro desiderio più basso di falsa compagnia, mostrandoci la vanità di apparenze perfette e precipiti ; ci lascia soli, e irrimediabilmente, come una cosa umana che s'illude di una leggenda superiore dei sentimenti illimitati » [ Un art irrité et

Il ne faut d'ailleurs pas oublier que la notion d'engagement était au centre des débats littéraires et sociopolitiques au cœur des années Quarante, et que c'est à cette époque-là que Sartre la nuançait et reprenait constamment dans ses interview et écrits après l'avoir articulée dans son œuvre *Qu'est-ce que c'est la littérature ?* ainsi que dans la présentation de sa revue *Temps modernes*, lancée en 1945. Il est aussi vrai que les déclarations sartriennes au sujet de l'engagement seront souvent manipulées et utilisées pour soutenir des visions totalement opposées les unes des autres. A ce propos nous pensons, en accord avec Predreg Matvejevitch, que la notion souffre aussi des malentendus liés au fait que les termes "engagé" et "engagement" peuvent être interprétés de manière passive. Les deux mots peuvent en effet désigner d'un côté l'état de quelqu'un se retrouvant impliqué dans une situation indépendamment de sa volonté, et de l'autre le comportement voulu de par celui qui décide de s'investir [224] dans une situation donnée. Cela engendre une superposition de plusieurs niveaux : l'engagement peut être social, artistique, psychologique, sociologique ou strictement "militant". Or, nous pensons que ce ne sont que des étiquettes et que, dans le cas des auteurs de l'époque et des poètes que nous considérons, on doit toujours penser à la forme d'engagement la plus instinctive, qui relève de la capacité de dévoiler les significations du monde pour ensuite les modifier dans un projet humaniste collectif, permettant de passer de la liberté de l'individu à un état d'autonomie et de liberté de la société. L'engagement du poète serait pour ainsi dire ce mouvement qui d'un côté est fortement choisi et déterminé par le poète décidant d'opérer à travers la langue et ses vers, mais de l'autre c'est aussi un mécanisme inconscient, lié au statut de l'art et également au fait que ce n'est que de manière obscure que la poésie peut deviner ce qui va devenir de l'histoire. De toute manière nous estimons que l'engagement des poètes est le plus profond et le plus absolu puisqu'il part d'une considération du monde en tant que totalité[225] et aussi parce qu'il considère l'homme comme acteur de cette globalité, et

---

trop humain, il ne manque pas de rejeter notre désir le plus bas qui voudrait une fausse compagnie et il nous montre la vanité des apparences parfaites et soudaines ; cet art nous laisse seuls de manière irrémédiable, comme une chose humaine qui se fait des illusions par rapport à une légende supérieure et des sentiments illimités ].

[224] Cf. Matvejevitch Predreg, *Pour une poétique de l'événement*, op. cit., pp. 286-287.

[225] Dans une interview à *Le Monde* du 14 mai 1971, citée en partie par Matvejevitch, Sartre revient sur la question controversée de l'engagement et il explique : « L'engagement littéraire c'est finalement le fait d'assumer le monde entier, la totalité. Prendre l'univers comme un tout avec l'homme dedans, en rendre

qu'il essaye de pousser les individus à passer de l'émotion poétique vécue en lisant ses vers à la réflexion. L'engagement des poètes et des traducteurs de poésie part de la pleine conscience des problèmes de l'homme, de ses angoisses et de ses contraintes et cherche dans son chemin linguistique et imagé à transposer la relativité du circonstanciel à un niveau plus élevé et choral, en revitalisant les mots comme les consciences. Cet effet levier sur la sensibilité humaine et la volonté de modeler sa propre langue pour ensuite trouver sa propre place sont deux éléments d'autant plus forts et amplifiés pendant les périodes de crise, où l'histoire semble être un mécanisme extérieur qui sévit contre l'homme. Comme si, en paraphrasant le poète russe Mandelstam, actif à cette même époque mais pas encore assez connu en Italie, il était paradoxalement beaucoup plus facile, pour le poète, de garder sa liberté intérieure dans les périodes apocalyptiques, plutôt que dans des moments d'immobilisme historique poussant plutôt au calme et à l'indifférence[226]. Les poètes ne se croient jamais indépendants face aux dynamiques historiques, mais ils choisissent comment s'insérer dans leur engrenages, en assumant, pensons-nous, une fonction sociale malgré eux. La cause qu'ils épousent n'étant pas liée à un projet politique, moralisant, didactique ou d'ordre directif ou encore tributaire d'une ligne idéologique pour laquelle ils se proposent comme représentants : le seul projet des poètes de l'époque, du moins de la plupart, est la volonté d'aider l'individu à identifier son propre projet. La réflexion et l'action sur la langue que la poésie permet seraient le moteur pour acheminer vers telle identification ou, en tout cas, pour sortir de la norme aveuglante. La suggestion poétique se veut aussi, de manière inconsciente, comme un encouragement à aller vers « des nouveaux modes de vie et à prendre les dimensions d'une nouvelle culture »[227]. Une telle forme d'engagement serait, lui-aussi, capable de créer l'événement esthétique et sociopolitique ou, en tout cas, de l'orienter et de l'accompagner. Les poètes actifs à l'époque, les hermétistes en Italie et les auteurs à partir desquels ils traduisent massivement comme Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Valéry, Rilke, Nerval ou Garcia Lorca et encore Blake ou Dylan Thomas ont très souvent été accusés de ne pas être assez insérés dans les intérêts et les revendications de la société, d'avoir lié en somme

---

compte du point de vue du néant, c'est un engagement profond […] Comme pour Mallarmé, qui est un petit-fils de Flaubert, il s'agit là d'une véritable passion au sens biblique », p. 290.

[226] Cf. Mandelstam Ossip, in *L'horizon est en feu. Cinq poètes russes du XXe* siècle, Paris, Gallimard, 2005, p. 14.

[227] Matvejevitch Predreg, *La poétique de l'événement*, op. cit., p. 306.

leur activité à un simple engagement esthétique et formel. Or cela coïncide souvent avec l'idée que la réaction doit s'exprimer à travers une révolte éclatante et bruyante, alors que la simple opposition, la résistance ou l'attente étaient, pour beaucoup d'entre eux, les vraies réponses suggérant les pas à franchir dans le temps de réflexion et d'action qui aurait suivi l'action poétique. Si l'agir poétique semble tacite et inoffensif il vise à se proposer comme attitude de vie, comme questionnement permanent et comme radicale mise en éveil des esprits.

La poésie se proposant à travers ces hommes de lettres et aussi l'aide de la traduction, comme le mécanisme poïétique permettant à toute constellation de sens de se construire et déconstruire continuellement, montrait qu'aucun système n'est jamais définitif et inattaquable. Le sens de l'homme peut ainsi être trouvé dans ce que nous pourrions définir le mouvant et l'émouvant, montrer ce chemin semble être le choix fait par les poètes de l'époque. Cela mettait en crise l'idée d'unité indiscutable que les régimes voulaient incarner, défendre et inculquer comme vraie, faisant chanceler leur autorité, du moins au niveau théorique.

## 2.2 Quelques précisions à propos de lutte et d'engagement: quelle action à travers la poésie et à travers sa traduction?

**The proper area for such men is what may be called, not the political, but the *pre-political* area**

T.S. Eliot[228]

Lorsqu'on réfléchit à la notion d'engagement et d'événement poétique il est inévitable de penser aussi à celle de "lutte" et d'identifier l'engagement avec cette dernière. Or la seule lutte possible pour un poète est celle qu'il peut conduire à travers son langage, comme le rappelle Jean Starobinski jeune lecteur et critique de poésie au début des années 40, dans la Suisse neutre et pourtant attentive à la valeur militante de la parole

[228] Eliot Thomas Sterne, « The Literature of Politics », *To Criticize the Critic and other Writings*, Faber & Faber, London, *1965* (1978), p. 144. [Le lieu le plus approprié pour ce type d'individu pourrait être nommé non pas le politique mais le pré-politique].

poétique. Dans un passage de critique littéraire Starobinski met en valeur le caractère dynamique et révolutionnaire au sens large de la parole poétique :

> « L'arme du poète est la langue. Il faut que s'établisse un rapport entre l'âme et la parole, que le désir, l'amour, la douleur illimitée trouvent une forme. Celle-ci définira des limites, - mais parfois, les ayant fixées, elle subira rupture par excès d'intensité. C'est là le point décisif de l'acte poétique et les poètes d'aujourd'hui ne l'oublient pas. A parcourir le paysage de la poésie récente, nous voyons que les solutions formelles sont multiples. […] L'exigence de la forme est liée à celle d'un *mouvement* - mouvement qui, sans se soumettre à l'ancienne rhétorique, doit inventer sa propre élocution pour se communiquer »[229].

Comme le montre Starobinski et comme le soutenaient Cesare Pavese aussi bien que les surréalistes, il s'agissait de remettre le langage au cœur du processus révolutionnaire mais cela non pas pour en faire de vains feux d'artifice. Le choix de la plupart des poètes italiens de l'époque était de se faire témoins du moment historique par le simple fait de le contempler et d'y opposer une pensée agissante sur l'homme dans l'absolu. Une réflexion qui passait par les images, la langue, les rencontres avec les poètes étrangers, la transposition de leurs vers dans la langue italienne, et les changements, les adaptations et les inventions que cette traduction engendrait. C'est là le sens de ce que Starobinski appelait "mouvement" et que nous définirions plutôt comme "révolution". Une révolution sans lutte ou plutôt une révolution qui procédait par mimésis des auteurs étrangers, en suivant leurs éclats, leurs nouveautés et leurs voix sans aucun doute inédites pour le tissu culturel et littéraire italien. Une telle identification de la lutte avec l'acte tout paisible de traduire met en question l'idée reçue de lutte, généralement conçue en tant qu'action pragmatique et de conflit qui présuppose l'affrontement direct et l'hostilité manifeste entre deux ou plus parties. A cela il faut en effet ajouter une autre forme de lutte, très efficace, qui agit sur les esprits, les psychologies et en modifie les horizons : c'est le combat alimenté par les poètes qui donne corps aux inquiétudes de l'homme dans une figuration du silence, du néant et qui travaillaient à travers leurs vers, tout comme à travers la traduction d'autres poètes, à la prise de conscience de la crise et de la précarité. C'est une lutte tacite mais bien loin d'être inefficace.

---

[229] Starobinski Jean, *La Poésie et la guerre. Chronique 1942-1944*, op. cit., pp. 16-17. La première version de cet article fut publiée dans la revue *Lettres* le 1 janvier 1943.

Chez Pavese, par exemple, la lutte ne se déroule de manière paisible qu'apparemment, puisque dans sa page il déverse la dureté de son questionnement intime, mais aussi les traces de son intérêt incessant et enthousiaste pour les auteurs étrangers. Ce qui lui a valu des accusations de désintéressement et de désengagement. Toutefois si la lutte entamée par Pavese diverge du militantisme actif de Giaime Pintor, qui décidera de son côté de participer à la Résistance de manière concrète et mourra dans une action l'amenant à rejoindre les résistants du Latium en 1943, elle n'est pas moins efficace ni moins passionnée. La lutte pavésienne se réalise dans son action de traducteur désireux de pouvoir créer les conditions nécessaires à la rencontre entre le public italien et les œuvres de Dos Passos, Melville ou Steinbeck. En accompagnant les traductions avec ses analyses à propos de la littérature américaine, il arrive aussi à être bien explicite sur la valeur subversive et déterminante du traducteur et à en formuler sporadiquement les atouts comme les devoirs. La tâche spécifique du poète et du traducteur étant de conquérir une terre méconnue[230] et, ajoutons-nous, de l'offrir dans sa propre langue à ses confrères, pour Pavese l'acte de traduire comme de rendre compte de ses propres lectures se charge d'une valeur sociale et communautaire. Nous empruntons à Pavese un passage qui explique de manière directe la valeur de la poésie et l'importance de son opération de codification et décodification de l'univers, ainsi que la nature universelle de toute forme de poésie :

> « Anche se un libro è scritto in cinese, l'hanno fatto per te. Si tratta sempre di imparare le parole di un altro uomo. Tutti i libri che valgono sono scritti in cinese, e non sempre c'è chi li traduce. Viene il momento che sei solo davanti alla pagina, com'era solo lo scrittore che l'ha scritta. Se hai avuto pazienza, se non hai preteso che l'autore ti trattasse come un bambino o un minorato, ecco che incontri un altr'uomo e ti senti più uomo, anche tu. Ma ci vuole fatica [...] ci vuole buona volontà. E molta pazienza ».[231]

---

[230] Pavese Cesare, « Poesia e libertà », *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 302. L'expression de Pavese est "conquistatore di terra incognita".

[231] Pavese Cesare, *Dialoghi con il compagno*, in *La letteratura americana e altri saggi*, p. 229. [Même un livre qui a été écrit en chinois a été fait pour toi. Il s'agit toujours d'apprendre les paroles d'un autre homme. Tous les livres qui valent quelque chose ont été écrits en chinois, et on ne sait pas toujours les traduire. Vient toujours un moment où tu es seul devant la page, comme était seul l'écrivain qui l'a écrite. Si tu as de la patience, si tu ne prétends pas que l'auteur te traite comme un enfant ou un demeuré, tu vas rencontrer un autre homme et te sentir plus homme, toi aussi. Mais c'est dur [...] cela demande de la bonne volonté. Et beaucoup de patience].

Nous pensons pouvoir dire que la résistance de la plupart des poètes et des traducteurs de l'époque coïncide avec cette attitude patiente, laborieuse de "libération" des mots étrangers dans la langue italienne pour permettre au public italien d'accéder aux livres qui incitaient l'esprit à ne jamais se reposer sur l'ordinaire, ni sur des faits divers racontés chronologiquement. Ce sont les mots et leur valeur que les poètes devaient relancer et proposer en sachant que « condensiamo in una parola un complesso discorso storico »[232]. La personne la plus apte à condenser ou à dégager d'un seul mot autant de pouvoir reste le poète, comme un veilleur et comme une sentinelle qui depuis toujours soupèse, manie et explore les mots. Par conséquent le traducteur de poésie ne peut que faire le même travail en doublant le risque de l'épreuve mais aussi le bonheur de la réussite. Le succès de l'entreprise du traducteur des poèmes étant non seulement la possibilité de faire résonner dans sa langue le mystère et le message d'un poète étranger, mais aussi celui de s'offrir la confrontation avec une altérité pour se rapprocher de ses propres limites et ensuite proposer le résultat de cette relation à sa propre culture et à sa propre réalité. A cela s'ajoute la passion de tout auteur-traducteur qui en lisant et en rencontrant une altérité dans d'autres langues, se rend compte que l'élan, l'histoire, le mouvement artistique ou esthétique qu'il a sous les yeux n'existe pas dans sa propre culture, dans sa langue, et que continuer à les priver de cela serait un crime, puisqu'il a les moyens par ses versions de combler ce manque[233]. La lutte de Cesare Pavese comme celle de M. Luzi, P. Bigongiari, L. Traverso et O. Macrì résidait dans la patience et la fatigue liées au travail herméneutique de lecture et de transposition d'une langue à l'autre, d'une poétique vivante et déjà agissante ailleurs vers un nouveau public à habituer et à secouer dans ses automatismes les plus sédimentés. A ce propos il nous paraît que Pavese est presque en train de dialoguer avec Meschonnic lorsque ce dernier affirme que finalement l'histoire n'est rien d'autre que l'effet que les mots ont sur les sujets et, ajoutons-nous, l'effet que le sujet utilisant les mots peut avoir sur les événements. C'est en effet le poète qui plus que tout autre artiste sait que les mots peuvent être des phrases voir un véritable texte. Tout poète a donc un instrument très

[232] Ibid., p. 228 [nous condensons dans un mot un discours historique complexe].
[233] En ce sens le poète et traducteur Octavio Paz soutient que l'acte d'intégrer dans sa propre langue un poème lu dans une autre langue correspond à un acte de générosité, le désir de pousser les limites de l'imaginaire de sa propre culture ailleurs, et de lui en fournir des moyens. Voir à ce propos son interview avec Enrico Mario Santi, *El acto de las palabras : estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Econòmica, 1997, p. 395.

sensible dans les mains par lequel récupérer, retrouver, renouveler sa propre culture et les consciences des hommes en général. Il est à ce propos significatif qu'un intellectuel engagé au sens traditionnel, à savoir militant et participant à la fin de sa vie à la lutte armée comme l'a été Giaime Pintor était fortement convaincu du pouvoir de la poésie, ainsi que de son caractère factuel. En 1943, dans une lettre écrite à quelques mois de sa mort, il écrivit : « Contrariamente a quanto afferma una frase celebre le rivoluzioni riescono quando le preparano i poeti e i pittori, purché i poeti e i pittori sappiano quale è la loro parte»[234]. Non seulement Pintor était convaincu du pouvoir de la poésie mais il estimait aussi qu'il était important de trouver une ligne interprétative pour traverser la poésie moderne, et il se consacra activement à la traduction de Rilke, un auteur qui était en consonance avec son âme, comme nous essayerons d'expliquer dans la troisième partie de notre travail. Le travail diplomatique et journalistique ne lui suffira pas pour se sentir réellement participant des changements de la société et de la culture italienne. La traduction représentait un moyen pour atteindre son but d'introduire un nouveau souffle dans les lettres italiennes.

Le militantisme des poètes et des traducteurs de l'époque consistait à participer à une sorte de mouvement générationnel qui les réunissait autour d'une même vocation, la poésie, que chacun déclinait avec des accents plus ou moins forts dans l'une des directions principales de l'époque : l'écriture de poèmes, la critique littéraire et/ou la traduction. Leur action était profondément militante, parce qu'elle "ramenait" quelque chose de concret à la communauté de lecteurs italienne, une sorte d'acquisition qui ne devait pas être négligée. La recherche à l'étranger des voix et des énergies intellectuelles et spirituelles manquant en Italie est ainsi le cœur du militantisme de cette génération qui dans la transposition vers l'italien des ouvrages étrangrs pouvait s'opposer à tout provincialisme et autarcie. Une résistance qui se fiait aux mots, qu'ils soient amenés à signifier directement en italien ou traduits, mais toujours dans une volonté de reconnaissance des liens entre les hommes. Le but étant d'agir en association avec les autres, vers des acquisitions spirituelles et existentielles communes qui puissent faire prise dans une société malmenée par le fascisme, comme le souligne dans une

[234] Pintor Giaime, *Doppio Diario 1936-1943*, Torino, Einaudi, 1978, p. 200. [Contrairement à ce qu'une phrase célèbre affirme, les révolutions ont du succès quand ce sont les poètes et les peintres qui les préparent, pourvu que les poètes et les peintres sachent quel est leur rôle en tout cela].

pensée de 1943 l'un des pères de l'hermétisme, Alfonso Gatto, en mettant en valeur explicitement la valeur d'opposition active, concrète et omniprésente exercée par la parole poétique : « La poesia è un'infinita relazione umana che deve vivere e durare in una sintassi tutta finita e necessaria, una stagione che sconta e vince il suo tempo riconoscendolo, una forza che gravita sul lavoro, nella giovane resistenza della parola che è materia corpo, creato »[235]. Inséparables de la productivité de l'esprit les vers écrits directement en italiens ou traduits étaient porteurs de cette opération constante qui passe au crible l'intériorité et l'oppose à l'extériorité : une opposition qui se fait choc ou bien cri ou encore heurt lorsque les conditions externes coïncident avec l'abolition de toute liberté et toute dignité. Montrer les choses telles qu'on les sentait, ou bien décider de ne pas toucher à la société et la dépasser dans les poèmes signifiait de toute manière prendre parti, faire un choix politique : toute décision, y compris le choix du genre par lequel s'exprimer et quels auteurs écouter ou traduire, est très forte. Par la suite se donner le moyen pour lire un poète ou un autre relève et relèverait encore du politique et de l'opposition à la standardisation anesthésiante de la politique culturelle du régime.

### 2.3 Traduire poésie : le défi le plus hardi, la révolte la plus intime.

Lorsqu'on parle de traduction et de notions telles que l'intraduisibilité où le traducteur rivalise avec l'auteur ou encore de la nécessité de trouver une consonance entre le texte original et la traduction c'est à la traduction poétique qu'on se réfère. L'objection préjudicielle d'après laquelle la poésie serait intraduisible, n'a fait que se cristalliser dans l'histoire de la traduction et remonte à l'époque de Dante, reprise par Du Bellay et ensuite prolongée dans les théories et les réflexions de traductologie jusqu'à nos jours. Giorgio Caproni, Rainer Maria Rilke et Eugenio Montale, pour reprendre les idées de protagonistes des décennies que nous étudions, continueraient à soutenir que la poésie est intraduisible car elle se trouve confrontée à l'impossibilité de reproduire l'union magique de son et de sens dans une autre langue. De plus, comme l'explique Antoine

[235] Gatto Alfonso, *La poesia si sa si affida al tempo*, op. cit, p. 81. [La poésie est une relation humaine infinie qui doit vivre et durer dans une syntaxe finie et nécessaire, une saison qui doit expier et vaincre son temps en le reconnaissant; elle est une force qui gravite sur le travail, dans la jeune résistance de la parole qui est matière, corps et créature].

Berman, l'un des traducteurs et théoriciens de la traduction parmi les plus célèbres de la contemporanéité, cette union intangible entre sens et son serait la garantie même qu'il y a poésie, cette alliance garantirait la valeur poétique d'un texte[236]. Pourtant les poèmes sont traduits et les poètes traduisent d'autres poètes. Dans les deux décennies que nous prenons en considération ils le font de manière presque obsessionnelle, en soulignant, dans leur action, ce qui reste parfois implicite dans l'acte de la traduction, à savoir la visée éthique. L'éthique de l'acte de traduire réside, comme non seulement Meschonnic mais aussi Berman et également la plupart des théoriciens du langage et de la traduction l'ont souligné, dans un acte d'accueil de l'autre et une conséquente restitution de sa parole et de sa vision du monde. En ce sens le traducteur qui opérait pendant les années 30 et 40, s'ouvrant à la rencontre de l'autre, exerçait une activité dissidente par rapport aux positions fascistes et il reconnaissait dans son exercice constant de confrontation avec les autres langues la nécessité de dynamiser la culture italienne. Si la poésie était si pratiquée et étudiée à l'époque, ce n'était pas seulement pour trouver une forme d'évasion lexicale et spirituelle, mais aussi, pensons-nous, parce dans le langage poétique il y a un refus implicite de tout ce qui est l'utilité et le côté fonctionnel de la production culturelle. La révolte venait aussi de ce point de vue : s'opposer à la règle codifiée, au langage normatif, et suivre un domaine où le langage se montrait comme une « motivata forza creativa[237]» en s'affirmant exactement en raison de sa capacité d'introduire le sujet à un au-delà et se caractérisant par sa forme ouverte, renouvelant les interrogations au lieu de les résoudre. La poésie permettait de travailler les mains au centre de la perplexité et d'aiguiser le regard des lecteurs, de les habituer à ne chercher à travers elle ni opium ni salut, comme le décrira Carlo Bo[238], mais elle est aussi une lexicalisation de la douleur éprouvée au quotidien et toujours confrontée avec la volonté de l'homme de le rendre dicible. Une dicibilité qui pouvait aussi passer par le combat du banal et le refus de répéter les mouvements extérieurs incertains et menaçants[239]. La fréquentation de la poésie, par essence vouée à une fuite par rapport à la logique et à mettre en œuvre une interrogation constante par rapport au sens de son tissu, aurait

[236] Cf. Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Mauvezin, Editions Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 59-60.
[237] Luzi Mario, *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, op. cit., p. 112. [force créative motivée].
[238] Cf. Bo Carlo, « Disegno d'una poesia », *Maestrale*, Annata 1, fascicolo 02 luglio, 1940, p. 37.
[239] Cf. Bo, Ibid., p. 41.

permis d'exercer un esprit encore plus critique envers le réel et de pousser à la crise des catégories qui semblaient, pendant le régime, le définir et le gérer : des catégories telles que l'ordre, la limite, l'obéissance, la règle, l'utilité et le pouvoir. Si la poésie rencontrait autant de succès en terme de critique, de traductions et de productions c'est parce qu'elle offrait sa parole mouvante, riche et qu'elle attirait l'attention sur la langue, un instrument fondamental pour les intellectuels comme pour les artistes. Comme le soulignent les critiques, les réponses qu'un poème peut offrir sont involontaires et elles varient de lecteurs en lecteurs mais aussi d'époque à époque et le choix du type de textes poétiques à traduire est aussi soumis aux mêmes variables: il est déterminé par les changements de l'air du temps, de la contingence historique mais aussi des acteurs économiques et politiques. En effet les relations entre les pays qui parlent les langues dans lesquels les textes sont écrits et la volonté politique et culturelle de faire connaitre dans un certain pays la voix d'un autre sont des éléments très intéressants qui révèlent le rôle de certains éléments de la culture d'un pays qui souvent ne sont pas assez étudiés. Il serait donc nécessaire de diriger sur ce choix et ces typologies textuelles tous les feux des disciplines, entre histoire, traduction, critique littéraire et seulement de cette manière chaque phénomène et moment constitutif de l'histoire culturelle d'un pays pourra être « lu » réellement.

Pour revenir aux années 30, pour beaucoup d'auteurs et de poètes il était beaucoup plus facile d'être "libres" et délivrés des dictats du moment historique si on leur opposait un texte étranger et notamment de la poésie, qui partant d'une utilisation singulière des mots et de leurs dispositions fait éclater la syntaxe codifiée comme canonique et met en discussion ordre, hiérarchies et dimensions. Ces poètes-traducteurs se prêtaient à être des voix correspondantes aux voix étrangères, de "passeurs" pour ces textes en permettant aussi des appropriations et des transformations de ces idées, de ces bouleversements insérés dans le genre lyrique.

Dans un régime totalitaire visant à diffuser, entre autres, les valeurs de force et de productivité du travail, soigner la patine de l'inutilité et de l'inactualité que la poésie lyrique entraîne traditionnellement avec elle était une autre forme de prise de distance et d'affirmation d'autonomie des poètes. Cela ne se réalisait pourtant pas à travers un retour au classicisme ou un renfermement dans la tradition usée, en sombrant, par exemple, dans un protectionnisme des poètes italiens et en devenant les épigones des

gloires poétiques du passé, mais plutôt en jetant un regard curieux vers l'étranger, vers le postsymbolisme français, le surréalisme et les fragments les plus vifs du romantisme. La traduction de ces types de poèmes qui ne s'inscrivaient pas dans la ligne apollinienne de la littérature, prenait ainsi ses distances du pascolisme et du *dannunzianesimo*, et annonçait pour l'Italie la nécessité en littérature tout comme dans la société d'une nouvelle manière de s'exprimer et d'écouter les drames contemporains. D'ailleurs les années Trente étaient aussi les années des premiers bilans esthétiques et poétiques comme en témoigne la publication de la plupart des essais qui feront école et qui ont tous la poésie comme grand centre d'intérêt. Nous avions déjà cité l'essai de Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme* de 1933 auquel il faut ajouter *L'âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin remontant à 1937 et, pour ce qui est du panorama critique italien, c'est au cœur des années Trente que *Autonomia et eteronomia dell'arte* de Luciano Anceschi verra le jour, en traitant du préromantisme et de la triade poétique Verlaine-Mallarmé-Rimbaud jusqu'à essayer de définir la substance de la poésie pure[240]. Sans oublier les essais de Carlo Bo, Oreste Macrì et Mario Luzi dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail et dans cette deuxième partie aussi. Si toute l'Europe semblait s'intéresser à la poésie, l'envie de la connaître et de lui faire "parler" notre langue était une manière pour les poètes-traducteurs italiens de se joindre à cet humanisme naissant, de se réunir autour des mêmes passions, en partageant la nécessité de manier et d'apaiser les contradictions[241] qui peuvent du moins cohabiter dans le tissu poétique. La poésie offrait ainsi une manière de fréquenter le réel qui ne dénouait pas les énigmes ne donnait de solutions mais qui, sans aucun doute, en encourageant la perplexité comme état critique permanent, préparait les mentalités et les esprits à chercher différemment la vérité. La poésie est et était incontestablement un défi envers l'inconnu, et sa traduction, en doublant la difficulté pour le poète traducteur engagé dans la transposition en italien, amplifiait la valeur de la rencontre poétique en introduisant l'élément de l'altérité étrangère et, par conséquent, augmentait aussi le degré de liberté gagnée à travers sa fréquentation. Toute forme de régime, et en premier

[240] Voir à ce propos la contribution d'Alfonso Berardinelli, « Primi bilanci della modernità. Sergio Solmi e il ritorno a Montaigne » in Esposito Edoardo, *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 163-164.

[241] Bo Carlo, « Nozione della poesia », in *Corrente*, 15 giugno 1939, écrit : « L'unica realtà è fatta appunto d'una contraddizione superata e analizzata, scontata ora per ora nella coscienza e nell'attesa ». [La seule réalité est constituée d'une contradiction résolue et analysée, supportée heure après heure en toute conscience et habitant l'attente].

lieu le fascisme, était affrontée par la jeune génération de poètes et traducteurs des années Trente et Quarante selon ce que Macrì *a posteriori* définira une « scepsi totale »[242]et qui s'exerçait à travers la passion pour la poésie, offrant une forme d'intelligence et de vision des choses contre tout ordre préétabli. Tout poète connaissait le pouvoir du verbe et tout poète-traducteur essayait d'en rendre compte dans sa version, permettant à travers l'action de dépasser et le silence solipsiste que la crise imposerait et la présomption de donner un langage "cadrant" une réalité désormais hors contrôle, en réagissant aussi à travers la fluidité de la parole poétique aux schémas sociopolitiques imposés par les dictatures. La révolution du sentiment poétique à laquelle, en traduisant les poètes étrangers, la poésie italienne aussi pouvait prendre part s'apprêtait à influencer profondément le tissu linguistique et culturel italien. La poésie pouvait devenir le "lieu" pour canaliser et mêler les goûts italiens avec ceux des autres littératures comme dans une sorte de conscience verbalisée commune. O. Macrì, C. Bo, P. Bigongiari, L. Traverso et M. Luzi aussi bien que C. Pavese et G. Pintor désiraient, à travers la traduction, proposer une poésie européenne jeune et toutefois mûre, capable de s'intégrer dans le sentiment artistique italien qui, de son côté, était encore trop calqué sur le passé et sur la triade formée par les poètes Carducci, D'Annunzio et Pascoli. L'idée de critiques et traducteurs comme par exemple O Macrì, était de diffuser la conscience poétique comme si elle était un modèle archétypique des lettres et, en même temps, d'illustrer et de gloser la production poétique contemporaine, lue comme le chemin pour aller vers le moderne et vers un panorama d'interconnexions internationales. Cela permettait de briser l'isolement culturel italien instauré par le *ventennio* comme corollaire de la dictature et de son délire autarcique. La vocation de cette génération de poètes, traducteurs et critiques est, à notre sens, bien défini par Oreste Macrì, définissant l'objectif de son attitude traductive et comparatiste, à savoir des raisons non stylistiques ni strictement linguistiques, mais plutôt le désir de doter sa propre culture des instruments pour créer à nouveau. Macrì explique en effet que :

> « se uno è poeta a priori eppure accetta una nuova poetica, ha smascherato dentro di sé un gergo impuro, e vuole sorgere a una nuova lingua, ha

[242] Macrì Oreste,« Carlo Bo e il tempo dell'ermetismo » in *La vita della Parola. Da Betocchi a Tentori*, op. cit., p. 578. [le doute sceptique le plus totalisant].

coperto pudicamente il suo paese letterario inadeguato alla sua volontà di creare, e tende al vero paese dell'anima »[243].

Dans le choix de la part d'un poète de s'approprier et de s'apparenter à une autre poétique, notamment à une poétique "étrangère" il y avait ainsi le souci de retrouver un chant significatif et une sincérité de la parole, loin des formules creusées et désormais vides de sa propre culture littéraire. Ce processus d'appropriation et de revivification de la culture poétique italienne passera par la pratique passionnée de la traduction poétique afin d'enrichir la koinè poétique italienne et surtout de la délivrer de fausses hypocrisies, comme l'étaient les imitations sèches des modèles dépassés et désormais non représentatifs de la modernité. Si on ne pouvait pas encore «naître» à une nouvelle forme politique et sociale, les intellectuels traducteurs essayèrent du moins de proposer un renouveau linguistique, thématique et métrique à travers la traduction des vers étrangers.

### 2.4 Les versions poétiques : quels poètes étrangers "offrir" aux lettres italiennes ? Quels apports peuvent amener certains poètes si souvent relus et retraduits à l'époque.

Au cours de notre travail nous avons eu l'occasion de nous interroger à propos des poètes qui ont davantage été traduits et de l'époque dans laquelle les traductions de tel ou tel autre poète ont été appréciées plus à fond ou bien ont été le sujet de débats ou de problématisations théoriques. Arthur Rimbaud, par exemple, sera traduit en italien depuis 1911, date à laquelle remonte la version d'Ardengo Soffici, et il est retraduit constamment jusqu'à nos jours. Sa poésie, précédant chronologiquement de peu le bouleversement mallarméen, représente la modernité de la poésie où toutes les forces se rejoignent : du dynamisme presque enfantin de la gaminerie[244] du poète jusqu'au

[243] Macrì Oreste, « Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia », in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo, op. cit.*, p. 26. [si quelqu'un est poète et que pourtant il accepte une nouvelle poétique cela signifie qu'il a démasqué dans son intériorité un jargon impur et qu'il désire naître à une nouvelle langue. Il a ainsi caché pudiquement son pays qui n'est plus apte à la création et il tend vers le véritable pays de l'âme].

[244] Le terme "gaminerie" sera utilisé par Bigongiari plusieurs fois dans son étude sur Rimbaud, voir Bigongiari Piero, *La voce e il silenzio figurato (Rimbaud, Valéry, D'Annunzio),* Milano, Severgnini, 1986, pp. 9-11.

désespoir tout moderne du "je" qui se découvre une altérité par rapport à soi-même, de la nécessité de se laisser aller au dérèglement de tous les sens à la fusion panthéiste du sujet avec le temps et le lieu de la nature, en choisissant comme véhicule privilégié pour cette union la lumière et la vision. En puisant dans la sémantique de l'instant et de la lumière dans ses *Illuminations* Arthur Rimbaud charme sans aucun doute les hermétistes de la première heure mais en général tous les poètes contemporains dès le début du XX siècle. Bigongiari aurait voulu lui consacrer son mémoire de maîtrise avant de décider de se concentrer sur Leopardi et Alessandro Parronchi traduira *Une saison en l'enfer*alors que Luzi s'adonnera à sa transposition en italien aussi bien que plusieurs poètes contemporains[245]. Dans les textes rimbaldiens les surréalistes trouvent la voix du poète prônant de la poésie « en avant » pour « retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessaient de se comporter comme des épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir »[246].

Les traducteurs-poètes européens décident ainsi de se consacrer à ce qui avait théorisé le dérèglement de tous les sens, pour dynamiser le tissu linguistique et poétique. Toute l'Europe avait essayé d'avoir son Rimbaud, dans la langue de chaque pays, et, parfois de manière parallèle, le même poète-traducteur traduisait un autre auteur français à qui on attribue la naissance de la modernité, à savoir Baudelaire. En Allemagne, par exemple, Stefan George traduira Baudelaire et également Rimbaud et de même Rilke, qui se consacrera à la traduction de plusieurs poètes français dont Rimbaud, Verlaine et Mallarmé, tout en lisant et en connaissant aussi de finement le poète des *Fleurs du mal* aussi. Certains poètes se révèlent ainsi comme des incontournables de la civilisation poétique transnationale, comme si idéalement ils devaient se rencontrer au-delà des barrières linguistiques, se reconnaître et se réunir, de traductions en textes, pour mettre en œuvre ce que leurs vers prônaient : l'émancipation du sujet et la mise en valeur d'une parole poétique-être qui aurait pu se greffer dans la littérature nationale. Accueillir la traduction en tant que texte à une autonomie de texte original constituait ainsi une sorte

[245] A titre d'exemple parmi les traducteurs les plus célèbres qui se sont confrontés avec l'œuvre de Rimbaud, nous pouvons citer Guido Ceronetti, Mario Matucci, Dario Bellezza, Cosimo Ortesta et Franco Fortini.
[246] Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 180.

d'éducation à la libération de l'expression qui pouvait encourager à la libération des esprits.

Le recours à Baudelaire et à Rimbaud est presque obligé si on considère la passion italienne du début du XXe siècle pour les lettres françaises mais surtout si on prend en considération le fait que ces deux poètes fondent les principes de la poésie moderne et que les poètes italiens désirent jeter un pont vers ce "nouveau" qui semblait si loin de l'Italie. Rimbaud, lui aussi passionné des œuvres de Baudelaire, permettra aux poètes italiens de continuer à creuser la sémantique de la lumière, déjà si aimée et fréquentée par les hermétistes, combinée avec la poétique de l'instant et de la recherche de la plénitude dans des moments épiphaniques. Son recueil *Illuminations* ainsi que l'image rimbaldienne du poète-voyant capable d'encourager à regarder dans l'obscurité de l'avenir, sont des éléments qui semblaient guider l'esprit inquiet des poètes-traducteurs italiens à la recherche, comme le poète français, d'une vérité transcendante permettant le soulagement et un peu de justice même pour « le creature sovverchiate dalla brutalità del mondo »[247]. Rimbaud semble appartenir à un temps autre que celui des vers auquel il confie sa voix, exprimant une vision de son temps et de la nécessité de se détacher du réel qui l'incite à prononcer son célèbre « le monde me parut très nouveau à moi qui avais levé toutes les impressions possibles »[248]. Il dévoile ainsi une poétique de l'aventure et de la découverte, mais aussi de l'action et de la confiance dans le lendemain, un horizon dans lequel il faut croire et regarder à la lumière d'une révélation immédiate. Une sémiotique du regard et des sensations éprouvées par l'être et à travers lui[249] qui aura un attrait très fort sur l'imaginaire poétique italien d'une part par sa force évocatrice et de l'autre grâce à son harmonie sonore. Les critiques et les traducteurs italiens se rendent compte que ce jeune poète français qui renoncera à la poésie une fois perdu sa confiance en elle, avait su montrer, comme le soulignera Mario Luzi, que la

---

[247] Luzi Mario, « Prefazione » in Arthur Rimbaud, Poesie : *Una stagione in inferno*, Milano, *Corriere della sera*, 2004, p. IX.[les créautures assujeties par la brutalité du monde].

[248] Rimbaud Arthur, *Brouillons d'une Saison en Enfer: Alchimie du Verbe,* in *Œuvres complètes,* Edition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Laffont, 1992, p. 126.

[249] Voir l'étude analytique de Slote Daniel, « Comment traduire Rimbaud : problèmes psycholinguistiques « in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 27, n° 1, 1982, p. 129-136. Slote analyse les champs sémantiques mis en œuvre par la poésie de Rimbaud et affirme l'importance de connaître ses mots clés et les pivots linguistiques de son tissu poétique pour le reproduire quitte à sombrer dans les répétitions. A propos de l'être il parle de l'Etre de Beauté qui prend la forme tantôt de la musique, tantôt du souffle, des blessures sanglantes, des frissons, des tremblements, etc…

vraie vie est absente et qu'il fallait combattre l'hypocrisie en la brûlant au contact direct avec la pureté de la disposition d'esprit de l'homme à la recherche. Attendri par les existences les plus désespérées et les plus faibles, incitant à la recherche de l'authentique et au refus du mensonge dans une époque de crise et d'exclusion des hommes de l'exercice du pouvoir, ce poète ne pouvait que séduire les traducteurs et les hommes de lettres italiens, désireux de pouvoir suivre son impératif, son « changer le monde »[250], cité et prôné à maintes reprises par le surréalisme aussi. Le succès de Rimbaud en Italie n'est qu'au début pendant les années Trente, sa poésie inspirera la plupart des poètes du Novecento, lu et considéré comme le poète moderne parmi les modernes, exhortant à aiguiser les capacités sensorielles pour pouvoir saisir les connections les plus insoupçonnables, il ne pouvait que captiver les hermétistes pour sa radicalité et la force de sa suggestion. Son cri, désirant accéder à la liberté par une perte de contact avec la réalité, comme une ascèse procédant avec une contestation de tout ce qui avait été fait par l'homme auparavant[251], devant préparer un renouvellement même social, séduisait les poètes italiens qui s'exerceront sur ses vers en guise de traducteurs jusqu'à nos jours.

Si donc chez Rimbaud c'est la signification qui incite les auteurs-traducteurs à se lancer dans l'entreprise souvent très ardue de la traduction, pour ce qui est de Baudelaire il semble se déclencher un mécanisme à deux temps. Comme l'explique Mario Richter[252], dans l'œuvre de Baudelaire, l'un des poètes étrangers parmi les plus traduits par les poètes-traducteurs italiens, ce qui agit est une apparente facilité de surface qui se révèle bientôt illusoire. L'élément qui attirera les poètes et traducteurs italiens serait, pensons-nous, le goût parnassien et presque classique dans la forme et son symbolisme jamais trop cryptique qui descend dans l'inconscient et dans les angoisses humaines pour ce qui est de la sémantique. Sa poésie encourage à entreprendre une aventure ou, pour emprunter un terme typiquement baudelairien, "un voyage": c'est le mouvement de la

[250] Breton dans son *Discours pour la défense de la culture* en 1935 le rappellera plusieurs fois à coté de la formulation de Marx « Transformer le monde ». Voir aussi *Discours au congrès des écrivains*, in André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire 1935, pp. 83-97.
[251] Cf. Anceschi Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Milano, Garzanti, 1992, 175.
[252] Voir Mario Richter, « Considerazioni sul problema di tradurre Baudelaire », consulté dans la version électronique, à l'adresse URL: http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/34-35%20pdf/richter%20-%20raboni.pdf pp. 231-232.

volonté humaine qui aspire à l'absolu et à l'autonomie de son art qui en ce sens, malgré lui, devient une forte éthique puisque son but est l'authenticité. Chaque pays au début du XXe siècle désire se doter des instruments baudelairiens et essayera de traduire les œuvres baudelairiennes justes après les avoir découvertes. Nous pensons, par exemple, aux études récentes sur la poésie hongroise, où la critique montre que la poésie de ce pays a pu s'insérer dans la modernité seulement en venant au contact avec la poésie baudelairienne et cela grâce aux poètes hongrois qui l'avaient traduite, en le considérant comme un moment crucial pour le lecteur contemporain tout comme pour le poète hongrois, en train de modeler sa poétique[253].

Ce sera ainsi ce contraste entre un contenu très contemporain et une forme apparemment classique et maniable qui invitera les poètes italiens à essayer de le transposer en italien pour combler, entre autres, le manque de poètes symbolistes italiens et s'exercer à travers ses images et son rythme si soigné et raffiné. À partir de Riccardo Sonzogno qui en 1894 publie la première traduction complète des *Fleurs du Mal,* toute une série de poètes-traducteurs[254] se dédie avec admiration à l'œuvre de Baudelaire qui semble pouvoir fusionner bien des courants, du symbolisme au décadentisme, tout en introduisant à la modernité. L'engouement pour ce poète manifesté par les cénacles florentins hermétistes sera très fort et continu. Ce qui fort probablement fascinait davantage était, au-delà de la perfection de sa langue, une nature presque maladive, luciférine du poète qui préludait à une poésie aventureuse, dérangeante qui permettait l'évasion, du moins au niveau littéraire, du cadre rigide du classicisme italien et d'une société espionnée en tout. Pour la redéfinition identitaire de la poésie italienne et de la littérature nationale cette confrontation avec Baudelaire s'avère capitale et donnera lieu à la passion comparatiste qui ensuite s'exercera sur le

[253] Nous faisons référerons ici à IIdiko Jòzan, *Baudelaire traduit par les poètes hongrois : vers une théorie de la traduction*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2009.

[254] Après Riccardo Sonzogno, Baudelaire sera traduit par Paolo Buzzi en 1917 et Vincenzo Errante en 1928. Puis suivront Vittorio Lori en 1945 et après une année Claudio Sabatini, mais maints autres poètes s'exerceront sur les vers de Baudelaire. Attilio Bertolucci est parmi les hermétistes de la dernière heure celui qui lui consacre le plus de travail en publiant une version en prose des *Fleurs du Mal*, mais surtout une intense activité de relecture et réélaboration implicite dans sa propre production en vers. Il ne faut néanmoins pas oublier les études au sujet du poète qui seront publiées entre la fin des années 20 et la deuxième moitié des années 40. C'est le cas de l'étude *Notizia su Baudelaire* de Giuseppe Raimondi publié en 1928, l'étude *Baudelaire* de Francesco Casnati publiée en 1936, l'essai de Giovanni Macchia *Baudelaire critico* de 1939 et encore du même chercheur et spécialiste de littérature française l'ouvrage *Baudelaire e la poetica della maliconia*, publié en 1946.

travail d'autres poètes. Le canon littéraire italien renfermé sur des gloires désormais insuffisantes pour représenter les inquiétudes quotidiennes de l'entre-deux guerres et des années 40, était ainsi dilaté et en quelque sorte forcé par les traductions et à ce sujet il nous paraît important de souligner un fait chronologique important. Les poèmes de Mallarmé, Rimbaud et Baudelaire ne sont pas traduits pour la toute première fois en ce moment historique. La première traduction de Baudelaire remonte à la fin du XIXe siècle, les premiers poèmes traduits et réunis en recueil de Mallarmé sont publié en 1915 chez Marsilio sous le titre de *Poesie scelte* suivi en 1916 par le plus célèbre *Versi e prose* traduits par Marinetti. En ce qui concerne Rimbaud, si la monographie d'Ardengo Soffici remonte à 1911, une première traduction de ses vers sera publiée chez Sonzogno en 1919 mais ce n'est que dans la période de l'hermétisme que les traductions s'intensifient et amènent à un véritable enthousiasme pour les symbolistes français et les poètes maudits. Cela montre qu'il ne suffit pas de traduire une œuvre pour lui garantir une diffusion et une vulgarisation immédiate ainsi que son injection d'abord dans la littérature de la langue traduisant et ensuite dans la sensibilité poétique de ses locuteurs. La passion et la découverte pour un auteur étranger sont possibles lorsque la sensibilité critique et historique rencontre sa poétique ou, en d'autres termes, lorsqu'une culture et une littérature données sont prêtes à se laisser envahir et transformer. La valeur culturelle d'un auteur et son accueil au sein d'une littérature étrangère sont deux éléments changeants : les modifications d'intérêts envers un auteur ne sont pas toujours bien acceptées ni immédiatement intégrées dans les systèmes culturels de manière active et immédiatement productive. Il est manifeste que la culture poétique des avant-gardes hermétistes, par le biais de leur activité critique et de leur action de traduction et aussi grâce à la publication des vers des poètes italiens contemporains, avait préparé le terrain pour une réelle incorporation de poétiques étrangères au sein des lettres italiennes. La traduction est ainsi une condition nécessaire à la préparation de l'acceptation d'un auteur et d'un genre étranger dans une autre littérature mais elle n'est pas la condition suffisante. Malgré tout, nous partageons l'avis de T.S. Eliot, un auteur que sera traduit et aimé par les avant-gardes hermétistes italiennes et par les poètes italiens du XXe siècle, attestant que « few things that can happen to a nation are more important than the invention of a new form of verse »[255]. La

[255] Eliot Sterne Thomas, *Elizabeth and Dramatists*, London, Faber and Faber, 1963, p. 58. [très peu de

naissance d'un nouveau rythme poétique et le succès d'un nouveau type de versification témoigne du dynamisme d'une culture littéraire mais lorsque cela ne se produit pas spontanément, au sein de la communauté poétique nationale, la contribution de la traduction se révèle cruciale. Dans cette perspective une nation qui traduit et qui le fait de manière systématique, raisonnée et accompagnée par un discours critique est une nation en bon état de santé, en d'autres termes elle produit une culture littéraire prête à se redessiner, et à choisir un genre privilégié qui la représente et qui la repositionne par rapport à d'autres littératures et à d'autres genres. Or il est indéniable que la productivité littéraire du XXe siècle en Italie est liée en premier lieu à la poésie, comme d'ailleurs le commentait T. S. Eliot au niveau transnational et transhistorique en soulignant que la poésie plutôt que la prose[256] est le genre capable de mettre en branle la langue, du moins au début du XXe siècle avant les expérimentations du nouveau roman et du postmodernisme. Au poète serait confiée la tâche de suggérer, montrer, peindre de nouvelles variations des sentiments humains, étant donné que, par rapport aux lecteurs, il réalise une opération révélatrice à savoir : « il leur apprend quelque chose sur eux-mêmes […] il peut faire participer ses lecteurs à des sentiments nouveaux[257]». Si cela n'était pas permis ou était une fonction inhibée chez les poètes italiens, la fréquentation des poètes étrangers permettait une nouvelle mobilité expressive nécessaire pour dépasser l'autarcie culturelle que le régime aurait voulu exacerber. Traduire n'était ainsi pas un simple exercice linguistique, la quantité et la typologie des textes qu'une culture importe révèle toujours beaucoup d'elle et dialogue avec la période historique qui abrite cette transposition. Il s'agit de dynamiques qui aujourd'hui sont très influencées par les règles du marché mais qui, à l'époque que nous prenons en considération dans cette étude, étaient déterminées beaucoup plus par la suprématie des cultures. En matière de poésie c'était la France qui jouait le rôle le plus important, accompagnée par le début de la passion pour la littérature américaine et par l'attrait exercé par les surréalistes espagnols[258], tout comme par un début de connaissance des littératures slaves, y compris

---

choses qui peuvent s'avérer dans une nation sont plus importantes que l'invention d'une nouvelle forme de vers].

[256] Cf. Thomas Sterne Eliot, « La fonction sociale de la poésie » in *De la poésie et de quelques poètes*, op. cit., p. 18.

[257] *Ibidem*.

[258] La traduction des vers de Garcia Lorca, Antonio Machado, Miguel de Unamuno sera au centre du travail critique et traductif d'Oreste Macrì et Ungaretti aussi se consacrera à la traduction de quelques poètes hispanophones. Ses traductions des sonnets de Gongora remontent à 1931.

les lettres russes. Nous ne nous sommes pas concentrée dans cette étude sur la traduction des poètes espagnols devant opérer un choix dicté d'une part par notre connaissance de la littérature traduite et de l'autre par la chronologie. En effet nous n'avons pas pris en considération le cas de la littérature de langue espagnole mais nous signalons que les grands poètes espagnols commenceraient à être traduits par les hermétistes après 1936 lors du début de la guerre civile espagnole et après la mort de Garcia Lorca[259].

Pour ce qui est de la littérature de langue anglaise c'est encore le charme de Shakespeare et de Blake, aussi bien que deux couples d'auteurs qui intéressent les traducteurs : d'un côté les deux représentants du romantisme anglais par excellence, notamment Coleridge et Wordsworth et de l'autre les deux américains T. S. Eliot et Ezra Pound. Mis à part ces derniers, Marianne Moore et Emily Dickinson commencent aussi à être des auteurs incontournables insérés dans les anthologies et des versions poétiques, en les signalant comme les points forts d'une sorte d'humanisme à l'américaine. En ce qui concerne Ezra Pound il faut souligner qu'il se consacre aux littératures étrangères et à leur traduction avec les mêmes gestes et les mêmes attentes qui nourrissaient les poètes-traducteurs italiens confrontés aux auteurs étrangers. Ce qui témoigne qu'à chaque fois qu'une période ou un auteur a senti son milieu littéraire comme trop limité et vétuste, il s'est dédié à l'action vivifiante de la traduction. Pound, lui aussi francisant et italianiste, traducteur de Cavalcanti, de Pic de la Mirandole, des poètes provençaux ainsi que passionné de l'œuvre de Villon, se tournait vers la traduction pour insérer un mouvement poétique vivant et actif dans la poésie anglophone, désormais réduite à répéter ses modèles préraphaélites ou, aux antipodes de cela, à banaliser son langage en utilisant un idiome fait d'expressions génériques, presque banales. La conception du rôle actif de la contamination des poètes entre eux que Pound avait, d'après nous, semble s'approcher de très près de l'action des poètes-traducteurs italiens. Comme l'expliquera le critique Luciano Anceschi, Pound se détacherait de la culture poétique et littéraire américaine qui d'après lui encourageait à

[259] Cf. Bo Carlo in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 182. Les essais au sujet du surréalisme espagnol écrits par Bo et Macrì se concentrent sur Garcia Lorca, Guillén, Salinas, Alberti, Unamuno et Machado. Parmi ces jeunes passionnés, l'hispaniste par excellence sera enfin Macrì qui s'occupera de réunir les études sur les vers espagnols dans l'anthologie *Poesia spagnola del Novecento*, publiée chez Guanda en 1952. Sans oublier les versions publiées par Carlo Bo en 1941 dans son volume *Lirici spagnoli*, chez *Corrente*.

l'immobilisme. Le but de ce poète américain était en revanche de parvenir à « risanguare la poesia »[260]en cherchant à donner corps à une poésie capable d'introduire à la liberté de l'esprit avec authenticité et non pas en épigone des sentimentalismes désormais vides du passé anglais. Par conséquent il s'avère que si les poètes-traducteurs italiens commençaient à se passionner pour le vers américain, un poète américain cherchait sa communauté idéale de confrères en Europe. Les critiques et les traducteurs tels que Luciano Anceschi avaient en tout cas aimé et perçu immédiatement un terrain idéologique commun avec Pound qui de son côté situait le centre de son action critique et traductive sous le signe de l'importance génératrice de la poésie. Luciano Anceschi dans une étude de 1949 citerait en anglais plusieurs passage de l'étude de Pound de 1931 *How to read* (*Comment lire*) en considérant comme capitale sa capacité de faire remonter toute une civilisation à la création d'un seul poète, à savoir Homère[261]. Au-delà de toute polémique politique, de la collaboration de Pound avec les fascistes et de sa sympathie pour le régime, ce poète sera très traduit en italien fort probablement choisi et étudié pour son action de traduction et sa tentative de création d'une sorte de postromantisme américain tout organisé autour de la notion de poésie[262].

Quant à la valeur et au sens de traduire T. S. Eliot, vu l'enthousiasme et le foisonnement des versions que cet auteur engendrait en Italie, nous nous sommes interrogée à propos de la nature de ses poèmes en voyant une consonance avec les sujets de l'essentialité et un désir de dépasser la crise en construisant même sur l'impossibilité et la négation, des éléments thématiques typiques de l'hermétisme aussi. De plus nous pensons que le succès que sa poésie a eu en Italie est aussi dû à sa vision du temps et de son action de libération des coordonnées spatio-temporelles à travers la poésie de son recueil *Four Quartets*. Aux yeux de la critique italienne, le profile d'intellectuel et poète d'Eliot résumera une complexité de rôles : il est poète, intellectuel, traducteur lui aussi et sa poétique articulée et fertile pourrait le désigner comme un auteur classique, puisqu'il récupère les mythes anciens, des fragments de la Bible comme d'autres textes, et pourtant il est aussi très moderne car il chante et perce la crise de l'individu face à

[260] Anceschi Luciano, *Tra Pound e i novissimi*, op. cit., p. 30.
[261] Anceschi citera explicitement Pound : « a civilisation was founded on Homer - a civilisation not a mere bloated empire » [toute une civilisation était fondée sur l'œuvre d'Homère - une civilisation et pas simplement un empire pléthorique], *Tra Pound e i novissimi*, op. cit., p. 49.
[262] Cf. Anceschi Luciano, *Tra Pound e i novissimi*, op. cit., p. 61.

l'écroulement de toute certitude. En effet il intéressera la critique italienne pour ses essais concernant la société et la littérature, qui se concentrent par exemple sur la fonction sociale de la poésie ou sur les auteurs majeurs et mineurs. C'est en tout cas à travers la traduction des deux ouvrages eliotiens les plus importants, à savoir *The Waste Land* (*La terre désolée*) écrit en 1921 et *Four Quartets* (*Quatre Quatours*) écrits entre 1936 et 1942, que la poésie de T.S. Eliot exercera son influence sur la poésie italienne du Novecento. Rédigé en 1921 *The Waste Land* se proposait comme la poésie idéale pour représenter l'histoire dans toute sa détresse, et la quête du sens poursuivie par l'homme. Si l'auteur compose ce poème alors qu'il souffrait d'une forte dépression, en le traversant comme une sorte de thérapie pour ses soucis psychiatriques, cette œuvre affichant pour le poète une forte valeur thaumaturgique, se caractérise en effet comme le poème de mort et de renaissance, dans une mosaïque de références intertextuelles tellement vaste qui font de lui une structure fortement allégorique[263]. C'est cet aspect de cohabitation de plusieurs éléments, et la juxtaposition des contraires, de la sécheresse comme de la fertilité, du cri comme du silence inouï du désert, qui sans doute fascinera les hermétistes, les encourageant à perpétuer cette recherche oxymorique de solutions et d'issues. Ce long poème, est une métaphore de vie et de mort, de stérilité et d'abondance, dans son entrelacement de citations implicites et son univers dévoré, aride, s'offrait comme une énorme expérience de la complexité qui stimule stylistiquement et conceptuellement les poètes traducteurs. Le réseau de références sous-entendues montre la nécessité d'affiner une modalité de recherche dans la multiplicité en la proposant comme forme de reconstruction pour sortir de l'enfer, qu'il soit individuel ou collectif qu'il soit. Il s'agit d'un repérage constant de voix, de conception, de tradition qui rendait stimulant sa lecture. En effet, face au cri de désespoir du poète constatant la décadence et la guerre, la mosaïque d'éléments constitutifs affichant une forte érudition mythologique[264] offrait une modalité moderne de résistance à la réalité et de refus de celle-ci. Implicitement T. S. Eliot et les traducteurs qui le transposeront en italien, semblent montrer qu'un chemin de salut et de communication réside dans l'acte de puiser dans plusieurs cultures et dans la recherche d'un équilibre à travers la cohabitation des contraires. D'ailleurs l'un des symboles de

[263] Cf. Serpieri Alessandro in T.S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli 1985, p. 28.
[264] Cf. Serpieri Alessandro, T.S. Eliot, *La terra desolata*,op. cit., p. 49.

cette œuvre, à savoir le rocher, montre l'omniprésence du dualisme : le rocher créant la sécheresse s'affiche comme élément représentant l'aridité du monde mais aussi comme un abri inexpugnable.

Un poème qui est aussi, pensons nous, la manifestation de la volonté de répondre affirmativement à la question biblique reprise au vers 425 « Shall I at least set my lands in order ? [265]». Encore une fois le manque de connaissance par rapport à l'avenir et le désarroi face au présent semblent l'emporter et se trouver dans l'esprit et dans les œuvres des auteurs étrangers comme des auteurs italiens. Des thèmes qui incitent incontestablement les poètes-traducteurs à réfléchir à l'ordre des *realia*, à la vie et au sens du désastre extérieur, qui se répétait une deuxième fois après la première guerre mondiale. Eliot comme les hermétistes montreront que même la destruction peut être élevée à une forme de construction et que l'homme, en lisant ces poèmes, devrait se poser une question d'ordre analogue à l'interrogation eliotienne : est-ce que je peux au moins laisser la terre en ordre ? Et encore : comment puis-je laisser cette terre en ordre ? *The Waste Land* est peut-être le plus grand poème de langue anglaise du début du XXe siècle, montre l'homme moderne, à savoir un individu dévalorisé, au cœur d'un univers complètement hors contrôle où toutefois le sujet désire « costruire qualcosa dall'impossibilità, dalla mancanza, dalle rovine », comme le soulignera le poète et traducteur polonais Czesław Milosz[266]. Toutefois nous estimons que l'influence et l'attrait qu'aura le recueil *The Four Quartets*, seront encore plus importants pour les poètes et traducteurs italiens.

La dimension temporelle touchée dans les poèmes de cette deuxième œuvre, élaborée au cœur du deuxième conflit mondial, est encore plus articulée et riche d'impulsions positives, invitant à se fier à la sensation et à l'opposer à la logique mathématique et historique. Nous pensons que cela rencontra la sensibilité des poètes italiens de l'époque et la renforça, en les encourageant à se délivrer du temps et de l'espace construits arbitrairement et à se laisser guider aussi par les sens. *The Four Quartets* est un ouvrage très traduit en Italie et si Eliot conçoit ce recueil comme composé de quatre quatuors, à

[265] Ce vers très commentés et attestés en italien sous la forme de « Riuscirò a mettere ordine nelle mie terre? », d'après les versions de V. Serpieri et récemment celle de Angelo Tonelli, se fait presque symbole de la volonté du poète de l'époque et de tout poète, de contribuer à réduire l'entropie et à fournir un fragment de totalité, tout en sachant d'offrir un geste partiel et conscient de l'impossibilité d'embrasser une complétude.

[266] Milosz Czeslaw in T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, Torino, Feltrinelli, 1995, p. 17.

savoir concrètement quatre moments poétiques disjoints, toutefois il les montre comme faisant partie d'une même symphonie voulant chanter une dimension unitaire de l'homme et la capacité de ses quatre sens de l'orienter. En situant en exergue deux fragments empruntés à Héraclite, Eliot rappelle qu'il faut toujours prendre en compte la relativité des paroles et des positions puisque les deux fragments disent : « Quoique le Verbe soit commun à tous, la plupart des hommes vivent comme s'ils avaient chacun une sagesse qui lui est propre »[267].

Les mots d'Héraclite invitent à renoncer à la présomption de tout prévoir et de vouloir affronter le quotidien sur la base du logos et ils mettent l'accent sur la nécessité de concentrer néanmoins l'attention sur la dialectique entre le moi et le multiple. Parallèlement le ton solennel et réflexif des quartets est donné par les cinq premiers vers que le poète choisit pour introduire son poème:

« Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And the time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable »[268].

Comme l'affirmera aussi le poète-traducteur français de ce recueil, Claude Vigée, traduire Eliot et notamment les poèmes de *Four Quartets* offre une occasion philosophique et linguistique pour réfléchir à la notion du temps. Pour les traducteurs actifs comme Vigée pendant les années Trente ou Quarante, dans le contexte critique de menace et de désespoir de la guerre, se confronter avec la poésie de Eliot signifiait retrouver comme un contrepoids conceptuel à la limitation dogmatique en tout aspect de la vie, ainsi qu'un élan vers l'avenir, concevable et, du moins pensable, en suivant la dilatation des dimensions. En montrant un temps continu qui récupère tout élément du

[267] Nous empruntons la version proposée par Claude Vigée, Anne Mounic et Anthony Rudolf, « Comment traduire les Quatre Quatuors de T. S. Eliot ? », Palimpsestes, n. 20, 2007, consulté le 26 août 2012. URL : http://palimpsestes.revues.org/106. Claude Vigée poète, essayiste, herméneute et traducteurs français d'origine juive, pendant la deuxième guerre mondiale sera obligé de migrer aux Etats Unis et c'est là qu'il décide de se consacrer à la traduction des poèmes de T. S. Eliot. Cette fréquentation laissera beaucoup de traces dans ses propres poèmes, notamment la prédilection pour le thème de la terre vaine et d'un présent décadent dépourvu de valeur qui pourtant ne cesse de rêver et construire du moins spirituellement l'avenir. Son bilinguisme l'amenant à traduire et à embrasser la poésie de Rainer Maria Rilke n'est pas à négliger.

[268] [Le temps présent et le temps passé/Sont sans doute présents dans le temps futur/ Et le temps futur contenu dans le temps passé/ si tout le temps est éternellement présent/ tout le temps est irrémédiable].

passé jusqu'à une ébauche d'avenir, Eliot essaye d'opérer une recomposition du sens des choses et également la mise en place d'un chemin dépassant le nihilisme et la sensation de fin imminente.

Le premier vers du deuxième quatuor intitulé *East Coker,* ouvre lui aussi le discours poétique en puisant dans la sémantique du temps, et notamment en jouant sur la devise de Marie Stuard qui était à l'origine : « en ma fin est mon commencement » et que Eliot propose selon une logique renversée et plus particulièrement « in my beginning is my end ». Un vers ainsi qu'une opération qui montrent encore une fois le désir d'Eliot de reconstruire et revitaliser la culture sans oublier la tradition et les traces du passé, à travers des renvois culturels et historiques ponctuels animant ainsi concrètement un lieu littéraire où le temps est un *continuum* qui doit être toutefois manié, habité et en quelque sorte renversé, suggérant ainsi une manière de mettre en question l'ordre des choses imposé par le régime. L'éternité se fait presque un choix dans les mains de l'individu, elle peut presque être "construite", en déplaçant le sujet au milieu de toutes les perceptions sensorielles[269], là où ce dernier peut espérer dépasser toute décadence et toute détresse. En créant une structure musicale très compacte et suggestive, Eliot trouve un expédient stylistique pour conduire avec cohérence sa description qui porte dès la toute première page sur la même question des poètes italiens comme de tous les exilés pendant la deuxième guerre mondiale et que nous empruntons au questionnement du poète et premier traducteur français de Eliot, Claude Vigée :

> « Comment allais-je, à partir de ce *no man's land* sans limites, affronter et reconstruire le temps à venir, mon propre temps à vivre? […].Ce poète méditant sur l'histoire occidentale se demande à brûle-pourpoint, à l'âge canonique de cinquante-cinq ans (ce qui était alors pour moi, à vingt-deux ans, le grand âge!) comment il va continuer à vivre, comment il va dompter le temps »[270].

Ce questionnement impliquera tous ses lecteurs comme tous ses traducteurs et fait encore son charme, au-delà du contexte historique, en posant une question cruciale sur

[269] Cf. Brilli Attilio in T. S. Eliot, *Quattro Quartetti*, Milano, Garzanti, 1982, p. xx.

[270] Vigée Claude, in Claude Vigée, Anne Mounic et Anthony Rudolf, « Comment traduire les *Quatre Quatuors* de T. S. Eliot ? », in *Palimpsestes*, 20, 2007, consulté en ligne le 4 juillet 2012. URL : http://palimpsestes.revues.org/106

la possibilité et la modalité avec lesquelles l'homme devrait vivre son propre temps[271]. Un poème épiphanique qui travaille sur l'intériorité de l'homme à ce niveau ne peut pas rester une simple trace écrite, sa traduction implique l'amplification de ce questionnement et une prise de conscience de la part des hommes de leur relation au flux temporel. La matière qui touche les poèmes de Eliot est tellement proche des questionnements alimentant les poétiques des hermétistes et des autres poètes italiens et européens que ses ouvrages seront bientôt traduits en Italie et qu'elles attireront l'intérêt des critiques et des spécialistes de littérature anglo-américaine dès le début des années 30. La lecture et la connaissance de la poésie d'Eliot commence à se faire incontournable grâce à la publication en 1932 de la version intégrale de *La terre désolée*[272] réalisée par Mario Praz, et comme le souligne Arturo Cattaneo on peut presque dire que, vu le retard avec lequel Eliot fut lu et accueilli en Angleterre ainsi qu'aux Etats Unis, l'Italie commence à l'apprécier simultanément aux pays de langue anglaise. Sa découverte passe en Italie par les revues, et notamment grâce à Carlo Linati et Mario Praz qui publient des articles de présentation du poète anglophone entre 1925 et 1926 et soulignait la capacité du poète américain mais anglais d'adoption, de joindre l'intellect et le raisonnement au sens poétique et lyrique. Contextuellement à cela ce n'est pas négligeable dans le jeu des influences que, dans la même période, Eliot désire aussi s'intéresser à la poésie italienne contemporaine, comme s'il voulait s'insérer dans une communauté idéale des poètes européens. Dans ce but il lit les poèmes de Montale, aussi bien que les traductions que le poète italien fera de ses vers et il publie dans sa revue *Criterion* en 1928, une version anglaise du poème, « Arsenio », de Montale. Il ne faut néanmoins pas oublier qu'en 1939 il publiait son essai sur le *vate* italien dont le titre tout simple de *Dante* invitait les Italiens à voir comment un Américain avait lu le poète gloire nationale italienne par excellence. Eliot se configure ainsi comme un Américain à la recherche de la poésie en Europe, passant par les poètes maudits, et notamment en creusant la poétique de Baudelaire, pour passer à Dante, aimant dès le début Montale et incarnant le poète-philosophe presque théologien qui, mis à part sa foi et sa conversion aux bases spirituelles très solides, cherchait les réponses de son questionnement existentiel dans toutes les cultures et dans toutes les dimensions.

---

[271] Cf. *Ibidem*.
[272] Cf. Cattaneo Arturo, *Chi stramalediva gli inglesi. la diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, Milano, Vita & Pensiero, 2003, p. 111.

L'intérêt pour T.S. Eliot continue en italien au cours des années 40, se renforçant de plus en plus jusqu'à la publication des deux essais sur lui, en 1947, dont l'un est une analyse comparatiste faite par Montale « Eliot e noi » (Eliot et nous) et l'autre « T.S. Eliot e Montale » (T.S. Eliot et Montale) est un article sur les rapports entre la poétique de cet Américain amoureux de l'Europe et celle de Montale, intitulé « T.S. Eliot e Montale ». Ces deux contributions, publiées dans deux revues prestigieuses comme *Immagine* et *La Fiera Letteraria*[273], marquent la consécration d'Eliot qui sera par la suite lu et traduit de manière obsessionnelle en Italie. Il suffit de rappeler que la même année, encore une fois en 1947, lui sont consacrés 21 textes critiques, entre articles études et analyses, et cela de la part d'hommes de lettres comme Luciano Anceschi, Emilio Cecchi, Enzo Paci, Margherita Guidacci, Mario Apollonnio pour ne citer que quelques noms parmi les spécialistes italiens qui marqueront les études sur les lettres anglophones.

En déplaçant notre attention sur les poètes de langue allemande, la personnalité qui plus que toute autre, au XXe siècle, influencera la poésie moderne, est sans aucun doute Rainer Maria Rilke. La ligne qui avait amené à l'inclination pour la réflexion sur le néant et le geste purificateur mallarméen passait inévitablement par la poétique et la figure de ce poète inquiet et laborieux, toujours en train de revenir sur le croisement entre style, musique et éthique de la poésie. Si soucieux de la forme et pourtant capable de représenter à part entière les angoisses de l'homme moderne, ce poète se concentrera considérablement sur l'attrait et le désir humain d'éternité accompagné par la conscience d'une détérioration constante de l'être. Mort en 1926, ses deux traducteurs italiens les plus fidèles et constants dans leur choix de ses poèmes seront Vincenzo Errante, qui le traduira dès le début des années 20 et Leone Traverso. Ne sont pas à négliger non plus nombre d'autres traductions des œuvres de Rilke et plus particulièrement les poèmes des *Elegies* que Giaime Pintor avait aussi traduites et que la critique littéraire considère parmi les plus réussies des versions de ce recueil du poète autrichien. Rainer Maria Rilke attirait tout le public critique en Italie: du rondiste Vincenzo Errante à l'humaniste homme de lettres et traducteur par excellence qu'était Traverso, jusqu'à Pintor l'intellectuel militant au sens le plus concret du terme. Au

[273] Cf. Cattaneo Arturo, *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, p. 118.

centre de l'intérêt critique et traductif des intellectuels se consacrant à son étude et à sa traduction se trouve la capacité de donner voix à une réflexion esthétique sur la vie des formes, sans sombrer dans une réflexion froide ou fin en soi, et mettant en scène l'éclatement tout contemporain du je. La sensation du dépaysement intérieur comme extérieur est un autre élément de la poétique de Rilke que ce dernier fait dialoguer avec un fort esthétisme, ce qui semblait presque calquer la perte de patrie et de points de repères qui pouvait bien gloser la situation historique entre les années 30 et 40. Ce qui fort probablement frappera la plupart de ses traducteurs et qui peut-être invitait au défi de le traduire était en outre sa recherche d'un accord presque musical[274] entre la vie et la mort, comme si sans la nommer explicitement, ses vers conduisaient à penser à la guerre et à son déroulement en essayant de dépasser de manière harmonieuse son théâtre dramatique. Rilke met aussi en œuvre un mouvement de rapprochement vers Dieu ou, du moins, vers une force métaphysique qui très probablement contribua à charmer les poètes et traducteurs italiens d'empreinte catholique comme Traverso. Il ne faut pas oublier pour soutenir cette hypothèse des motivations qui encouragèrent à traduire le poète autrichien, que Vincenzo Errante consacra à l'œuvre de Rilke[275] une étude visant à le faire connaître en Italie, où Rilke est décrit comme un poète animé par une forme de sentimentalisme illuminé sans un véritable programme théologique religieux, et plutôt ouvert à une lecture mystique et intimiste des choses, ce qui devait sans doute rencontrer la forte matrice spirituelle des hermétistes, déjà préparés aux lectures philosophiques de Maritain. Rilke offrait, à notre avis, un vaste terrain travaillant autour de l'évocation de l'absolu et de la transcendance, qui ne nommait jamais l'histoire, ni de coordonnées spatio-temporelles précises. Sa poétique permettait de poursuivre les réflexions hermétiques avec un autre œil, des réflexions transversales qui arrivaient à donner voix à des problématiques strictement liée à l'homme moderne mais aussi métalittéraires. Rilke porte en effet un intérêt indéniable pour la figure du poète qui, héritier en quelque sorte de la douleur mallarméenne, se lance d'une part à la recherche de la parole exacte pour nommer une réalité de plus en plus fuyante et de l'autre à la

[274] Il s'agit d'une pensée critique du traducteur Vincenzo Errante reprise par Roli Maria Luisa, « La ricezione di Rilke in Italia nell'entre-deux-guerres », in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 106.

[275] Vincenzo Errante écrit la monographie *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, Milano, Alpes, 1930. Cette édition sera par la suite revue dans un premier temps en 1944 et ensuite en 1947, et enfin republiée chez Sansoni.

constatation de l'état de crise de l'être et de sa possibilité de s'exprimer. Son amour pour l'art figuratif ainsi que son soin pour la forme, faisait de R.M. Rilke un défi encore plus ardu pour les traducteurs, à la recherche d'une langue digne de faire résonner l'Orphée[276] rilkien même pour le public italien. Dans le cas de la transposition de l'allemand, en effet, la diversité entre la langue du texte original et la langue italienne constituait pour le traducteur germaniste un véritable banc d'essai : un bonheur pour le chercheur linguiste mais aussi une inévitable frustration pour le poète-traducteur qui voyait se confronter avec la structure syntaxique cartésienne de l'allemand associée à ses préfixes génératifs qu'il devait rendre en se servant du « carattere plastico dell'italiano »[277]. Il s'agissait d'un travail linguistique et herméneutique qui garantissait une dialectique très intense entre la volonté de dire et l'absence de correspondances structurelles entre les deux langues. En d'autres termes l'exercice de traduction de l'allemand vers l'italien semblait mettre en crise le système critique de l'« omologismo sintagmatico tra le varie lingue »[278] cherché par certains traducteurs comme Leone Traverso en amont de l'acte de traduire et, pensons-nous, stimulait la créativité des traducteurs en permettant à la productivité de la langue italienne de se dégager.

Le besoin d'une communauté poétique transnationale est confirmé par le fait que, comme pour le cas de Rimbaud, toute l'Europe avait essayé d'avoir son Baudelaire. Pour ce qui est de la langue allemande, par exemple, le poète Stefan George se consacrera de manière passionnée à la traduction des *Fleurs du mal*, et de son côté Rilke traduira Valéry et Mallarmé. Cette chaîne des poètes-traducteurs qui semblent se suivre comme dans une cordée poétique idéale, montre bien comment dans le tissu de la culture poétique européenne certains noms étaient des parties indissolubles du discours poétique et artistique, des présences implicites et sous-jacentes qui ne pouvaient pas être ignorées. Il s'agit d'une forte communauté idéale, compacte, qui semblait traiter avec la même rigueur la vocation et la nature du travail poétique et qui se transmettait des problématiques analogues, en s'éclairant tacitement l'un l'autre, comme si certains sujets et certaines formes poïétiques pouvaient se retrouver ailleurs, dans une autre

[276] Nous faisons référence au recueil ayant pour titre *Die Sonette an Orpheus* (*Sonnets à Orphée)*, publié en 1922 et traduit en Italie par Vincenzo Errante entre 1929 et 1930.
[277] Macrì Oreste, « Leone Traverso e l'esperienza ermetica », in *La Vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, op. cit., p. 509.
[278] Ibid., p. 510. [une homologie syntagmatique entre des langues différentes].

langue et, à distance de quelques années, elles pouvaient revivifier une culture et remettre en cause des valeurs. Chaque poète traduit et choisi s'affirmera et aura du retentissement à l'intérieur de la structure littéraire italienne pour des motivations spécifiques différentes sur lesquelles nous n'avons pas ici les moyens d'enquêter. Pourtant nous nous permettons de suggérer que le succès qu'auront aussi les vers traduits en italien de Coleridge et William Wordsworth ainsi que ceux de Friedrich Hölderlin et William Blake semblent aller combler le manque de poètes romantiques dans les lettres italiennes. En effet le romantisme italien n'avait pas vécu une saison de bonheur comparable aux tons de la poésie française, allemande ou anglaise et les traductions des auteurs que nous venons de mentionner peuvent retrouver des échos spirituels et mystiques dans la sensibilité hermétiste. En d'autres termes des auteurs comme Novalis ou Blake étaient aimés et traduits puisqu'ils permettaient de donner lieu, même en italien, à une poésie encore vouée à l'absolu, et que ses traductions étaient porteuses d'un esprit mystique et métaphysique qui se mariait à la sensibilité et aux aspirations hermétiques, à savoir : « Una poesia verticale ma non autoreferenziale, ben traducibile in "stile" ermetico in quanto esposto ai richiami ultraterreni percepiti dalla terra di nessuno di una esistenzialità tra purgatoriale e infera »[279].

De façon analogue même le succès de Mallarmé et de Rilke nous paraît être caractérisé par leur association constante de l'élément métaphysique avec l'élément cérébral, un binôme qui semblait contenter la soif d'absolu de la troisième génération des poètes italiens du XXe siècle. Chaque poète étranger traduit qui influencera les lettres italiennes mériterait un discours organique à part qui donnerait lieu à une pluralité d'autres essais et à une ramification des recherches. Ici nous pensons qu'il est plus fonctionnel d'essayer d'illustrer pourquoi c'était le moment d'un tel intérêt pour la traduction poétique et quel rôle cet acte pouvait jouer à l'intérieur de la culture italienne. Il n'y a pas que des poètes et des traducteurs qui marqueront le panorama littéraire italien en tournant autour de la poésie, l'action d'analyse, de recherche et de critique menée par des hommes de lettres tels que Carlo Bo, Oreste Macrì et des philosophes-

[279] Gialloreto Andrea, «Visioni della poesia francese nell'Italia "entre-deux-guerres"» in Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 119. [Une poésie verticale mais jamais autoréférentielle, qui pouvait être traduite aisément selon le "style" hermétique puisqu'elle était attentive aux suggestions métaphysiques perceptibles depuis la terre de personne, parlant d'une réalité entre le purgatoire et l'enfer].

poètes comme Piero Bigongiari et Edoardo Fenu, pour ne citer que le noyau florentin le plus actif au cœur de l'hermétisme, a été également fondamentale. C'est l'époque ou l'action synergique des cercles littéraires, des revues et des maisons d'édition, malgré les interdits et le contrôle du régime fasciste, permet de réélaborer une « *poiesis* interamente reinventata »[280] , donnant lieu à la réalisation de la vocation européenne que le tissu culturel italien le plus moderne et jeune exigeait et essayait d'alimenter en se tournant vers la pluralité des voix poétiques étrangères. Si le régime proposait l'obsession pour l'univocité de la réalité comme une manifestation d'ordre et de sécurité, cette vison monodimensionnelle était à fuir en poésie comme en traduction, même s'il est indéniable qu'une poétique dominante finirait pour s'imposer dans le modèle poétique de la koinè hermétiste. Cette dernière à travers son amour pour le vers libre et ses choix lexicaux voués à une métaphysique de la lumière et exprimant un certain goût pour la cosmogonie caractériserait toute la poésie italienne des années Trente et du début des années Quarante. Par conséquent, comme le soulignera Pier Vincenzo Mengaldo aussi, la langue des versions poétiques est façonnée, modelée, selon le caractère de la tendance la moins extrême de l'hermétisme[281]. Il en résulte ainsi un double échange linguistique qui implique la sensibilité et la poétique hermétique ainsi que le symbolisme : d'un côté la fréquentation des poètes-traducteurs de l'époque des textes symbolistes les pousse à élaborer une langue encore plus synthétique, spiritualisée aux accents métaphysiques dans leurs propres poèmes; de l'autre côté pour traduire d'autres poètes, inévitablement ces traducteurs versaient les stylèmes hermétiques dans leurs traductions. Comme si l'hermétisme avait forgé une nouvelle koinè indépendante ainsi qu'une nouvelle grammaire qui allaient étendre leur influence et être diffusées avec tout leur potentiel productif et qu'à son tour, cette grammaire se ressentait de la fréquentation avec les textes symbolistes.

Les influences du passé symboliste qui s'entrelacent avec le surréalisme dans les passions et les versions poétiques de cette période ont en commun une foi totalisante

---

[280] Ibid., p. 12.

[281] Mengaldo affirme plus précisement : « [...] le versioni poetiche, che proprio negli anni Trenta, divengono un capitolo fondamentale della nostra letteratura. Basti pensare, per prendere il caso di un traduttore che non ha partecipato in prima persona all'elaborazione più creativa di quel linguaggio ma l'ha abilmente riciclato, alle versioni da poeti tedeschi di Giame Pintor e all' « aria di famiglia » con le versioni degli ermetici che vi ha giustamente notato Fortini », « Il linguaggio della poesia » in *Dai solariani agli ermetici. studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, Vita e pensiero, 1989, p. 18.

dans le pouvoir créateur de la parole et dans la suggestion d'un flux de mots impétueux qui forgera ainsi la poésie italienne du Novecento.

L'œuvre de P.M. Rilke aura, autant que le symbolisme français, une résonance importante dans l'imaginaire des poètes italiens puisqu'elle se propose comme une poésie pure, dont l'Italie avait besoin et qui serait en consonance avec les écrits de Luzi, Bo et Macrì. Une poésie que Traverso traduit tout en considérant ce qui manquait dans les lettres italiennes, comme s'il allait chercher l'élément absent au niveau national.[282] Une connaissance exhaustive de la poésie italienne ne pourrait ainsi pas se passer de l'histoire de la traduction et des études des influences entre les littératures qui eurent lieu grâce aux traductions et aux regards mutuels des poètes de cette époque.

Cette nécessité de considérer le réseau des relations entre les auteurs est un élément qu'Oreste Macrì expliquera très efficacement dans toutes ses œuvres de critique poétique en le présentant comme un sentiment de résistance et de contribution active, à travers la poésie, qui était nourri par toute une génération mais qui était aussi transgénérationelle. La toile de fond était la crise du début du Novecento, un siècle qui comptait déjà une guerre et qui allait en vivre une deuxième. Cette condition de détresse et conflit sera aussi décrite comme l'objet stimulant l'opposition de toute une génération de poètes, critiques et traducteurs qui animeront le ferment culturel de Florence et qui charpenteront la civilisation poétique italienne de ces deux décennies comme des suivantes. Il s'agit d'une génération qui avait placé la poésie au centre de tout discours et qui l'avait élue comme une sorte de garantie morale d'honnêteté et de compréhension-explication de la réalité. Sauver la vérité de la vision poétique et la conjuguer à l'ethos de ce regard constitue la tâche du poète, du moins du poète qui écrivait et traduisait à l'époque. Nous pensons par exemple à la nature péremptoire des vers de Walt Whitman aussi, dont nous parlerons dans la troisième partie de notre travail, et aux postulats absolus de l'œuvre de Rimbaud pour qui, et ils ne sont pas les seuls, la poésie pouvait s'affirmer comme pouvoir idéal de la communauté pour la communauté.

[282] Oreste Macrì affirmera à propos des traductions rilkiennes de Traverso que « […] lì il traduttore ci ha ridato il testo nel clima maturo della conoscenza storica della nostra poesia », *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Trento, La Finestra, 2003, p. 51. [Le traducteur nous a livré le texte en s'appuyant sur sa connaissance approfondie de l'histoire de notre poésie nationale].

Parmi les figures qui traduisaient il est intéressant de distinguer deux typologies arbitraires de traducteurs qui animeront tout le XXe siècle et qui sont différenciés par Macrì même dans ses critiques. Il distinguait en effet entre les poètes traducteurs (Piero Bigongiari, Mario Luzi, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti) et les traducteurs poètes (Leone Traverso, Oreste Macrì, Sergio Baldi) dont la contribution synergique et la formation d'une sorte de petit cénacle qui tournait autour d'une suggestion poétique constante[283] déterminera la vie culturelle et littéraire de plusieurs décennies. Cette dernière était ainsi alimentée par ceux qui avaient prêté aux traductions leur talent de poètes en s'emparant de la poésie étrangère et ceux qui s'étaient volontiers assujettis critiquement à toute pratique poétique autre que la création des vers, à savoir la glose, le compte rendu de lecture, les traductions et la critique poétique et aussi la prose d'art. Comme si chez tout homme de lettres il y avait une composante qui l'emportait soit l'élan poétique, soit la veine critique et philologique-linguistique, mais qui en tout état de cause s'appliquaient toutes à la traduction dans l'entreprise idéale commune de faire sortir la culture et la poésie italienne de la clôture créée par le régime. Si les lignes de la tradition poétique italienne étaient tracées sur les axes de Dante, Pétrarque et Leopardi, les nouvelles traductions les croisaient avec les axes de grands poètes européens, et notamment la tradition française (Hugo, Baudelaire, Valéry) et la tradition anglaise (Hopkins, Eliot Pound). A ces deux lignes à qui, s'ajoutent, comme nous venons de l'illustrer, les noms de Mallarmé, Rilke, Hölderlin et Trakl pour l'aire germanophone et, pour ce qui est des poètes de langue anglaise, les noms de Whitman, Wordsworth et Coleridge. Toutefois la triade qui reste presque incontournable pour la plupart des traducteurs de vocation de l'époque est représentée plus spécifiquement par Rimbaud, Baudelaire et Rilke. Ces trois auteurs forment comme le laboratoire fixe des poètes traducteurs, comme si se consacrer à leur poésie permettait de suivre la formation des poétiques protoromantique, symboliste et d'arriver au surréalisme et à l'expressionnisme pour faire assimiler ces courants au public italien.

Ces poètes étrangers constituaient presque un rendez-vous obligé, une rencontre qui pouvait aboutir à la publication des versions ou rester un exercice privé, fait par le traducteur rien que pour lui-même en guise d'atelier personnel. Mis à part le fait que

[283] Voir à ce propos Anna Dolfi, « Introduzione » in Oreste Macrì, *La vita nella parola. Da Bettocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 25.

tous ces noms permettent de construire une hypothétique république d'une poésie spiritualiste mais jamais solipsiste et qu'ils permettaient de suivre la ligne évolutive des courants poétiques, nous pensons qu'une autre explication générale peut être donnée en relation au choix de ces poètes. Traduire les œuvres de ces auteurs permettait en effet d'embrasser toute une série de couples d'antonymes et de les dépasser, en passant en revue la culture occidentale à partir du Moyen Age jusqu'au XXe siècle. Ces couples antonymiques sont constitués par les binômes théologie et poésie, sublime et satire ainsi que angélisme et démonisme ; des oxymorons qui montrent ce qui est le corps vivant et mouvant de la poésie, le terrain par excellence de la possibilité de franchir les frontières et de faire du comparatisme. Or la citation la plus éclairante à propos de la pratique de la traduction poétique est, à notre sens, une réflexion d'Oreste Macrì expliquant que : « La traduzione o è poetica (intenzionale) o non è traduzione. Questa fu la persuasione circa il tradurre nell'ambito della mia generazione, cui sempre mi sono onorato di appartenere»[284] . A propos de la poésie européenne dont la littérature italienne essayait de se rapprocher, Macrì comme Bo, dont nous partageons la vision, affirment qu'il s'agit d'une poésie détachée du romantisme trop spiritualiste et religieux, cherchant le salut de l'âme et de l'homme en lui-même. Une poésie toute laïque et humaine, déclinée spécifiquement dans le genre lyrique à savoir une poésie qui est « eterna come sintesi ultima e risoluta dei molteplici motivi dell'uomo integro »[285]. La tâche du poète et du traducteur de poésie de l'époque était donc, malgré les contraintes sociales et le climat de répression culturelle, de sauver la vérité de la vision et la conjuguer à son ethos. Jamais comme à l'époque la poésie et la poétique ne coïncidaient : traduire et faire de la poésie signifiait « faire » tout court. En ce sens c'était une forme de contamination, de confrontation avec l'autre et de militantisme bien loin d'être innocent et inefficace. La traduction et l'écriture des vers participent de l'enjeu social et culturel les plus importants car les intellectuels savent bien que malgré la politique du régime l'autarcie littéraire est impossible[286], à moins de la mort d'une langue et d'une civilisation.

---

[284] Macrì Oreste, « La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti) » in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, op. cit., p. 47. [La traduction soit elle est poétique- c'est-à-dire intentionnelle- soit elle n'est pas de la traduction. Ce diktat a été la conviction de toute ma génération à propos de la traduction, une génération à laquelle je suis très fier d'appartenir].
[285] Macrì Oreste, Ibid., p. 58. [Poésie éternelle comme la dernière synthèse des multiples motivations de l'homme intègre, probe].
[286] Cf. Eliot, « La fonction sociale de la poésie » in *De la poésie et de quelques poètes*, op. cit, p. 23.

Dans une situation « sprovvista di soccorsi storici »[287] la poésie constituait ainsi un lieu d'abandon absolu aux mots, à leur efficacité qui n'est pas autoréférentielle et peut, en revanche, conduire à la réflexion et au changement du sujet en profondeur. C'est à travers la poésie que l'homme pendant la crise contemplait et pesait les limites de l'existence, le genre littéraire qui, depuis ses origines, se caractérisant comme le lieu de la cohabitation des instances les plus opposées, le lieu où les contrastes les plus impensés peuvent être apaisés jusqu'à l'exercice de l'intellect et de l'art les plus fins. C'est pour cela qu'il se proposait comme l'instrument le plus ductile et apparemment innocent pour vivifier la culture italienne et véhiculer un brin de résistance. Si on prend en considération les poètes les plus traduits, tels que Rilke, Mallarmé, Baudelaire et Coleridge, il faut souligner que dans leurs vers ils ne s'attachent pas à la politique dite politicienne. La révolution qu'ils proposent est pourtant la plus profonde : celle du sujet et de sa prise de conscience par rapport au réel. L'énonciation poétique la plus militante et efficace semble être la plus apolitique d'un point de vue thématique, la révolution étant la finalité de l'écriture et non son ingrédient accessoire, nommé ou transformé en sujet poétique. Ce qui fera réfléchir l'individu sur ses besoins et ses manques sera comme toujours plutôt l'écriture lyrique dans ses figures les plus modernes et lisibles : « l'errance du promeneur et la fraîcheur éblouie du regard »[288]qui semblent être les deux armes à la fois les plus innocentes et les plus agressives.

Si on reconsidère les mots de Breton jetant les bases du surréalisme et insistant sur le fait que la volonté de ce mouvement était celle d'engendrer une véritable crise de conscience de l'espèce humaine, il est manifeste que l'action des traducteurs italiens de l'époque avait un but analogue : éveiller pas tant l'action sociale directe que l'expression humaine dans toutes ses manifestations[289]. Traduire ces poètes permettait d'aller à "contretemps" par rapport à la norme linguistique et aux poètes de la tradition italienne, pour exercer ce que Meschonnic définirait l'une des actions principales de la poésie et, nous osons ajouter aussi de la traduction, à savoir permettre « La présence du

[287] Macrì Oreste, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo,* op. cit., p. 159. [dépourvue de mesures historiques pour se sauver].

[288] Rancière Jacques, « Transport de la liberté (Wordsworth, Byron, Mandelstam) » in *La politique des poètes*, op. cit., p. 103.

[289]Cf. Ibid., p. 68. Dans ce passage Alberto Asor Rosa commente la pensée de'André Breton exposée dans le *Deuxième Manifeste du Surréalisme*.

passé, le présent du présent, le présent de l'avenir » [290]. C'était en fait la traduction qui au cours des premières décennies du XXe siècle permettait de relier la tradition italienne avec l'avenir européen, et de favoriser la rencontre entre l'altérité et l'ipséité. Le but étant ainsi plutôt ambitieux et apparemment lié au monde des lettres alors que l'action allait en profondeur, embrasser ce que Maritain définissait comme une connaissance mystérieuse qui était une « vertu spirituelle opérative que nous appelons art »[291]. Elargir l'empire éthique et esthétique où la conscience pouvait transiter en prenant conscience du désert contemporain était le premier pas constructeur d'une contre-proposition humaine et littéraire à la crise. Dans ce sens traduire devenait un acte politique à part entière : le mot y était démonétisé, le traducteur ne visait aucune idéologie de parti et la seule affirmation lyrique lancée était celle de la liberté du "je"[292].

## CHAPITRE III

### 3. La poétique et la traduction face à la critique. La réflexivité de la poésie.

### 3.1 Le concept de poétique : la poésie qui se réfléchit.

La poésie, comme nous l'avons présenté jusqu'à ce moment de notre étude, était une réalité commune habitée au delà des sensations et du côté de la création en vers, son chemin permettait une interrogation constante de sujets portés sur la réalité et le refus des réponses immédiates. C'était ainsi une dimension à travers laquelle le poète comme le traducteur et le critique désiraient vivre en poètes, pour reprendre une pensée de Hölderlin[293] connue, à travers leur propre poésie ou à travers celle des autres et « non

[290] Henri Meschonnic, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 11.
[291] Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie,* op. cit., p. 83.
[292]Voir à ce propos Jacques Rancière d'après lequel « l'histoire du monde est structurée comme un poème. La liberté est elle-même le premier énonciateur lyrico-épique. Elle écrit ici une strophe, là une autre, elle persiste dans son évanouissement même », « Transport de la liberté (Wordsworth, Byron, Mandelstam) » in *La politique des poètes*, op. cit., p. 107.
[293] « En poète l'homme habite sur cette terre» est le titre d'un poème de Hölderlin qui sera ensuite repris dans une conférence tenue par Heidegger en 1951 sous le titre légèrement modifié de « L'homme habite la terre en poète ».

indurre il lettore nella tentazione delle risposte immediate o troppo precipitate »[294]. Ce que la génération des poètes, traducteurs et critiques actifs entre le début du XXe siècle et l'après-guerre mettait en place était un défi plutôt ambitieux que pourtant la plupart d'entre eux arrivaient à relever de manière victorieuse. Chacun aurait voulu « vivere da poeta lo sterminato dominio della poesia : non importa se soltanto sua o sua e degli altri »[295]et avec ce désir chacun se consacrait à son propre domaine de spécialisation et à sa prérogative de critique, de traducteur ou de poète donnant sa contribution dans cette communauté littéraire idéale. La poésie des auteurs étrangers pouvait ainsi entrer dans le tissu culturel italien à travers le travail constant de lecture, de critique et de traduction qui à l'époque accompagnait la poésie et rivalisait en quelque sorte avec elle en termes de présence et de beauté littéraire. Tout poète et traducteur que nous avons pris en considération a été fortement impliqué par une philologie de la parole poétique et une relation avec la traduction. Nous pensons à Macrì, Bigongiari, Montale, Ungaretti, Anceschi, Pintor, Luzi, Traverso, Bo, Caproni, Sereni et par une poétique en général, même quand ils n'étaient que des critiques. Les traductions de Traverso étaient en quelque sorte ses poésies et la critique de Bo a toujours été une forme très haute de poésie. L'auto-conscience du poète et du critique convergèrent chez les traducteurs, comme par exemple chez Traverso ou chez Macrì grand traducteur de la poésie surréaliste espagnole, en donnant lieu à des versions et à des pages de poétique sans égales. Cela parce que cette génération ne voulait pas rester dans l'arrière plan de la vie culturelle et se contenter d'être des passeurs ou des catalyseurs des voix étrangères. A posteriori, en 1963, Bigongiari avouera que si la poésie du XXe siècle était « pure » c'était parce que la critique l'avait accompagnée et ainsi le purifierait de l'histoire extérieure puisque le critique dépassait toujours les contingences accessoires pour ne regarder que l'inconnu[296]. Toute la confiance de ces hommes de lettres allait vers la poésie et la possibilité d'ouvrir des brèches, alimentant une vision d'espoir comme de profondeur dans une rigueur qui impliquait une étude respectueux des textes et des poétiques.

---

[294] Bo Carlo, « Presentazione » in Piero Bigongiari, *Tutte le poesie t.I 1933-1963*, op. cit., p. 9. [Ne pas induire le lecteur dans la tentation de se contenter de réponses immédiates ou trop précipitées].
[295] Ibid., p. 13 [Vivre en poète le domaine infini de la poésie : sans se soucier qu'elle puisse être sa poésie à lui ou sa poésie associée à celle des autres].
[296] Cf. Bigongiari Piero, *Prosa per il Novecento*, op. cit., p. 25.

Le partage de cette aventure du signe et de l'énonciation même de la volonté de ce partage constituait déjà une forme d'engagement culturel actif qui se servait de la critique et de la traduction pour encourager le plus possible « lo sviluppo di una vita di forme, di un sentimento che riscatta la sua remota verità in una poesia infinita delle forme »[297]. Il s'agissait malgré les différences de style et de goûts, malgré les prédilections personnelles qui avaient encouragé ces jeunes intellectuels à se partager carrément l'Europe en secteurs de spécialisation[298], de pratiquer une critique au sein de la culture officielle et pas seulement académique. Une critique aux accents sans doute idéalistes et historicistes, et pourtant visant principalement à dévoiler les choses, à suivre la puissance des images jusqu'à ce qu'elles ne suggèrent des perplexités reconductibles à l'ordre des choses imposée par les situations officielles mêmes[299]. Ils exprimaient de cette manière leur vocation à la recherche de la vérité ainsi qu'un refus face au climat de désespoir et de drame qui était manifeste au cœur des lettres européennes, en essayant de dépasser aussi les attitudes de renonciation et la mort de plusieurs hommes de lettres[300]. En effet ces hommes de lettres se positionnaient avec une attitude positive et agissante, par le simple fait de se refuser à être des descendants tragiques du siècle en cours. La confiance était toute réservée à l'exercice de lecture, de la glose et de la traduction d'une langue qui pouvait montrer de nouvelles choses en empruntant aussi les idiomes étrangers. Ils désiraient ainsi donner corps à un travail de critique fait de transposition et de création, qui pourrait être défini en empruntant une déclaration efficace de Piero Bigongiari qui en réfléchissant sur l'activité de ses confrères poètes et critiques parlait d'un « lavoro che in quegli anni oscuri stavamo

---

[297] Il s'agit d'une formule de Luciano Anceschi désormais connue qu'il utilise dans son introduction à l'anthologie de Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi, cité par Rosita Copioli in *Tradurre poesia. L'altro versante*, op. cit., p. 8 [le développement de la vie des formes, d'un sentiment qui rachète sa vérité la plus profonde dans une poésie infinie des formes].

[298] Comme Macrì et Bigongiari dans plusieurs interventions critiques expliqueront cette génération s'était comme redistribué les littératures des différents pays selon leurs intérêts : Leone Traverso se consacrait à la littérature allemande, Sergio Baldi aux lettres anglaises, Tommaso Landolfi et Renato Poggioli s'occupaient de littérature russe, Macrì des lettres espagnoles, Carlo Bo de littérature française et espagnole et Piero Bigongiari comme Mario Luzi du surréalisme français. A cela nous ajoutons que G. Pintor aussi se consacrera à la littérature allemande, du moins en ce qui est la traduction poétique et Pavese à la littérature américaine.

[299] Cf. Bigongiari Piero, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo.* op. cit., p. 99. Bigongiari ajoutera en outre la haine que cette génération éprouvait envers les mots imposés, ceux qu'il appelle « le parole d'ordine », le but étant de« inseguire la verità occultata dalle maschere » [suivre la vérité occultée par les masques].

[300] Bigongiari à ce propos rappellera les suicides d'Essenine, Maïakovski, Crevel et la mort de Mandelstam dans un goulag. Cf. *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 95. A cela nous ajoutons la mort de Giaime Pintor en guerre en 1942.

compiendo, di allargamento del campo, direi visivo, in una specie di suspense etica dell'immaginario poetico europeo »[301].

C'est avec cette génération qui a lieu le début d'un phénomène typique de la littérature italienne du XXe siècle, à savoir la « triangolazione poeta-critico-traduttore »[302] qui avait ses prédécesseurs chez Carducci et Pascoli et qui aura ses successeurs chez la plupart des poètes italiens de la deuxième moitié du Novecento. Ce qui n'était pas un phénomène exclusif de la poésie italienne, si on pense par exemple que Gérard de Nerval traduisait Goethe et Heine de l'allemand au français, et que Mallarmé et Baudelaire traduisaient à partir de l'anglais, ou encore Rilke traduisait du français Baudelaire tout comme Verlaine et Valéry.

La traduction comme lieu de l'invention, comme source de l'*inventio*, n'était ainsi pas une prérogative moderne italienne, pourtant ce qui sera typique de la période que nous analysons dans notre travail de thèse est l'idée que la traduction sera un objet littéraire de création et de critique, faisant partie des objets formalistes de la critique littéraire et que les traducteurs commenceront à avoir un statut reconnu. Cela pas tellement au niveau économique mais sans aucun doute sur le plan culturel puisqu'ils commencent à être appréciés et aussi identifiés par leur style et leur maîtrise de la langue. Il s'agit d'un phénomène qui est démontré par le fait que le discours critique commence à s'y intéresser de manière constante, à discerner la valeur critique des traductions perçues comme un trait d'union entre l'œuvre originale et la culture de la langue traduisante et capable de rapprocher les lecteurs des littératures étrangères. Ce ne seront parfois que des textes très empiriques, jalonnés par les stéréotypes qui depuis toujours hantent la théorie de la traduction, tel que le fantôme de la transparence et de la fidélité, mais du moins leur publication habituera les lecteurs et les intellectuels à prendre en considération le rôle de la traduction en le voyant comme un geste de récupération de l'histoire et de revivification du patrimoine littéraire ainsi que comme un élément de jonction entre les poétiques transnationales.

---

[301] Bigongiari Piero in *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*., op. cit., p. 89. [un travail qu'au cours de ces années obscures nous étions en train de réaliser, un travail que je définirais d'élargissement du champ visuel pour produire une sorte de suspense éthique e l'imaginaire poétique européen].

[302] Mengaldo Pier Vincenzo, Introduzione, in AA.VV. *Mario Luzi traduttore. Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/36-37%20pdf/Luzi_traduzione_36.pdf p. 70 [la triangulation entre poète, critique et traducteur].

Quand on parle de poétique parle-t-on de critique ? Nous pensons que la réponse est affirmative et négative à la fois. Elle est affirmative dans le sens que la poétique est incontestablement de la réflexion littéraire mais, en même temps, puisqu'elle elle frôle l'art elle ne se réduit pas au plan critique, elle est faite par les poètes et pour les poètes et dans certains cas, elle était de la poésie à part entière.

Faire de la critique poétique en Italie au début du Novecento signifiait encore se rapporter à Benedetto Croce et à la tradition, ce dont Oreste Macrì est bien conscient lorsqu'il affirme sa difficulté à s'insérer dans le discours littéraire du début du XXe siècle, et quand il se rappelle la méfiance rencontrée envers sa théorie des générations et son intérêt pour la poésie surréaliste espagnole. En se référant à sa méthode des générations il affirma « mi resi conto della diffidenza e sufficenza con cui il metodo sarebbe stato accettato in un paese culturale adusato alla metacritica idealistica, al monografismo dell'ineffabile, all'aut-aut poesia-non poesia »[303]. Sa méthode des générations ne voulait pas se fixer sur une chronologie, comme on lui a souvent reproché, mais plutôt sur le repérage d'un continuum créatif entre des personnalités qui montraient une même manière de saisir la vie de l'esprit et le sentiment du temps. Oreste Macrì ancre ainsi idéalement toute la structure de la poésie moderne et contemporaine italienne à la troisième génération, à laquelle il se déclare honoré d'appartenir en tant que « critico a tutto servizio »[304]. Une génération qui a été le germe fondateur et ensuite le médiateur par rapport aux autres qui, par la suite, animent le panorama poétique et culturel de tout le XXe siècle.

Dans l'élaboration de sa théorie des générations, en mettant toujours la poésie au centre du discours critique, Macrì relève en fait les œuvres qui ont filtré poétiquement les conséquences et les violences de la guerre et l'écroulement des vieilles institutions[305].

Si la poésie est toujours « langage en quête de sens »[306], la réflexion conduite sur ses pratiques s'insère dans un domaine autant constructif et créateur qui est celui des

[303] Ibid., p. 48. [je me suis rendu compte que les critiques regarderaient ma méthode avec méfiance et suffisance, puisque notre pays était habitué à une tradition culturelle axée sur la métacritique idéaliste, sur les monographies de l'ineffable et sur la séparation entre poésie et non-poésie].
[304] Ibid., p. 61.[un critique prêt à tout].
[305] Cf. Macrì Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, op. cit., p. 51.

poétiques et de la traduction. La poésie a été très souvent apparentée à la philosophie puisque les deux s'intéressent à un dialogue avec les consciences et les sujets, en interpellant des univers de sens. Toutefois nous estimons que le caractère factuel et subversif est au sein de la poésie encore plus accentué par rapport à la philosophie, étant donné que la poésie peut inventer son propre langage et sa propre logique pour dépasser aussi les raisonnements. Elle peut ainsi se payer le luxe de proposer des solutions sans devoir résoudre des états de choses, et notamment elle peut gagner en force lorsqu'elle se limite à suggérer et à laisser ouvertes les pistes de questionnements, à parcourir sans pour autant jamais sombrer dans l'échec, l'inaccompli et l'inachevé étant deux éléments de son alphabet interne. La philosophie, par contre, se déplace sur le terrain de l'intellect et l'oblige à dénouer des perplexités par conceptualisation et par propositions cohérentes riches en contraintes, bien que souvent auto imposées.

Or l'époque déjà très marquée par les contraintes du régime ne pouvait peut-être pas supporter comme langage une autre forme d'obligation à suivre. Ce retournement vers la poésie est la marque d'une volonté de recherche libre et collaborative, où lire et construire pouvaient coïncider avec la recherche et la construction d'un sens à venir. Un sens choisi, en quelque sorte, bien que suggéré et parfois crée aussi à partir de zéro, d'après le jugement péremptoire de Macrì soutenant comme « fantasia critica, la più fedele seguace della fantasia poetica »[307].

Dans ce panorama très réceptif envers la poésie s'insère le travail intellectuel de Luciano Anceschi et notamment toute sa réflexion critique portant la poétique qui, entre autre, coïncide en grand partie avec l'idée qu'en avait Henri Meschonnic aussi.

Luciano Anceschi spécifiera la centralité de la poésie en tout discours y compris le discours théorique :

> « [… ] è proprio nella realtà viva della poesia il luogo in cui si possono veramente trovare i primi impulsi per ogni dottrina che abbia l'ambizione di presentarsi come risposta generale, e che non voglia essere un astratto

[306] Zimmermann Marie-Claire, « Théorie et pratique de l'explication en poésie. Amants de Père Gimferrer », in *Théorie du texte et pratiques méthodologiques*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 19.
[307] Macrì Oreste, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, op. cit., p. 170. [fantaisie critique, la plus fidèle parmi les adeptes de la fantaisie poétique].

gioco di dadi verbali. La poesia per se stessa porta in sé un ricco potenziale teorico »[308].

Le poète aussi bien que les traducteurs sont bien conscients de la portée de leur action ainsi que des mécanismes déclenchés par et dans leurs œuvres. En d'autres termes leur « faire » s'identifie avec un faire poétique qui ne s'affranchit jamais de la réflexion sur son agir, et cela est sans doute encore plus vrai au fur et à mesure que l'on s'approche de l'analyse de la poésie des années 80, là où « talora il progetto si identifica con l'opera e talora la sopravvanza »[309]. Ce qui fait qu'au XXe siècle au niveau artistique dans les arts plastiques aussi bien qu'au niveau poétique, les critiques soulignent fréquemment que les idées de la forme sont très souvent beaucoup plus stimulantes et agissantes que la forme des idées.

La réflexion poétique portée sur ses moyens, ses actions, sur son développement et sur la prise de conscience de sa portée, fait partie de ce « faire » poétique, constituant un magma autoréflexif toujours intense qui se nourrit de plusieurs sujets et perspectives. L'expérience vécue qui est apte à statuer sur elle-même et qui accompagne la création poétique entre dans la sphère de cette "action poétique" même, et la réflexion sur cette action, de son côté, se joint à la traduction pour créer une forme de connaissance active[310]. Il n'était ainsi pas suffisant d'écrire en vers ou de traduire : cette génération commencera à entrelacer toutes ces activités, dans son discours poïétique qui comprenait aussi la réflexion portée sur la traduction. A ce sujet Mario Luzi se prononcera de manière explicite :

> « Era di rito negli anni tra il trenta e il quaranta scrivere un saggio *sul tradurre*: poteva essere un trattato o un compitino, ma quella prova di finezza problematica bisognava darla, quell'ossequio un po' da iniziati all'epoca che stava elaborando *ab imo* una cultura poetica non poteva

[308] Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*. Torino, Einaudi, 1989, p. 32. [C'est exactement dans la réalité vivante de la poésie que nous pouvons identifier le lieu dans lequel on retrouve vraiment les premières impulsions de toute doctrine ayant l'ambition de se présenter comme une réponse générale, et qui ne se contente pas de se présenter comme un abstrait jeu de dés verbaux. La poésie porte avec elle un riche potentiel théorique].

[309] Ibid. p. 42. [parfois le projet s'identifie avec l'œuvre-même et parfois il la devance].

[310] Comme l'expliquera Anceschi à plusieurs reprises tout au long de son activité académique et scientifique « la competenza del fare, di uno specifico fare garantisce un sicuro conoscere in un legittimo possesso. *Si conosce in quanto si fa* ». Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica,*Torino, Einaudi, 1989, p. 40. [La compétence qui nous est attribuée du fait que l'on agit, que l'on agit d'une manière spécifique, garantit une forme de possession légitime. *On connaît du moment qu'on fait.*].

> mancare in chi era veramente o voleva apparire, appunto, «in ». Vezzi e piccole cerimonie a parte, la storia conferma che il discorso sulla traduzione riprende vigore ogni qual volta il linguaggio della poesia si ripropone in toto alla coscienza teorica di una stagione creativa »[311].

Une déclaration *a posteriori* très éloquente qui montre comme le cœur de la création littéraire de ces deux décennies battait non seulement pour la poésie, mais aussi pour sa traduction et la réflexion conduite sur ces deux pratiques. Des auteurs tels qu'Oreste Macrì, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni mais aussi Mario Luzi, Sergio Solmi et Salvatore Quasimodo commençaient ainsi à élaborer une poétique de la traduction. Par "poétique", terme que nous avons prononcé maintes fois jusqu'à ce point de notre étude, nous empruntons la notion éclaircie par Luciano Anceschi, à savoir le système d'idées qu'un artiste et un poète organise autour de son "faire", un système qui permet de percer le mystère de la création et de le nouer à tous ces corollaires, y compris la traduction. La poétique était en ce sens d'après Anceschi, et nous partageons sa théorisation, un savoir de relations[312], tout particulièrement un savoir très précieux non seulement pour définir les ouvrages de différents artistes et poètes, mais aussi pour la définition d'une culture poétique d'une époque donnée. L'on doit en effet au travail constant de ce critique si l'esthétique se développera en Italie et si la phénoménologie des poétiques commencera à faire émerger les traits de la culture poétique. Même si Luciano Anceschi ne définira jamais cette culture à l'intérieur d'une structure analytique, il fournira les moyens pour l'étudier en expliquant qu'elle surgirait de l'évolution constante de la réflexion du faire poétique conduite par les poètes à travers leurs œuvres ainsi qu'à travers leurs déclarations, leurs lectures critiques et leurs relations avec la tradition. Cela implique

---

[311] Luzi Mario, « Premessa o confidenza » in *Tradurre poesia. L'altro versante*. op. cit., p. 298. Cette intervention avait déjà été publiée en guise de préface d'un volume de versions poétiques qu'il avait réalisées au cours de sa carrière, ayant pour titre *La cordigliera delle Ande*, Torino, Einaudi, 1983. [Il était désormais usuel entre les années Trente et Quarante d'écrire un essai au sujet de la traduction : cela pouvait être un traité ou tout simplement un écrit de quelques pages, mais cette épreuve de finesse théorique et problématisation au sujet de la traduction il fallait la rédiger. Cette forme d'hommage un peu d'initiés, à une époque qui était en train d'élaborer une culture poétique *ab imo*, ne pouvait pas manquer parmi les écrits de celui qui voulait sembler à la mode. Mis à part les conventions et les petites cérémonies, l'histoire confirme que le discours sur la traduction reprend sa force à chaque fois que, de son côté, le langage de la poésie se propose à la conscience théorique d'une saison créative avec toute sa vigueur].

[312] C'est le noyau de la critique littéraire conduite par Anceschi et de son histoire des poétiques du Novecento. Il reprendra ces mêmes théories dans son essai portant sur l'œuvre d'Ezra Pound « Una nota un nesso » in *Tra Pound e i nuovissimi*, Salerno, Ripostes, 1982, pp. 97-98.

que si « il poeta porta con sé un critico »[313], d'après Anceschi c'est au poète qu'il faut laisser la parole quand il s'agit d'expliquer son agir, en démentant la perception que l'on a généralement du terme "poétique", utilisé comme une étiquette qui en réalité ne fait que cacher derrière un discours apparemment rigoureux des problèmes, des résultats et des procédés artistiques n'ayant pas été compris parce que formulés non pas par l'auteur mais par un critique accroché à la théorie. Les poètes réfléchissent constamment sur leurs actes, ils les interrogent et ils savent les paraphraser de plusieurs points de vue en passant à travers toutes les perspectives : linguistique, sociologique, anthropologique, esthétique. Ils sont conscients de leur agir et c'est de cette cognition à mi-chemin entre réflexion esthétique et instinct que doit se dégager le contenu, la formulation d'une poétique.

Lorsqu'on essaye de saisir une définition pour le terme "poétique", il est inévitable de remonter à l'origine étymologique de *poien* – faire - pour décrire la perspective dans laquelle l'auteur veut placer son action artistique, par rapport à ses objectifs idéaux. Cesare Pavese aussi donnait une définition de "poétique" qui allait dans la direction d'une traduction en termes théoriques et conceptuels des schémas fantastiques dont le poète est conscient de pouvoir disposer[314]. Pavese y ajoute un élément très intéressant qui attribue une influence non négligeable du poète sur sa société, à savoir le fait que c'est la formulation de sa poétique qui trace l'horizon offert à l'imagination des hommes de son époque, ce qui le rend responsable d'une véritable construction culturelle et non seulement solipsiste[315].

Pour situer leurs œuvres et afin de savoir comment procéder, les poètes établissent consciemment des préceptes unilinéaires, parfois très détaillés mais non-homogènes, apparemment dépourvus de tout caractère organique. Mais ce n'est qu'une incohérence apparente : en réalité, ils s'avèrent toujours guidés par une exigence d'unité sous-jacente. La norme commence donc à s'organiser à partir de ces cas particuliers pour brosser un comportement général, une tendance qui attire autour d'elle aussi des auteurs satellites qui font néanmoins partie du système. Ce que Luciano Anceschi formule ainsi

[313] Anceschi Luciano, *Cinque lezioni sulle istituzioni letterarie*, p. 58[Le poète abrite en lui un critique].
[314] Cf. Pavese Cesare, « La poetica del destino » in *La letteratura americana e gli altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, p. 312.
[315] Cf. *Ibidem*.

à travers son élaboration des poétiques n'est pas un jugement de valeur, mais plutôt le dessin de l'évolution des poétiques et le commentaire porté sur la multiplicité et l'infinité des systèmes poétiques. Une multiplicité dont Baudelaire lui-même parlait déjà dans un sens très moderne, en joignant idéalement la théorisation d'Anceschi qui le cite pour arriver à illustrer ce que c'est qu'un système. Si Baudelaire affirmait en 1855 qu'« un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle : il en faut toujours inventer un autre »[316], pendant les années Trente et Quarante la critique des poétiques, la critique de la traduction et la poésie-même n'étaient pas encore cristallisés dans un système rigide. La liberté et la juxtaposition des collaborations étaient la règle dans toute entreprise culturelle, et tout se développait sous un même signe et une même volonté générale : mettre en relation entre eux, dans une mosaïque mouvante, chaque aspect de l'activité poétique. De la production en vers à sa traduction, de la critique littéraire et les compte rendus de lecture au cénacle des poètes alimentant les revues culturelles entre Milan, Florence et Rome. Malgré ce fil rouge intransigeant qui plaçait la littérature et notamment la poésie au centre de l'intérêt de l'intelligentsia poétique italienne, le dynamisme devait survivre et cela était assuré par les dialogues implicites ou explicites entre les différentes poétiques, par les contaminations arrivant des autres pays mais aussi par la récupération et la réélaboration du passé[317] et à travers la poésie et à travers la traduction. Anceschi s'insérait déjà en 1936 dans la ligne critique intransigeante et pourtant dynamique de Carlo Bo avec son mémoire sur la critique esthétique *Autonomia et eteronomia dell'arte*, montrant sa volonté de participer à la culture poétique et critique du Novecento avec une grande rigueur méthodologique et en alimentant un humanisme implicite réunissant les poètes de l'hermétisme, les critiques, les traducteurs et d'autres auteurs qui ne se voyaient pas proprement hermétiques et qui pourtant participaient du grand discours des poétiques, comme par exemple Betocchi, Caproni, et hors Florence Libero de Libero, Pavese, Pintor, Bertolucci. L'histoire de la poésie, des poétiques et des traductions italiennes se formait exactement au cœur de ces deux décennies en forgeant un réservoir de suggestions et de stimulus qui se contaminaient mutuellement. Le but étant

[316] Baudelaire Charles, « Exposition Universelle », in *Curiosités Esthétiques*, (1855) cité par Anceschi in *Le poetiche del Novecento*, p. 127.

[317] « E questo riaccendere ogni volta il passato è una forza straordinaria della poesia » Anceschi Luciano, *Cinque lezioni sulle istituzioni letterarie*, op. cit., p. 57. [Cette capacité de rallumer chaque fois le passé est l'une des composantes les plus extraordinaires de l'essence de la poésie].

constamment cette fluidité des idées et la volonté de s'exposer à une pluralité de visions et de possibilités interprétatives, il va de soi que la réflexion poétique était toujours orientée vers une action, le côté contemplatif, au fur et à mesure que l'on avance au milieu des années 40, sera laissé aux préceptes théoriques du premier hermétisme et, à travers Anceschi, on parlera plutôt d'un but pragmatique et opérationnel où la réflexion en amont est l'action la plus importante. D'ailleurs Macrì, l'âme critique de l'hermétisme et Bigongiari étaient sans doute d'accord avec l'idée que la source de l'art réside dans sa volonté de s'interroger sur les grandes conceptions, qui tend aux grandes pensées et, comme le dira Anceschi, sombrait en émotion.[318].

Cette approche qui cherche la règle mais qui aime aussi l'irrégulier lequel montre comme la volonté constante de tracer un univers instable très peu rassurant puisque changeant et à reconfigurer constamment, ne rencontre bien évidement pas facilement d'emblée en Italie la faveur des intellectuels et des autres critiques.

Cette nouvelle façon d'opérer la critique littéraire mettant l'accent sur l'horizon pragmatique des actes artistiques et qui prenait en considération les idées de la forme au même degré que la forme des idées, a connu à l'intérieur du discours critique italien une adhésion lente et tardive. En France et dans le monde anglophone des personnalités comme Valéry et Eliot montraient dès le début du XXe siècle, que les artistes et les poètes avaient atteint une capacité de formalisation de leur rôle historique et opérationnel considérable. En Italie, par contre, on considérait la poétique, comme une sorte de discipline empirique, sans systématicité, empathique parfois, une sorte de philosophie irrégulière et plutôt liée au monde moral d'un artiste, plutôt qu'une réelle capacité réflexive et analytique. Sans aucun doute on considérait cette réflexion comme secondaire et mineure par rapport à la spéculation philosophique, sans prendre en considération l'apport constructif et fécond de son approche antidogmatique et pragmatique. Cette difficulté à se généraliser comme approche, à notre sens n'empêchera pas à la critique et à la poétique de s'affirmer comme une sorte d'anamnèse de la poésie et, surtout dans les deux décennies que nous passons en revue, permettra parallèlement à la poésie de se faire plus ou moins involontairement comme une forme d'anamnèse de l'histoire. C'est en effet la poésie qui saisit les mécanismes

[318] Cf. Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia*, p. 57.

historiques les plus importants, transfigurés et restitués à la réflexion dans une forme synthétique qui n'a pas de place pour l'accessoire.

Comme le rappelle le critique Philippe Lacoue-Labarthe, dans *Le Livre des lois*, Platon renvoie au fait que la philosophie doit avoir « pour vocation de veiller à ce que l'Etat soit institué en vérité »[319]. Or la pratique constante et si diffusée de la poésie semble presque suggérer que dans les deux décennies que nous prenons en considération ce rôle de sentinelle était joué par la poésie.

La critique assumait aussi un rôle éthique et ne se bornait pas seulement à se prêter comme outil esthétique : elle devait participer de cette entreprise de découverte de l'autre et de sa part, avec sa qualité, enrichir parfois aussi l'univers artistique. Il suffit de penser aux ouvrages de Bo et d'Anceschi ou à la critique exercée par Luzi, dont les tons et la formes s'apparentent à la poésie. Au passage nous rappelons que dans les revues *Campo di Marte*, *Il Politecnico*, *Il Frontespizio* mais aussi *Corrente* et *Solaria*, la prose d'art et la critique d'art étaient présentes comme un autre terrain où la littérature pouvait s'exprimer et se revivifier. Emilio Cecchi souligne en fait que pendant les années 30 et 40 la prose d'art et l'essai sur des sujets d'esthétique devaient servir de catalyseur créatif et linguistique[320]. Cela parce que le critique se proposait comme un super-lecteur attentif aux nouvelles voix, ouvrant à l'échange et à la prise conscience de la nécessité constante de rester curieux, inquiet et si nécessaire aussi bouleversé par les nouveautés. D'après Mengaldo, et nous partageons son avis, la rencontre d'un nouvelle nature poétique, qu'elle soit chez un seul auteur ou l'avènement d'un nouveau courant organique et structuré, doit obliger le lecteur et le critique à systématiser à nouveau son idée même de la littérature, ses relations avec les poétiques du passé ou les plus récentes[321]. Chaque rencontre peut faire modifier de beaucoup ou de très peu le sens d'une histoire de la littérature et non seulement celle dans la langue correspondant à la civilisation prise en considération. La responsabilité de la critique envers la configuration des idées et des poétiques qu'elle peut engendrer est forte, et les poètes, les traducteurs et les critiques de ces décennies en étaient conscients. Plusieurs

[319] Philippe Lacoue-Labarthe, « Poésie, Philosophie, politique » in Jacques Rancière, *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 48.

[320] Les pensées d'Emilio Cecchi à ce sujet sont commentées in Giorgio Luti, *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del 900*, op. cit., p. 163.

[321] Cf. Mengaldo Pier Vincenzo « Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano » in Mengaldo Pier Vincenzo, *Ricerca sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* , op. cit., p. 174.

affirmations et études de Macrì concernent sa participation. Il s'agit d'une véritable critique politique dans la mesure où elle obéit aux lois de l'être humain et essaye d'assouvir ses besoins intimes dans une véritable opération absolue de l'esprit que Macrì définira de la manière suivante :

> « Critica, politicamente è obbedienza allo spirito e alla legge della comunità invisibile; qualunque variazione di rivolta o di rivoluzione deve tener conto di quello spirito e di quella legge. Il critico autorizzato sa compiere la sintesi concreta della categoria pura e del testo empirico, ad essa realtà storica obbedisce per una intuizione radicale delle vie segrete della verità e della libertà »[322].

Il ne s'agit ainsi pas d'une critique construite sur des théories sociologiques ou axes sur la chronologie ou encore cherchant des étiquettes arbitraires, mais plutôt une lecture à la lumière des archétypes poétiques à la recherche des tensions entre l'intériorité d'un auteur et ses moyens expressifs. Une critique qui voudrait presque se proposer comme une conscience de première main et qui est elle-même une œuvre d'art, capable de passer à travers les styles, les voix, les techniques pour ne jamais perdre de vue les raisons de la poésie dans sa beauté et son message de résistance face à la souffrance. Ce passage de Macrì est également clair par rapport aux chemins secrets qui guident le critique : ce sont la vérité et la liberté de l'homme. Cette manière de se consacrer à la critique et qui était propre à Oreste Macrì comme à Carlo Bo, à Luzi comme à Betocchi et par la suite Pintor contribuait à la formulation des poétiques *in itinere*, et fusionnera avec l'histoire, la philosophie, la psychologie, la linguistique, l'histoire de l'art sans vouloir ni éduquer ni convaincre mais simplement offrir une lecture dans une optique humaniste dépassant toute idéologie et essayant de les relativiser.

Les traducteurs aussi, même quand ils n'accompagnent pas leur version de notes introductives ou de présentation, par le simple fait d'insister dans le choix d'un auteur

[322] Macrì Oreste, *Realtà del simbolo*, Trento, La Finestra, 2001, p. 549. [D'un point de vue politique la critique est un acte d'obéissance envers l'esprit et envers la loi de la communauté invisible. Toute variation en termes de révolte ou de révolution doit prendre en compte cet esprit et ces lois. Le critique autorisé arrive à opérer une synthèse concrète entre la catégorie pure et le texte empirique, et il obéit ce faisant à sa réalité historique en suivant une intuition radicale qui passe par les chemins secrets de la vérité et de la liberté].

déjà traduit par des confrères aident à historiciser le goût de l'époque et à préparer aussi les panoramas critiques.

### 3.2 Un autre prototype du nouvel intellectuel : Oreste Macrì.

Dans ce travail de systématisation critique qui reflétait aussi une volonté de présenter la pluralité des formes poétiques telle qu'elle se manifestait au début du XXe siècle et de la rendre lisible au grand public à travers les anthologies, on inscrit l'œuvre du critique par excellence de l'hermétisme : Oreste Macrì. Spécialiste de littérature espagnole, traducteur, critique parmi les plus raffinés ainsi que systématiseur rigoureux pragmatique et très cultivé, il ne sera pas poète, à savoir il ne publiera pas de vers écrits par lui. Toutefois ses critiques montrent le goût d'un intellectuel et d'un artiste ainsi que la conscience que l'acte critique peut toujours déterminer la naissance même d'un poète. Ce dernier, en pensant à la contemporanéité cela est encore valable, n'existe pas aux yeux des lecteurs s'il n'est pas rentré parmi les objets privilégiés de la critique, et si possible à répétition. Les poètes ne seraient ainsi que des « persone poetiche autentiche, cioé risultati criticamente vagliati e storicamente obbiettivi »[323]. De manière analogue il reconnaissait le pouvoir attribué au traducteur au sein de la communauté poétique qu'il avait contribué à créer avec ses confrères de *Campo di Marte*, soutenant la valeur du geste traductif. A propos du rôle crucial joué par les versions poétiques faites, il soulignera l'effet novateur et dynamisant de l'injection dans le tissu culturel italien des voix poétiques étrangères, tel qu'il l'explique dans une étude sur sa théorie générationnelle :

> « [...] in effetti le nostre traduzioni avevano immesso nella lingua poetica novità lessicali, sintattiche e metriche di ogni genere per traslitterazione temprata da tentata assimilazione al genio linguistico italiano. Insomma si cercava di tradurre col sintagmario dei nostri poeti coevi, così come questi alimentavano la spenta tradizione classica con la lingua dei poeti stranieri, direttamente o per mediazione delle traduzioni (ad esempio l'Hölderlin di Traverso in Mario Luzi) »[324].

[323] Ibid., p. 52. [personnalités poétiques authentiques, à savoir des résultats évalués par la critiques et historiquement définis objectifs].
[324] Macrì Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, op. cit., p. 64. [nos traductions avaient en effet injecté des nouveautés lexicales, syntaxiques et métriques de toute sorte dans la langue poétique italienne

Une affirmation qui montre que le côté linguistique était pris en considération au premier abord comme une priorité non sans quelques contradictions internes. S'il fallait renouveler la langue italienne en introduisant des nouveautés lexicales et syntaxiques en même temps pour garantir l'insertion des voix poétiques traduites dans le tissu littéraire italien, il s'avérait presque spontané de les normaliser, à savoir de les rendre conformes et homogènes par rapport aux productions nationales et répondant aux attentes d'un œil italien. Ce qui suggère comme un des lieux communs parmi les plus difficiles à combattre concernant la traduction est l'identité entre « bonne traduction » et une complète adhésion aux modèles littéraires et linguistiques en vigueur dans la langue traduisante. Comme si seule une conformité aux modèles de la tradition italienne aurait pu décider du succès du texte traduit en sacrifiant, ou du moins en tempérant, son pouvoir innovant. En même temps cette affirmation de Macrì nous décrit comme le mécanisme créateur dans le domaine poétique était un magma où les traducteurs pouvaient faire l'affaire des poètes et vice-versa les poètes attestés constituaient le canon dans lequel le traducteur essayait de faire entrer son travail. Comme un serpent qui se mord la queue : les poètes sont les modèles sur lesquels les traducteurs essayent de calibrer leurs intégrations poétiques en version et parallèlement ils voudraient faire évoluer leur langage poétique pour le ressourcer à travers la poésie étrangère, si nécessaire lue grâce aux traductions.

La critique comme la traduction étaient d'après Macrì une forme de militantisme littéraire qui avait comblé le manque d'une école d'esthétique et des sciences du langage durant les années 50 en Italie. D'ailleurs c'est grâce à son esprit critique charpenté sur une connaissance philologique et linguistique impeccables de l'espagnol et du français qu'il a pu élaborer des modèles interprétatifs permettant de commencer une sorte de « neocomparativismo critico che veniva producendosi come esercizio spontaneo »[325]. Il pouvait en effet comparer dans une même étude Jiménez et Guillén

---

et cela grâce à une translitération mitigée par notre désir d'assimiler ces formes au génie de la langue italienne. En d'autres termes nous essayions de traduire en respectant les répertoires de poètes italiens contemporains et parallèlement ces derniers essayaient d'alimenter la terne tradition classique par la langue des poètes étrangers, et cela en y accédant directement en langue étrangère ou par le biais des traductions ( par exemple Mario Luzi se sert de Hölderlin traduit par Traverso)].

[325] Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit., p. 327. [néo-comparatisme critique qui se produisait comme un exercice spontané].

avec Luzi, Fallacara ou Bigongiari et, en tout cas, dans sa rigueur avait choisi la poésie comme son intérêt le plus fort.

Se référant à l'expérience artistique et vitale de Quasimodo, Macrì met en relation l'engagement littéraire avec la rigueur éthique de l'homme, en écrivant un passage que nous osons appliquer en guise de définition pour la poétique de toute la génération de poètes actifs pendant les années 30 et 40. Macrì définit ainsi une poétique qui semble calquer une forme de moralité laïque :

> « Una poetica perciò è ora tutto per il poeta : condizione di vita interna e di norma morale : si cela nella poetica contemporanea, nel suo concetto, un elemento aprioristico, che è estraneo alle poetiche sopradette [il mito personale e il romanticismo]. È un'affermazione ultima, un progresso cosciente, un avvenimento coraggioso a noi stessi, che è il fine dell'uomo »[326].

Par des études soutenues par cette intégrité morale et professionnelle, Macrì arrive à définir très analytiquement la recherche de tout poète de son temps comme débouchant sur une poésie qui passe à travers la crise du langage et de l'homme : la poésie ainsi que la critique était vécue comme « avvenimento coraggioso » par ces hommes qui déchiffraient et formalisaient toute sensation, toute inquiétude liée à la condition humaine et à la période historique et la proposaient sous forme poétique, non pas comme divertissement mais comme vocation et réponse à la nature humaine même vouée à la recherche de son chemin, comme exercice d'énonciation du destin humain.

Dans sa critique élégante mais jamais froide, Macrì montrait que tout intellectuel et artiste qui s'adonnait à la poésie (traducteur, poète, critique, peintre) ne faisait qu'exprimer la sensation envahissante que « qualcosa di vetusto e di sacramentale ci sfugge, che la storia ci diventa altra da noi medesimi, che tra breve nuovi segni potranno sorgere, altre dimensioni sorreggere la delicata leggenda dell'uomo »[327]. Une affirmation soulignant que ces intellectuels travaillaient ardemment à la recherche d'une

---

[326] Macrì Oreste, *Esemplari del sentimento poetico*, op. cit., p. 126 [Une poétique est ainsi à ce moment tout pour le poète : une condition de vie intérieure et une règle morale. Les poétiques contemporaines cachent un élément *a priori* complètement absent des poétiques dont nous venons de parler (le mythe personnel et le romantisme). Il s'agit d'une affirmation définitive, d'un progrès conscient, d'un événement courageux qui nous révèle à nous-mêmes et qui constitue le but de l'homme].

[327] Ibid., p. 317. [la sensation que quelque chose de vétuste et de sacré nous échappe, que l'histoire devient très différente de notre nature, que d'ici peu de nouveaux signes pourront surgir et que d'autres dimensions soutiendront la délicate légende de l'homme].

forme artistique et critique capable de redéfinir la signification des événements et d'identifier seulement les choses fondamentales et réellement décisives. Parmi ses entreprises intellectuelles qui ont laissé une trace dans l'histoire de la littérature on compte l'élaboration de la théorie des générations, à travers laquelle il partage la production poétique italienne de la fin du XIXe siècle à la fin du XXe siècle en six générations. Il théorisera aussi les valeurs fondant, d'après lui, toute la poésie italienne et contemporaine en général, analysant les thèmes dominants et les obsessions rythmiques et il les définira en utilisant un lexique passionné qui relève d'une attribution à la poésie d'un rôle existentiel et de salut[328].

L'action critique systématique des écrits et des théories de Oreste Macrì a commencé effectivement par l'élaboration entre 1936 et 1940 des essais pour le volume *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, publié chez l'ami éditeur florentin Vallecchi en 1941, un livre qui sera considéré comme mythique[329] au sein de l'histoire de la littérature italienne du XXe siècle.

Ce qui caractérise à partir du titre la nature ontologique et systématique que Macrì attribuait à la poésie est la polysémie du terme « esemplari » [exemplaires]. Le choix de ce terme montre comme Macrì essayait de situer dans un contexte historique la perception et la réception de la poésie, en montrant qu'il ne voulait pas disserter sur la poésie de manière exclusivement empirique et sensationniste ou abstraite, mais proposer des réflexions à propos des modalités poétiques qu'il estimait capables de devenir des modèles à suivre. Le terme « esemplari » conçu dans son acception de synonyme de « modèle » associé au terme « sentimento » donnaient directement voix à la conception de Macrì selon laquelle il n'existe pas de poésie sinon quand il y a un choix moral très fort, sans négliger l'acception de « conscience » que le mot « sentiment » peut avoir. Si

[328] D'après Oreste Macrì les quatre racines de la poésie seraient "la dimora vitale" [la demeure vitale], "la qualità del sacro" [la qualité du sacré], le pouvoir de "simbolizzazione" [symbolisation] et "il significato salvifico"[la signification amenant au salut]. Il reviendra sur ces catégories pendant toute sa production littéraire comme s'il s'agissait d'une grille capable de schématiser et charpenter toute production poétique contemporaine, et qu'il appliquera plus en détail chez Montale, Valéry, Bodini et le poète du Salento Ercole Ugo D'Andrea. Par « dimora vitale » il entendait la nécessité de repérer le monde ancestral dans lequel l'auteur s'est formé et où il a grandi ; par "qualità del sacro" il fait allusion au fait que tout poème présuppose des qualités sacrales, et de manière analogue tout poème s'abandonne au pouvoir de symbolisation du réel en arrivant à une élaboration des faits qui peut véhiculer une signification capable de déterminer le salut de l'être.
Voir Anna Dolfi, « Introduzione » in Macrì Oreste, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, op. cit., p. 8.

[329] Cf. Anna Dolfi, « Introduzione » in Macrì Oreste *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo, op. cit.,* p. VII.

Macrì est considéré le critique de l'hermétique par excellence, cela est dû indubitablement à sa rigueur associée inextricablement à sa volonté de fidélité envers l'art et la parole, ce qui s'exprimait à travers un langage critique qui ne se limitait pas seulement à véhiculer ses idées. Ses commentaires à propos du langage poétique donnaient concrètement corps à ses idées qui devenaient ainsi des idées-formes[330] capable de se déplacer sur les champs croisés de la philosophie, de la philologie, de l'étymologie et parfois aussi de la psychanalyse.

Macrì fonda une véritable école pour la critique de la littérature hispaniste, il travailla sur les textes avec acharnement, rigueur, et, pour ce qui est de la production italienne, construira une périodisation en "génération" qui, malgré les polémiques soulevées à l'époque de sa première diffusion, est encore utilisée par l'histoire de la littérature italienne. Il ne faut néanmoins pas oublier qu'en pouvant maîtriser le français et l'espagnol, il se consacrera à la traduction de plusieurs recueils du surréalisme espagnol et qu'il a aussi que le mérite d'avoir traduit parmi les premiers *Le cimetière marin* de Paul Valéry. S'il est très célébré comme hispaniste et critique littéraire, en tant que spécialiste de littérature française, il est encore méconnu et cela à tort, puisqu'il avait su se consacrer également d'un côté à l'étude de Nerval, dans le sillon d'une certaine poésie orphique telle que pouvait l'être la ligne tracée par Rimbaud, Blok, Campana, Lorca[331] et de l'autre à l'étude de Valéry en admirant son équilibre intellectuel entre poésie et rigueur presque scientifique. Du premier il fournira en 1942 une traduction des *Filles du feu* et du deuxième, en 1947, une traduction du *Cimetière marin* accompagnée d'une étude critique. Il s'agit d'une étude métrique et d'un commentaire sur lesquels il reviendra constamment, jusqu'en 1989, quand ce travail collatéral à la traduction aboutira à un texte de 380 pages. Ce qui témoigne d'une des caractéristiques les plus incisives de l'esprit de Macrì, soit sa tendance à être férocement autocritique ainsi que terriblement curieux, deux éléments qui le poussaient à une activité inlassable de perfectionnement constant, comme dans une réélaboration ininterrompue de tout travail. Le travail d'exégèse et de critique d'après Macrì complétait la traduction et permettait

[330] Cf. Capidoglio Enrico, « Stili del pensiero in Oreste Macrì », in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*, op. cit. Capodoglio analyse le lexique et le substrat critique de Macrì dans tout au long de son essai, pp. 149-166.

[331] C'est le jugement porté sur les recherches d'Oreste Macrì par le critique Giovanni Bagliolo in « Macrì francesista » in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia.,* op.cit., p. 79.

d'arriver là où cette dernière n'était pas suffisante pour préparer et transposer l'atmosphère qui tourne toujours autour d'un poème et pour en pénétrer le rythme et la puissance figurative grâce à la critique. Macrì voyait donc la traduction comme une opération critique globale de compréhension, d'exégèse et de transposition-éclaircissement du poème, comme si le critique-traducteur devait toujours arriver à la source de la création et de la signification, là où « le ragioni della traduzione si confrontano, fino a identificarvisi, con quelle della creazione »[332]. En ce qui concerne le texte valérien du *Cimetière marin*, il arrive au paroxysme de la réélaboration en le modifiant, pendant 50 ans, parfois de manière plutôt radicale et bouleversante d'une version à l'autre.

Le but de son activité traductive et critique n'est pourtant pas la création d'œuvres esthétisantes pour un simple plaisir de la langue ou de la fantaisie, dans un passage d'une lettre qu'il écrit en 1937 à l'ami traducteur et poète Leone Traverso, il fait émerger un ton spirituel très accentué témoignant d'une foi énorme dans le pouvoir du travail intellectuel et littéraire qui peut agir tout d'abord dans une dimension qu'il définit comme une forme de civilité qui serait antérieure à toute civilité sociale :

> « Il primo terreno su cui dobbiamo operare è quello precivile della diffusione e indistinzione dell'anima di fronte a una realtà 'aggiunta'. Questa è quella della scala grande, realtà macrocosmica , visibile e pietrificata »[333].

Il ne faut d'ailleurs pas oublier que Macrì consacrera un long article à la traduction poétique telle qu'elle était "faite" pendant les années 30, qui dès ses premières lignes montrent la position rigoureuse et apodictique de Macrì face au travail - art de la traduction. Nous reportons le long passage car il nous parait emblématique sous plusieurs points de vue :

> « L'aggettivo "poetica" nel titolo dovrebbe essere superfluo; la traduzione o è poetica (intenzionale) o non è traduzione; purtroppo non esiste un altro

[332] Ibid., p. 84. [Les raisons de la traduction se confrontent avec celles de la création jusqu'à ce qu'elles s'y identifient].

[333]Oreste Macrì dans une lettre du 14 juillet 1937 à Leone Traverso, aujourd'hui in Gaetano Chiappini « Fra le carte di una generazione » in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia,* op.cit, p. 52. [Le premier terrain sur lequel nous devons lutter est antérieur à la civilité, c'est le terrain de la diffusion et de l'indistinction de l'âme confrontée à une réalité 'ajoutée'. C'est là dimension macrocosmique, la réalité à grande échelle, visible et pétrifiée].

> termine, per cui l'equivoco si perpetuerà. Questa fu la persuasione circa il tradurre nell'àmbito della mia generazione, cui sempre mi sono onorato di appartenere. È stata la terza del Novecento italiano dopo l'ungarettiana e la montaliana. Insorse negli anni Trenta e svolse la sua giovinezza entro i primi anni Quaranta, con carattere riformistico ma non meno rigoroso, quindi non sperimentale contro il manierismo stagnante di poesia pura, prosa d'arte, frammento, elzeviro, pesce rosso, calligrafismo, contenutismo, neorondismo, ecc » [334].

Il s'agit d'un moment de conscience critique profonde capable de se prononcer à propos de l'époque vécue, dont il illustrera, tout au long de son essai sur la traduction des années 30, la capacité de réévaluer la tradition, tout en injectant des nouvelles voix poétiques étrangères comme par exemple les poètes surréalistes espagnols, les poètes allemands de la fin du XIXème siècle et les poètes symbolistes français. La tradition poétique italienne ne sera en effet jamais oubliée par les hermétistes qui continuaient à lire Leopardi et à publier des essais analysant des classiques comme Dante, Pétrarque, Tasse, Foscolo et Manzoni. Ils n'en faisaient pourtant pas l'objet d'une imitation servile. En effet, chaque étude portée sur ces poètes était la manifestation d'une volonté de « concordata e reimmessa nell'europea [linea tradizionale] romantico-simbolista, risalendo alle origini del simblismo italiano del Vico, germanico di Herder, Hamann, Hölderlin, francese di Nodier, Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, spagnolo di Bécquer »[335].

Ce qu'Oreste Macrì voulait souligner était ainsi le fait que la xénophilie n'était pas une fin en elle-même, mais elle se traduisait dans un apport des lettres étrangères qui allait

---

[334] Oreste Macrì, « La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti) » aujourd'hui in Oreste Macrì, *La vita della parola. Da Bettocchi a Tentori* (edité par) Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 47. [L'adjectif "poétique" dans le titre devrait s'avérer superflu : la traduction ou elle est poétique (intentionnelle) ou elle n'est pas de la traduction ; malheureusement il n'existe pas un autre terme et cela fera que le malentendu se perpétuera. Celle-ci était la conception de la traduction à l'intérieur de ma génération, à laquelle j'ai eu l'honneur d'appartenir. Elle a été la troisième génération des poètes du Novecento italien après la génération d'Ungaretti et celle de Montale. Ma génération surgit pendant les années Trente et ses représentants vécurent leur jeunesse entre les années Trente et le début des années Quarante. Ils s'exprimèrent par leur volonté réformiste et pourtant jamais dépourvue de rigueur et donc pas expérimentale. Ils ne réalisaient pas un maniérisme stagnant voué à la poésie pure et ils étaient également contre la prose d'art, le fragment, les articles de chronique littéraire et historique, le formalisme, le néo-rondisme, etc]

[335] *Ibidem.* [une réintroduction concordée qui se réalise au sein de la ligne traditionnelle romantique et symboliste, en remontant aux origines du symbolisme italien de Vico, du symbolisme allemand de Herder, de Hamann et de Hölderlin ainsi que du symbolisme français de Nodier, Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé et de la poésie de Bécquer]

être modulé et réinterprété au sein de la tradition et du canon, pour le revoir et le revivifier. De manière analogue, Macrì se prononcera à propos de la traduction prônant le critère agissant chez Traverso et définit par celui-ci comme la nécessité que le texte original et sa traduction ne différent que d'un petit écart, le plus subtil possible, défini en termes de « minimo possibile differenziale e dissimulatorio » ou, pour mieux dire, comme une sorte de « mimesi al limite dell'identità per interscambiabilità dentro una lingua generale europea »[336]. En d'autres termes les traductions devaient adhérer au maximum aux textes étrangers et cela semblait alimenter une forme de koinè poétique commune à toute l'Europe, comme une culture poétique transnationale basée sur le symbolisme historique, les racines humanistes et la rigueur des Lumière. Des principes particulièrement idéalistes et très peu pragmatiques, estimons-nous, qui témoignent de l'érudition de Macrì, partageant avec l'ami Leone Traverso l'idée que la traduction est une opération de synthèse entre la poésie et la critique[337], une pratique qui oblige l'exécuteur de créer sur une forme préexistante et de se révéler, par la suite, comme un texte indépendant sans toutefois jamais pouvoir oublier sa matrice.

Oreste Macrì alimentera, par le biais de sa critique, la dimension générationnelle du travail des intellectuels de son époque plus que tous les autres hommes de lettres, en mettant en valeur l'esprit de compagnonnage qui caractérisait les cénacles des revues, en alimentant les échanges entre les théories et en suggérant les lectures ainsi qu'en participant activement à un discours très souvent revendiqué comme collectif. A ce sujet, nous pensons qu'une nouvelle de fiction que Macrì écrit et publie sous le titre de *Capodanno del Duemila*, reproduit la toile de fond littéraire de l'époque de manière explicite, tout en restant symbolique. Dans cette nouvelle l'auteur explique comme les personnages actifs dans le panorama culturel et littéraire étaient « 12 poeti : Bertolucci, Bigongiari, Bodini, Caproni, De Libero, Gatto, Luzi, Jacobbi, Parronchi, Penna, Sereni, Sinisgalli; 5 narratori : Bilenchi, Delfini, Landolfi, Pratolini, Vittorini; 4 traduttori :

[336] Macrì Oreste, « La produzione poetica negli anni Trenta (e seguenti) » In *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori,* op. cit., p. 56. [une différentielle de dissimulation et de différenciation minimale par rapport au texte original] [mimésis conduite à la limite de l'identité grâce à un climat d'interchangeabilité au sein d'une même langue générale l européenne]

[337] Cf. Macrì Oreste, « La produzione poetica negli anni Trenta (e seguenti) » In *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori,* op. cit., p. 57.

Baldi, Panarese, Poggioli, Traverso; 2 critici : Bo, Macrì »[338]; une liste à laquelle l'on pourrait ajouter Pavese, Contini e Fenoglio, selon la suggestion du critique Gaetano Chiappini[339]. Il s'agissait d'une conception de la littérature, de la poésie et de la traduction qui correspondait à une aventure collective, ce qui encouragerait Carlo Bo à affirmer que Florence avait attiré les passionnés des lettres étrangères malgré un premier désir de se mettre aux lettres classiques et que ce changement avait ouvert ce que l'on pouvait définir la période des traducteurs[340]. Une génération inquiète qui transformait son angoisse existentielle dans un travail critique, poétique et traductif multiforme en devenant une génération exemplaire pour toute l'histoire des lettres italiennes.

Il est évident en fait que le changement de sensibilité si désiré et souhaité ne s'enregistrera qu'à la fin des deux décennies que nous prenons en considération dans cette étude, et qu'au début des années Trente on ne pouvait pas encore crier à la révolution culturelle et intellectuelle, ni saisir un esprit du temps allant de manière manifeste et massive vers l'avant-garde. Toutefois une grande évolution dans les goûts littéraires nationaux était en cours, favorisée par l'échange avec les voix poétiques étrangères qui faisaient l'objet de la plupart des lectures, des critiques et des traductions en italien. C'est au cœur de ces deux décennies que toute une nouvelle génération d'hommes de lettres, qu'ils soient concentrés autour de l'hermétisme ou pas, qu'ils vivent à Rome, à Milan, à Turin ou à Florence, était en train de se fabriquer les instruments intellectuels les plus aptes à traverser et vivre la période historique marquée par le fascise et la deuxième guerre mondiale.

Nous pensons qu'à ce propos l'on peut parler du choix de la poésie et de sa traduction comme d'une catégorie interprétative utile pour décoder la réalité historique. La critique, aussi bien que la traduction et la création poétique, faisaient partie de l'humus culturel de l'époque et, les jeunes intellectuels voulant s'exprimer et accéder à du nouveau, ne pouvaient pas y échapper. Il régnait d'ailleurs une forme de respect mutuel

---

[338]Chiappini Gateano, « Fra le carte di una generazione: il carteggio tra Leone Traverso e Oreste Macrì con un ricordo di Piero Bigongiari », in De Santi Gualtiero, Ursula Vogt (édité par), *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia* , p. 35. Le récit de Macrì « Capodanno del Duemila », est contenu dans le volume *Le prose del malumore di Simeone*, (edité par) Fabio Flego, Viareggio, Pezzini editore, 1997, pp. 55-67.

[339] Cf. *Ibidem*.

[340]Macrì Oreste « Ricordi di Leone Traverso e Oreste Macrì », in AA.VV, *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*., op. cit, p. 19.

et exacerbé entre confrères et collaborateurs qui, étant presque toujours amis et qui, d'après leurs déclarations, étaient souvent maîtres les uns des autres. Jamais le travail critique d'Oreste Macrì ou de Carlo Bo, par exemple, n'osa rivaliser avec les poèmes des auteurs qu'ils lisaient et desquels ils glosaient les vers. Carlo Bo et Oreste Macrì jettent les bases d'une nouvelle forme de critique littéraire bien au-delà de Benedetto Croce, en dépassant ce « specialismo da laboratorio »[341] que Mario Luzi dénonçait chez d'autres critiques comme une approche inutile et vide. En prenant appui sur cette observation de M. Luzi, nous affirmons que c'était le moment où les raisons et les présupposés globaux du texte poétique étaient reconstitués, rétablis par une bonne traduction[342], et que celle-ci s'offrait ainsi comme le résultat d'une synthèse, à savoir d'un nouveau langage poétique, né de la connaissance et de la lecture des auteurs contemporains et étrangers.

La fréquentation de la poésie de Miguel de Unamuno, Paul Valéry, Mallarmé, des symbolistes et également des poètes espagnols permet par exemple à Oreste Macrì de concevoir les relations inextricables entre les poétiques et les langues, en saisissant la possibilité de celles-ci de se valoriser mutuellement grâce à la traduction. L'acte de traduire se présentait ainsi en même temps comme un outil et comme une œuvre. La traduction se révélait, dans les mains de ces jeunes de talent comme une forme d'intériorisation des mécanismes qui régissent la langue et les langues et comme la vocation encourageant à faire dialoguer activement des formes et des idées analogues, au carrefour de deux idiomes. Lorsque dans ses opérations de critique Oreste Macrì arrive à distinguer tout le répertoire symbolique sous-jacent à la grande poésie du XXème siècle, ce ne sera qu'un travail préparatoire pour passer à la traduction des poètes. Il se consacre à une étude étymologique, philologique et historiographique rigoureuse, visant à sonder les raisons conceptuelles et philosophiques ainsi que les

[341] Luzi Mario, « Senza addio » in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia, op. cit.,* p. 15. [étude pour spécialistes de laboratoire].

[342] Voir ce que Carlo Bo rappelle parmi les qualités qui avait le poète-traducteur Leone Traverso : « Era maestro nel senso che soltanto con una semplice traduzione sapeva stabilire delle ragioni che andavano al di là del testo e lo aiutavano a disegnare tutta una serie di riflessi e di soluzioni, che non appartenevano più soltanto alla letteratura tedesca ma rientravano in un giro molto più vasto per cui c'erano anche i poeti francesi, c'erano i poeti spagnoli, c'erano sempre i poeti greci e latini », Ibid., p. 23. []Il était un maître parce que, par le biais d' une simple traduction, il arrivait à établir les raisons qui allaient au-delà du texte et qui lui permettaient de tracer toute une série de réflexions et de solutions qui n'appartenaient plus seulement à la littérature allemande, mais qui faisaient partie d'un monde incontestablement plus vaste où l' on comptait les poètes français, les poètes espagnols et la présence constante des poètes grecs et latins.

raisons formelles et structurelles des poèmes. Il prend donc en considération les chronologies, les règles rythmiques et la genèse des textes, en reliant tous les éléments sous la forme finale de l'œuvre, sans se borner à une approche sensationniste ou trop métaphysique ni excessivement techniciste. Son commentaire critique naît de l'expérience lyrique et traductive vécue et vice-versa elle peut être d'autant plus précise qu'elle surgit après une lecture approfondie de l'auteur à traduire. De la sorte, Oreste Macrì compte la traduction parmi les instruments de la critique mais il la considère aussi comme une forme d'art complètement indépendante et autonome, ayant une genèse artistique et créative analogue à celle de la poésie écrite par un poète dans sa propre langue. Dans ce sens la critique de poésie, tout comme la traduction poétique et sa composition, faisaient partie d'un même univers créateur qui faisait que l'époque que nous prenons en considérations dans notre étude ne soit pas seulement l'époque des traductions mais surtout l'époque de la poésie, tout court. Oreste Macrì défendait l'idée que le critique contribue et collabore à la poésie du poète, non seulement en ce qui concerne sa diffusion mais aussi par rapport à son explication, comme si l'artisan avait besoin qu'on lui dévoile son œuvre[343]. La critique poétique chez Oreste Macrì plus que chez tout autre critique et traducteur du XXe siècle naît ainsi avec la poésie et même s'il se prononce *a posteriori* diachroniquement, il arrive toujours à s'insérer dans le tissu poétique pour en mimer la genèse et le mouvement, ce qui lui permet de trouver une manière métaphorique d'expliquer les vers et de les lire.

Le critique, ainsi que le poète et le traducteur sont définis par la même étiquette qui les cataloguait comme des « auteurs ». Dans ce sens se prononcera Mario Luzi à propos du rôle d'Oreste Macrì et des traducteurs comme Leone Traverso :

> « Le traduzioni di Traverso hanno avuto una parte nella rifusione e nella rigenerazione della lingua poetica dell'epoca. E così quelle di Oreste Macrì, non solo del Macrì traduttore, ma anche di quello che specula sui testi con un suo punto di vista e anche con un personalissimo linguaggio che ha lasciato tracce. Erano non solo studiosi e traduttori, ma anche autori: appunto interpreti e *auctores* »[344].

[343] Cf. Macrì Oreste, *La vita della parola. Studi montaliani*, Roma, Bulzoni, 1996 p. 266, le critique parle d'une « collaborazione con la poesia, la fondazione di una generazione di poeti e di critici ». [collaboration avec la poésie, la création d'une génération de poètes et de critiques].

[344] Luzi Mario « Senza addio » in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*. Atti del convegno di studi, Urbino, 1-2 ottobre 1998, p. 17. [Les traductions de

Ce passage nous semble résumer de la manière la plus efficace, à travers le regard d'un des protagonistes de l'époque, comment le "faire" poétique se réalisait selon trois pratiques, à savoir la critique littéraire, la création et la traduction. Ces trois éléments indissociables constituent trois axes agissant de manière solidaire et donnant lieu à une relation de laquelle a pu surgir la poésie italienne contemporaine.

---

Traverso ont joué un rôle dans la refonte et la régénération de la langue poétique de l'époque. On peut affirmer la même chose en ce qui concerne les traductions d'Oreste Macrì, et je ne parle pas seulement de Macrì agissant en qualité de traducteur, je pense aussi au critique qui réfléchit sur les textes avec un point de vue à lui, en employant un langage très personnel qui a laissé des traces. Ils n'étaient pas seulement des chercheurs et des traducteurs mais aussi des auteurs, des interprètes et des *auctores* ].

# TROISIÈME PARTIE

## CHAPITRE I

### 1. Quelques figures de traducteurs : quel intellectuel nouveau ?

Dans cette troisième partie nous désirons nous consacrer au rôle et au travail de certains intellectuels et traducteurs italiens importants de cette époque qui, parmi d'autres, ont marqué une attitude traductive ou comparatiste ou encore une forme de militantisme particuliers. Nous voulons dans cette partie de notre travail, proposer les traces de l'action de certains acteurs de la vie culturelle et littéraire de l'époque, en nous concentrant sur un nouveau prototype d'intellectuel qui est à la fois traducteur, auteur et collaborateur d'une maison d'édition ou des quotidiens nationaux en tant que critique. Pour des raisons de temps notre analyse se limite à un choix restreint, se concentrant autour de trois figures aux tempéraments et aux histoires plutôt différentes et pourtant toutes représentatives de cette époque et de l'avenir des lettres italiennes. Ces trois personnalités tenaient la poésie pour la réalité commune la plus profonde et ils la considéraient comme la seule substance capable de résister aux interrogations de l'homme, sans vouloir imposer des réponses hypocrites et pourtant offrant un chemin pour continuer la recherche. La poésie constituait le fil rouge de toutes les activités réalisées par ces trois poètes et intellectuels, ainsi que la dimension existentielle accompagnant toutes les autres professions qu'ils exerçaient entre traducteur, rédacteur, diplomate, critique ou enseignant, se caractérisant incontestablement comme une vocation et une tâche.

Pendant les années 30 et 40 dire "poète" coïncidait désormais avec la désignation d'un poète-traducteur qui souvent exerçait aussi le rôle de critique, se caractérisant ainsi comme des acteurs du cadre littéraire et culturel très éclectiques. Si dans l'entre-deux-guerres et jusqu'au début des années Quarante la montée du fascisme et ensuite l'exercice de son pouvoir constitue l'ennemi auquel opposer tout engagement, après 1945 la sensation des intellectuels italiens d'être isolés et arriérés par rapport au reste de l'Europe, s'enracine et chacun trouvera sa forme, artistique, poétique, traductive ou critique pour donner sa contribution. C'est aussi le moment où l'on assiste à l'essor des maisons d'édition qui s'occuperaient le plus de poésie: Einaudi, Guanda mais aussi la

collection « Medusa » de la maison d'édition milanaise Mondadori. Cette collection, créée au sein de la société Mondadori en 1933 ne sera consacrée qu'à la diffusion des ouvrages étrangers traduits et cela malgré une autarcie fasciste de plus en plus accablante. Ces poètes et traducteurs accompagnant pour la plupart d'un travail de réflexion critique leur propre travail d'interprètes et lecteurs des textes étrangers, mettent en place ce qu'Oreste Macrì avait défini explicitement la « fantasia critica, la più fedele seguace della fantasia poetica»[1]. Il s'agit d'un dynamisme critique qui sert et aide à mesurer l'intention et la densité poétique de l'auteur, sans toutefois pouvoir en dissoudre tous les grumeaux linguistiques et conceptuels. La critique, comme l'activité éditoriale, dans un moment où la diffusion du livre et des vers traduits commençait à être un événement commercial et économique important, participeraient ainsi fortement du succès de la traduction poétique.

Dans ce segment du siècle, l'intellectuel-traducteur et critique exerce toutes les fonctions de la production intellectuelle en ayant comme pivot et objet-sujet d'étude la poésie : de la critique, en passant par le commentaire, la traduction concrète du texte, la glose, la création de vers originaux, la réflexion métaphysique et linguistique.

Si on prend en considération la théorisation d'Alberto Asor Rosa concernant le rôle de l'intellectuel, nous pouvons constater que dans la période que nous étudions, chez quelques critiques la figure de l'intellectuel se superpose à celle du poète et aussi à celle du traducteur, en tant que porteur de la vérité la plus absolue et de catalyseur des relations entre les cultures. De la sorte cet intellectuel se situe entre ce qu'Asor Rosa définit l'intellectuel romantique de type « critico-fondativo » et l'« intellettuale riflessivo », et, puisque souvent il conduit de véritables recherches, il s'approche de la figure de l'« intellettuale ricercatore »[2]. En même temps il permet aussi d'amplifier les connaissances de la société, ce qui, d'après nous, l'apparente à celui qu'Alberto Asor Rosa définit l'« intellettuale-funzione », à savoir un intellectuel qui a une fonction restreinte mais fondamentale dans la progression de la société, permettant un dynamisme du panorama socioculturel du pays. En empruntant les catégories d'Asor

[1] Macrì Oreste, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, op. cit., p. 170. [la fantaisie critique est la plus fidèle adepte de la fantaisie poétique].

[2] Ibid., p.21. Toutes ces catégories sont décrites séparément de manière très analytique par l'auteur, tout en sachant que la plupart des intellectuels vit au croisement de plusieurs activités. [intellectuel réflexif], [intellectuel-chercheur].

Rosa, nous définirions ainsi le traducteur-poète-critique des deux décennies objet de ce travail comme un "intellectuel-fonction", ayant une base d'artiste ou, en tout état de cause, s'approchant du statut de l'auteur ce qui le rend très proche du critique-poète romantique même si, par rapport à ce dernier, il a un ancrage dans le nouveau contexte socio-économique italien, notamment au niveau commercial et éditorial.

L'aspect le plus actif et intéressant de cette configuration et redéfinition du panorama des intellectuels et de leurs fonctions est la possibilité de voir se réaliser de nouvelles formes de professionnalité intellectuelle qui, d'après nous, caractériseraient les traducteurs après les années 40, car ils ne seraient pas des auteurs et, pour la plupart, ils traduiraient par profession et non pas par passion.

S'il est vrai que la majorité des revues dont nous avons traité et le cénacle d'intellectuels et d'artistes étaient situés à Florence, nous n'avons pas choisi de nous pencher dans cette partie sur l'activité de trois personnalités du milieu florentin, comme par exemple auraient pu être Leone Traverso ou encore le Mario Luzi traducteur ou encore Alessandro Parronchi. Nous pensons en effet que l'activité réalisée par Cesare Pavese au sein de la maison d'édition Einaudi mais aussi à travers ses propres ouvrages et ses articles publiés dans plusieurs revues, constitue un élément essentiel en filigrane non seulement à tout notre travail mais aussi à toute une époque où la diffusion et la discussion critique des poètes et des auteurs étrangers étaient la prérogative pour un renouvellement linguistique et culturel en Italie. Dès la définition que Pavese prononcera pour encadrer les années Trente et Quarante, définies comme les deux décennies de la traduction par excellence, et dès son étude en 1930 portant sur la poésie de Walt Whitman, cet auteur et intellectuel met la période de l'entre-deux-guerres et des années Quarante sous le signe des traductions et de l'intégration des poétiques étrangères dans le tissu culturel italien. Il attire ainsi l'attention de la critique italienne sur un discours poïétique qui développera un grand intérêt pour les lettres américaines et pour sa civilisation, avec le but esthétique et culturel de dynamiser le panorama littéraire italien.

C'est en fait Pavese dans ses essais concernant la littérature américaine qui nous rappellera que : « la speranza nel mondo »[3] passait par le regard porté sur une nouvelle

[3] Pavese Cesare, « Ieri e oggi », *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, p. 173. [l'espoir dans le monde].

forme de littérature tout en étant fortement conscient que « non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci »[4]. Ses observations furent aussi l'occasion de revoir la position des hommes de lettres au sein de la société et de mettre en valeur le fait que la mode, le cinéma, le contact avec les autres littératures ne constituent pas une forme futile de résistance par rapport à l'autarcie du régime, mais plutôt une véritable ouverture qui se faisait résistance politique active. En effet elle produisait des valeurs et développait le désir de liberté et de nouveauté en incitant un engagement du moins culturel et artistique, dans une volonté de voir d'autres chemins conduire à l'épanouissement de l'homme en évitant de tout réduire aux instruments de la raison[5]. Juste après la guerre, à travers ses essais concernant la nouvelle littérature américaine et la nécessité d'éduquer un homme nouveau, Pavese donnera sa contribution à l'histoire de la littérature italienne, à sa poésie et à sa culture en général, en montrant la naissance d'un humanisme nouveau que toute la génération dont il fait partie et celle qui l'avait précédée avait rêvé et voulu.

Même s'il ne se consacrera pas activement à la traduction poétique, sa conception et son analyse de la poésie de Walt Whitman, sa propre poésie aussi bien que ses théorisations à propos de la contamination des registres de langue et de la contribution linguistique et esthétique du dialecte dans la littérature, nourrira le climat culturel italien bien au-delà de sa mort. Il rappelle en effet que si les frontières des cultures nationales n'ont désormais aucun sens, et cela, ajoutons-nous, encore moins lorsqu'on parle de poésie, mêmes les frontières entre les différents niveaux de langue et ceux qui sont dignes d'être littéraires ne doivent pas être forcées. D'après Pavese, l'écrivain parle à tout homme et il doit ainsi être capable d'employer la langue du paysan comme la langue du facteur ou de l'enseignant pour représenter la vie et la réalité dans leur dynamisme et non pas le portrait d'une fausse mascarade vétuste. Cesare Pavese constitue le prototype du traducteur-poète qui après les années 40 s'insère dans le tissu économique et productif italien, en organisant l'activité d'une des maisons d'édition parmi les plus importantes du pays. Il sera ainsi un véritable maître dans son action de conseiller et de

---

[4] *Ibidem*. [tout dans la culture du monde ne s'arrête pas aux faisceaux].

[5] Pavese soutenait que l'activité poétique suit une démarche bien active capable de transformer en œuvre agissante ses intuitions, et cela quand elle transfigurait ce qui était une simple prise de conscience en thème absolu. Voir à ce sujet Pavese Cesare « Deux arts poétiques », in Pavese Cesare, *Littérature et société suivi de de Le mythe*, Paris, Gallimard, p. 1999, p. 223.

traducteur, en prévoyant à chaque fois quel ouvrage injecter dans le tissu culturel italien afin de le faire sortir de son provincialisme.

Il jouera le rôle de « rinnovatore di un panorama letterario e di ricercatore di ragioni poetiche e umane »[6], exerçant une éthique rigoureuse que la tâche d'éditeur et intellectuel lui imposait, en rencontrant sa nature même d'infatigable producteur d'images et de producteur de culture[7]. Nous estimons, en accord avec Calvino, qu'il se propose comme l'emblème de toute une génération littéraire qui avait grandi sous les feux des guerres, sous le régime mussolinien, et qui saura donner impulsion à la culture poétique italienne de tout le Novecento ainsi qu'à la connaissance des auteurs américains pour le public italien.

Le deuxième intellectuel sur lequel nous nous concentrerons dans cette partie, Giaime Pintor, semble présenter des traits apparemment aux antipodes de la personnalité de Pavese. Ce jeune d'origine sarde se caractérise comme un intellectuel engagé au sens strict de cette expression, un voyageur, un diplomate qui passera concrètement à l'action en rejoignant la Résistance en septembre 1943, et qui meurt sur le champ de bataille en organisant un déplacement. Malgré son amour pour le militantisme en ce sens concret, et sa volonté de prendre part à la libération italienne de manière directe en collaborant avec les combattants, Giaime Pintor définira la poésie comme la seule forme d'engagement efficace et digne, et lorsqu'il décide de se mettre à traduire, lui aussi, il se consacrera à la traduction poétique, notamment à celle de Rilke, Hesse et Trakl. Dans son exigence d'absolu, de liberté et d'action il revient lui-aussi, malgré son esprit totalement différent par rapport à la nature de Cesare Pavese ou à l'intimisme d'un autre intellectuel comme Attilio Bertolucci, à la poésie comme mesure de l'esprit à défendre et faire parler à haute voix.

Pour terminer ce panorama de personnages traversant le panorama poétique et culturel dès le début du Novecento, nous avons choisi de réfléchir sur le travail de traducteur

---

[6] Il s'agit d'une des définitions qu'Italo Calvino donnera de Pavese, dans son introduction à l'anthologie posthume *La letteratura americana e altri saggi*, organisée par Calvino en respectant les intérêts du poète piémontais et en classant ses recherches et études en différentes sections, de ses passions exclusivement littéraires, aux essais sur les auteurs, des relations entre culture et société jusqu'au sujet du mythe.

[7] Pavese considère le rapport même de l'individu avec la tradition sous le signe du dynamisme, et il le souligne aussi dans son écrit glosant le roman *Moby Dick* d'Herman Melville, lorsqu'il met l'accent sur la construction et le travail constant que l'homme doit entreprendre par rapport à la réalité et à ses racines puisque « avoir une tradition ce n'est rien du tout, c'est seulement en la cherchant qu'on peut la vivre », Pavese Cesare, *Littérature et société suivi de Le mythe*, op. cit., p. 11.

d'Attilio Bertolucci puisque toute sa production d'homme de lettres, éloigné des cénacles florentins mais néanmoins en contact avec les intellectuels de Rome, de Milan, de Florence et de Parme, sera placée sous le signe de sa fréquentation de la littérature étrangère et notamment de Baudelaire ainsi que des poètes anglais. Bertolucci se consacrera d'ailleurs aussi à la critique d'art[8] et à sa passion pour le cinéma, en montrant l'ouverture que les arts commencent à avoir à la moitié du XXe siècle, dans une circulation d'idées, d'influences et d'interconnections qui est le prélude au métissage sémiotique qui alimente la culture contemporaine, se ressourçant constamment dans les contaminations de différentes techniques expressives et de langues. Les déclarations explicites à propos de sa filiation par rapport aux poètes étrangers sont l'élément de la production fortement autobiographique d'Attilio Bertolucci qui nous a fortement intéressée, notamment lorsqu'il se réfère à son expérience de poète-traducteur en la décrivant par une simple formule « Ho rubato due versi a Baudelaire »[9]. De plus il attribue le titre « Imitazioni » à la section de ses œuvres complètes qui recueille ses traductions. L'idée du vol et de l'imitation sont très récurrentes d'ailleurs dans l'élaboration spéculative du poète et nous signalons qu'il est peut-être le seul auteur, parmi ces trois hommes de lettres que nous avons décidé d'analyser plus en détail en tant que traducteur, qui a engagé une réflexion théorique concernant l'acte de la traduction, quoique parfois il ne se limite qu'à des remarques très empiriques. Attilio Bertolucci raisonne ainsi sur la traduction poétique en termes de contagions avouées et recherchées, une forte passion cinématographique et un exercice de constant et formatif qui arrive au paroxysme, en mélangeant les genres littéraires – tout particulièrement la prose et la poésie - et la culture poétique de différents pays. De plus il s'engagea lui aussi au niveau de la diffusion éditoriale de la poésie et de sa traduction, puisqu'il sera le premier directeur de la collection de poètes « La Fenice » lancée par la maison d'édition Guanda à la fin des années 30, une collection qui est encore aujourd'hui parmi le plus prestigieuses en Italie, notamment en ce qui concerne les recueils des poèmes traduits.

[8] Il enseignera l'Histoire de l'Art entre 1938 et 1954 et il sera critique cinématographique, travaillant pour plusieurs publications entre 1951 et 1954.
[9] Bertolucci emploie cette formule aussi pour un recueil de proses, d'interviews et de divagations qu'il publie chez Mondadori en janvier 2000.

Il nous paressait ainsi la figure idéale, et chronologiquement la plus proche de nous, pour terminer cette aventure du signe et de la rencontre avec des générations d'hommes amoureux de la poésie et de la "poeticità" du réel, toujours lu et interprété par le filtre de la parole poétique, adoptée dans toutes ses formes.

## CHAPITRE II

### 2.1. Pavese super-lecteur de la poétique américaine.

Si les années entre 1930 et la fin des années 40 sont passées à l'histoire comme les deux décennies des traductions, c'est grâce à une affirmation de Cesare Pavese, auteur qui, de son côté, est généralement associé à la traduction et à la littérature en raison de son activité de traducteur de romans américains et comme poète au style et au rythme bien différents de l'hermétisme. Les études et les essais analysant les traductions que Pavese nous a laissés des romans de Melville, Do Pasos, Faulkner, Steinbeck, Sinclair Lewis et Sherwood Anderson sont nombreux et continuent à le célébrer comme l'intellectuel et poète qui réussirait, à travers son travail éditorial chez Einaudi, à introduire le goût pour une langue plus vivace, à la limite avec le jargon et les influences dialectales lorsque les personnages littéraires l'exigent. Ses essais soulignent à quel point Pavese aimait les tons vitalistes des auteurs américains qui souvent ne se limitaient à décrire leur ancrage à une réalité mouvante et offrant encore beaucoup d'opportunités à l'homme différemment de ce qui arrivait en Italie sous le fascisme.

Toutefois dans cette partie de notre étude nous ne nous occupons pas de son travail de traducteur de romans américains. Même s'il ne publiera jamais des traductions de poèmes, nous sommes convaincue que sa lecture de Walt Whitman a été fondamentale dans son apprentissage de poète et de traducteur. Son enthousiasme pour la poétique whitmanienne nous encourage en effet à penser que c'est en lisant Whitman hurler la célébration de son "je" de poète que tout son élan de rénovateur se charpente. C'est pour ce motif que nous nous concentrerons plutôt sur Pavese lecteur critique de Walt Whitman et critique littéraire tout court, ainsi que sur quelques rares déclarations de poétique concernant le métier-vocation du poète. Ses études réunies dans l'anthologie posthume *La letteratura americana e altri saggi* présentent en effet des réflexions sur la poésie et sur la traduction qui depuis toujours ont inspiré la traductologie aussi bien que

l'histoire de la littérature italienne et qui nous ont permis de brosser un portrait de la situation linguistique et poétique de la phase la plus dure du fascisme, suivant la voix de quelqu'un qui l'avait traversée et vécue en qualité de poète et de traducteur. D'ailleurs ce n'est pas un hasard si le mémoire de maîtrise de Cesare Pavese sera une étude sur la poésie de Whitman, l'auteur américain à la force radicale, exprimant la joie de vivre mais aussi la fureur de l'existence, un auteur totalement aux antipodes de la poétique de Pavese. Nous traverserons ainsi sa lecture critique de jeune "laureando" et les essais que Pavese écrit quinze ans après lorsque, juste après la guerre, les intellectuels peuvent commencer à amorcer une sorte de bilan "après-coup" du panorama littéraire italien. Dans cette phase Cesare Pavese montrera les enjeux de la traduction par le biais de son regard de collaborateur des quotidiens et d'éditeur auprès de la maison d'édition Einaudi.

Nous revenons sur Walt Whitman parce qu'en qualité de jeune chercheur et de poète, Pavese lui attribue une place énorme au sein de sa réflexion sur la poésie. Il considérait Whitman comme le créateur du mythe des Etats-Unis démocratiques ce qui aurait pu le conduire à être une présence encombrante au sein de la littérature italienne et de son idéologie, une figure pourtant nécessaire et vitale. D'ailleurs Walt Whitman avait déjà charmé Carducci, qui l'avait traduit au début du XXe siècle, et qui en admirait le pathos en le considérant un peu comme le Courbet de la poésie. Pour Pavese lire la poésie de cet auteur américain semblait coïncider avec la possibilité de comprendre l'action de la poésie tout court : la poésie-action, la poésie capable d'atteindre la nature des choses et, dans ce sens, sa composante viscérale mais transcendante aussi. Le titre que Pavese donnera à son essai sur ce poète et qu'il publiera dans la revue *La Cultura* en 1933, à savoir « Poesia del far poesia », résume l'idée centrale de la première partie de son mémoire consacré à Whitman, en montrant que le poète américain représentait avec sa voix et son élan le fait que dans la poésie « la creazione di un mondo poetico [che] superi e comprenda in quanto poesia tutte le sue ideologie e intenzioni »[10]. La poésie, et notamment sa manière absolue et au dessus de tout intérêt humain, pénétrait Whitman tout comme Pavese qui, tout au long de sa carrière multiforme, considérera que le germe poétique serait la source de richesse et d'immortalité de l'humanité et que notre

[10] Pavese Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, Torino, Einaudi, 2006, p. 16. [la création d'un monde poétique qui en tant que tel puisse dépasser e comprendre toute idéologie et intention].

connaissance du monde ne peut absolument pas se réduire à une élaboration conceptuelle puisque sa nature n'est intelligible entièrement qu'à la poésie.

Comme il le fera en travaillant aux traductions du caractère vivace de la langue de Sherwood Anderson et de Melville, en cultivant son amour pour le mythe américain, d'ailleurs déjà en vogue dans le Turin pendant les années Trente, Pavese fréquente la poésie de Whitman en témoignant d'une véritable « fede letteraria ed ideologica »[11] qui précède et prépare le terrain à toute autre confrontation avec des auteurs américains. Pavese représente aussi l'un des premiers critiques, traducteurs et poètes collaborateurs dans une grande maison d'édition qui, grâce à son travail culturel de filtre et de médiateur, pouvait influencer et ressourcer les lettres italiennes. Le programme de Giulio Einaudi s'était toujours révélé risqué et anticonformiste, ayant comme seul but l'élargissement des confins intellectuels des Italiens et l'autonomie de la culture. Entre les années 20 et les années 30, Pavese lit Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, Edgar Lee Masters, John Dos Pasos, Eugene O'Neill, Ezra Pound, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald[12] et en 1930 il est sollicité pour traduire le roman *Il nostro signor Wrenn* [*Notre Mr Wrenn*] de Sinclair Lewis, qui avait obtenu le prix Nobel la même année. C'est fort probablement à cause de cela que l'insertion de la traduction d'un ouvrage américain pouvait bien se justifier même pendant la période du fascisme à l'intérieur d'un programme éditorial. Le travail de rédacteur et de traducteur fixe que Pavese assurerait chez Einaudi jusqu'à sa mort, commence le 1er mai 1938, mais la traduction qu'il entreprenait depuis des années par passion et par vocation était beaucoup plus qu'un travail, elle représente son espace de liberté et lui permettait d'exprimer son aspiration de connaissance d'un nouveau monde.

L'activité de traducteur de Pavese commence en effet vers la fin des années 20. Né en 1908, il publie ses premières versions de l'américain en 1931, même si l'année la plus importante au niveau traductif, de composition poétique et sur le plan personnel sera probablement 1935. Au début des années Trente lorsqu'il est le directeur éditorial de la revue *La Cultura*, il publie ses essais concernant les ouvrages de Dos Passos, Melville, Lee Masters, Sherwood Anderson, Faulkner qui précèdent du moins de 6 ou 7 ans les interventions et les études d'Elio Vittorini sur les auteurs américains, ce qui le rend le

[11] D'Orsi Angelo, *La cultura a Torino tra le due guerre,* Torino, Einaudi, 2000, p. 125.

[12] Voir Cillo Giovanni, *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Cesare Pavese,* Firenze, Enrico Vallecchi, 1972, pp. 9-35.

premier divulgateur en Italie de la civilisation américaine. Ses intuitions critiques seront reprises et approfondies constamment au cours des années 40 mais leur noyau est élaboré au cœur des années trente. En 1935 Pavese publie son premier recueil poétique, sous le titre *Lavorare stanca* (*Travailler fatigue* ) et, sur le plan strictement biographique, c'est au cours de cette année qu'il vivra à Brancaleone Calabro, où il est assigné à résidence par le régime, accusé d'être un ennemi du fascisme et d'avoir des rapports trop étroits avec le groupe de "Giustizia e Libertà". C'est là qu'il étudiera davantage le grec, qu'il lira Shakespeare et tous les auteurs étrangers que sa sœur parviendra à lui envoyer et c'est pendant cette période qu'il élaborera sa passion pour la traduction de l'anglais, en voyant s'enrichir et prendre de plus en plus corps son esthétique poétique, complètement opposée à l'idée de l'art pour l'art. Initiateur de ce qu'aujourd'hui l'on pourrait définir modernisme à la recherche d'un rapport et d'une compréhension-intégration des canons poétiques et littéraires présents en Italie, Pavese désirait faire virer les lettres italiennes vers un système esthétique plus vital, plus authentique, presque sanguin, qui pouvait remettre en cause la tâche de la littérature et de l'intellectuel dans la société. D'un côté il ne voulait pas oublier la beauté artistique des œuvres, mais de l'autre il sentait le besoin de sortir d'une culture qui semblait ne pas trouver d'issue à la barrière morale et esthétique inévitablement imposée par le fascisme et qui avait créé une culture au caractère « ombroso, nevrotico, futile o disperato »[13]. Le Pavese critique et essayiste, capable de se pencher sur les questions sociales comme sur l'art a fait couler beaucoup d'encre : certaines études séparent son activité de traducteur et d'interprète critique de la littérature américaine de sa propre production poétique, ainsi que de ses études les plus formelles concernant le style des auteurs traités dans son travail d'éditeur, comme s'il pouvait lire de deux yeux complètement divergents le fond stylistique et le fond éthique d'un ouvrage. On compte aussi des lectures de toutes ses œuvres qui visent à les catégoriser selon un modèle de critique à la manière de Benedetto Croce, en excluant toute implication de Cesare Pavese dans la vie politique de son pays[14].

---

[13] Pavese Cesare, « Il fascismo e la cultura » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 206 [ombrageux, névrotique, futile ou désespéré].

[14] Cf. Ferme Valerio, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, op. cit., p. 89 .

Dans cette partie de notre étude, au-delà de toute lecture faite concernant son activité d'essayiste et de poète, nous voudrions donner un aperçu de l'interprétation pavesienne de la poésie de Whitman et de sa vision de l'action de traducteur, en mettant en relief l'esprit critique exercé par Pavese à propos du caractère novateur des contaminations linguistiques et du contexte socioculturel italien des années Trente et Quarante.

Nous partons de l'idée partagée par maints critiques que ce qui attirait Pavese vers la littérature américaine et la poésie de Whitman comme, par la suite, envers l'écriture de ses propres vers, était le même élan animé par la volonté de chercher un moyen d'expression qui décrivait la fusion de la vie pratique, conçue dans sa globalité faite de désirs, d'instincts et de déceptions, avec des motivations plus esthétiques. La création artistique était pour lui un événement vital et s'alimentait de traductions, de lectures, d'études étymologiques, d'échanges et de dialogues avec des Américains de langue maternelle pour vérifier les nuances et l'empreinte de la langue vivante[15]. Walt Whitman représentera pour Pavese encore jeune une esthétique presque prophétique, illustrant la perception qu'un Américain avait de l'histoire de son pays. Une nation aux proportions démesurées, les Etats-Unis, étaient ainsi présentés à travers les yeux fervents d'un démocrate capable de renouveler sa propre langue et de se montrer comme un homme attaché à la vie et à ses enthousiasmes. Le choix de travailler en 1930 sur ce poète ne pouvait pas être dépourvu d'implications politiques, si l'on pense que Pavese par ce choix se fait l'exégète de l'acte créateur d'un poète qui désirait « giungere alla natura vera delle cose, di vedere le cose con occhi vergini, di arrivare a quell' "*ultimate grape of reality*" che solo è degno di esser conosciuto »[16].

Pavese admirait l'intensité de la mission que Whitman s'attribuait comme poète, à savoir écrire « la poesia dello scoprire un mondo nuovo nella storia e del cantarlo »[17]. Le jeune auteur italien reconnaissait avec enthousiasme mais aussi beaucoup d'esprit

[15] Pavese tresse une forte amitié avec Anthony Chiuminatto, musicien d'origine italienne qui avoue de ne pas connaître assez bien la littérature américaine pour pouvoir aider Pavese et pour pouvoir l'orienter comme un spécialiste, mais il se prêtera très volontiers à lui envoyer les volumes que Pavese lui demande et à répondre à toutes les questions de langue que le poète italien lui posait sous forme de listes, très soigneusement dressées.

[16] Pavese Cesare, «Walt Whitman », in *La letteratura americana e altri saggi*, op .cit., p. 133 [atteindre la nature la plus authentique, voir les choses avec des yeux vierges, atteindre cet « *ultimate grape of reality* » qui est la seule chose digne d'être connue].

[17] Pavese Cesare, «Walt Whitman», in *La letteratura americana e altri saggi*, op .cit., p. 131 [la poésie qui découvre un nouveau monde dans l'histoire et qui veut le chanter].

critique, l'entreprise de cet homme qui voulait célébrer sa nation mais aussi sa personne physique, morale, spirituelle en lui trouvant une place au cœur des jours vécus par sa nation, ce qui était fort probablement la volonté de Pavese aussi. Ce que Cesare Pavese mettra en valeur du poète américain est la force de la découverte la plus simple : la joie d'être vivant, ce qui dans la section ayant pour titre *Song of myself* (*Chant de moi-même)*, fera crier au poète combien il est heureux de chanter sa vie et lui-même. Lire la poésie de Whitman représente pour Pavese le bonheur de rencontrer un homme entièrement incorporé dans le monde. Les vers de Whitman arrivaient peut-être au syncrétisme que Pavese aurait voulu produire pour lui et pour les Italiens : toucher au cosmos, dans une fusion avec son pays entre le panthéisme et le matérialisme et pourtant ne pas se borner à un vide esthétisme ou aux portraits de scènes édulcorées ou élégiaques. Whitman désirait impliquer avec une force illocutoire séduisante le « tu » à qui il s'adresse et l'inciter à la libération de son âme comme de son corps.

Le vers que Pavese cite en fait le plus volontiers, comme du moins il le fera en qualité de critique, est le tout premier de *Song of My self,* à savoir « je me célèbre-moi », dans une manifestation volontariste de celui qui désire naître au monde et découvrir le monde en découvrant soi-même[18]. Le poète américain réalise en outre une opération qui pour Pavese est à souligner comme un acte social et esthétique d'importance capitale et novateur : il introduit une forme de foi dans la masse du peuple, une masse capable d'une remarquable capacité de sacrifice[19]. Ce que Pavese mettra en valeur est l'élan idéologique et esthétique qui guide Whitman, en considérant le mètre poétique comme un simple accident qui ne raconte absolument rien de la profondeur de la poésie. Pavese désirait aussi mettre en relief la recherche whitmanienne de toute manifestation spontanée ayant comme but la réalisation de l'homme ainsi que le chant de son pays à son époque. Pavese saisit la contradiction manifeste vécue par le poète américain qui désirait peindre « la realtà capitale del suo spirito »[20] sans censures ni omissions et malgré tout rester représentatif d'une nation entière en train d'alimenter un rêve

[18] Le premier chapitre du mémoire de Pavese insiste, dès son titre, sur la centralité de l'acte de découvrir. Pavese définit en effet par la formule « Il mito della scoperta »[Le mythe de la découverte] la force encourageant les poètes.
[19] Cf. Pavese Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, op. cit., p. 5.
[20] Ibid., p. 9. [la réalité capitale de son esprit].

révolutionnaire[21]. Si Whitman désirait s'approcher de la réalité des gens du commun et écrire une sorte d'épique nationale, un long « Salut au monde », comme le dit un des poèmes whitmaniens, le but de Pavese n'est pas la reprise des valeurs démocratiques développées et des dissidences historiques vécues. Ces principes sont toujours cités et sont ainsi bien perceptibles pour les lecteurs, mais Pavese ramène constamment sa réflexion sur le plan strictement poïétique et il rappelle qu'en fin de compte Whitman ne fait que bâtir le rêve de son rêve en cherchant les mots pour dire sa personnalité et ainsi faire « poesia della poesia, dell'arte e, insieme, della gioia »[22]. Les événements historiques et les batailles traversées par les Américains sont peints dans ses vers, mais cela advient à un niveau de sublimation littéraire, comme s'il était un chanteur de geste, là où le chant est la seule finalité. La mission du poète se configure comme ce que, à notre avis, Pavese montrera aussi, sans cesse, par ses propres vers : traverser le mythe et contribuer aussi à le cristalliser, dans le but d'atteindre des valeurs et des principes hors du temps qui, en tant que anhistoriques, sont des révélations absolues et toujours valables.

En d'autres termes en réitérant tout au long de son mémoire de maîtrise que la poésie de Walt Whitman est une « poesia di far poesia » Pavese suggère que la nature et ses éléments[23] semblent capables d'exprimer leur poésie « lawless » (sans lois). En tout cela il y a, à notre sens, un message révolutionnaire qui réside exactement dans l'appel à croire au pouvoir libérateur de la poésie et de la fantaisie ainsi que dans la volonté d'alimenter un élan visant à atteindre une vie vécue dans son intégralité, sans compromis ni avec le pouvoir ni avec la nature même. En effet Pavese met souvent en relief l'adjectif anglais « lawless » ou « outlawless » pour montrer l'orgueil et le tempérament de l'homme qui vit en liberté, en fusion panthéiste avec les quatre éléments. L'esprit résolu et combattant ainsi que le ton déclamatoire de Whitman véhicule sans aucun doute un message intrinsèque de révolte et de résistance qui aux yeux du jeune Pavese devait sembler un encouragement à en devenir écho et médiateur pour la culture italienne.

---

[21] Ibid., p. 12. Dans ce sens, Cesare Pavese parlera d'nouvelle littérature à donner au peuple nouveau.
[22] Ibid., p. 93 [poésie de la poésie, de l'art et, avec tout cela, de la joie].
[23] Cf. Pavese Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, op. cit., p. 46.

La fréquentation pavesienne de la parole de Whitman travaille au niveau profond chez l'auteur italien, en le convainquant que seulement lorsqu'on se confronte avec une poésie qui va à la recherche des sources de l'homme, de ses instincts comme de ses passions, l'on peut espérer toucher un niveau de sincérité envers soi-même et envers le monde qui ne peut pas être obtenu en prenant aucun autre chemin. C'est pour cela que Pavese consacrera son analyse à tous les éléments qui chez Whitman exaltent le *Spontaneous me*[24] du poète, donnant la parole à celui qui part à la conquête de l'optimisme, à mi-chemin entre le voyant et la présence virile qui veut illustrer d'un côté sa propre construction et, de l'autre, les modalités par lesquelles un peuple avait édifié son pays[25]. Pavese n'ignorait pas le deuxième vers de la première strophe de *Song of Myself* qui chante : « Et mes vérités seront tes vérités, /Car tout atome qui m'appartient t'appartient aussi à toi »[26] et il glosera l'approche extatique de l'homme d'expérience qui passe à travers les phénomènes en se passionnant pour tout[27]. C'est un être qui exprime son irrésistible joie de vivre et qui semble afficher un tempérament très loin de celui de Pavese. Whitman chante des espaces et des logiques de vie qui sont, de leur côté, les traces d'une fusion panthéiste avec la nature, ce qui semble bien loin de l'enfer vécu par l'Italie au cœur de la première moitié du XXe siècle. Et pourtant la lecture de Walt Whitman, même dans la période fasciste touchée par des problèmes bien dramatiques, livre un message fort pragmatique et impératif que Pavese sans doute identifiait avec le ton passionné qui voulait enthousiasmer et réveiller tout le monde. C'est une poésie qui en mettant en scène la volonté de l'auteur d'interpeller un «"tu" sintetico dell'universo, sia questi una persona o una cosa »[28] anime ce que Pavese souligne comme la figure esthétique whitmanienne la plus réussie. En effet en tant que proclamateur, le poète américain affiche son coup d'œil presque œcuménique qui fera parler de lui en termes de poète démocrate, un poète qui parfois avait aussi « senz'altro fallito il porto »[29]de la poésie puisque trop concentré à livrer une emphase civile. Mais

[24] Il s'agit d'un poème de Whitman, mais ce titre est aussi emblématique de l'opération d'autocélébration du poète américain, voir Pavese Cesare, *Introduzione alla poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, op. cit., p. 56 et suivantes.
[25] Cf. Pavese Cesare, ibid., p. 77.
[26] Nous citons ici les vers de Whitman directement dans leur version française, tirée de Whitman Walt, *Feuilles d'herbe* traductions de Jacques Darras, Paris, Poésie Gallimard, 2002.
[27] Pavese Cesare, «Walt Whitman », in *La letteratura americana e altri saggi*, op .cit., p. 140.
[28] Ibid., p. 145. ["tu" synthétique de l'univers, qu'il soit une personne ou une chose].
[29] Ibid., p. 59 [sans aucun doute manqué le port de la poésie].

en se configurant comme un pionnier dans l'entreprise de découvrir toute une existence en harmonie avec l'univers, au poète et au prophète américain, tout échec était d'après Pavese un acte pardonnable. Ce que Pavese, en revanche, ne supportait pas, était l'attitude des critiques qui voulaient nier les moments ratés des vers whitmaniens : ce qui met l'accent sur le fait que d'après Pavese la critique, comme la poésie, devait être sincère ou elle ne devait pas être[30]. En tout état de cause la volonté de construire une race nouvelle et également une autre forme d'existence conçue comme une « open roa»[31], quitte à condamner à une errance perpétuelle, se dessine comme une leçon de force et de sacrifice qui pouvait séduire non seulement le public italien le plus jeune, mais aussi en général se frayer un chemin parmi les lecteurs qui, à l'époque, étaient habitués à une poésie de tout autre goût et portée idéologique.

Dès les premières lectures et la traduction française de Walt Whitman, les traducteurs et les critiques ont souligné chez cet auteur le reflet quasi sociologique d'une âme voulant afficher le chemin à suivre pour gagner une existence libre, anticonformiste, invoquant la fraternité universelle[32]. Le parcours whitmanien semble illustrer un moyen pour passer du culte solipsiste du moi à une dimension chorale, mais nous ne pensons pas que cet aspect avait particulièrement captivé Pavese. Il était beaucoup plus enthousiasmé par l'attitude de Whitman de se proposer comme un poète en train de découvrir et chanter l'émerveillement de son acte de pouvoir le dire en poésie. Il était en outre intéressé par la rhétorique du poète américain qui n'avait désiré rien d'autre que se montrer comme un bon copain de voyage[33], un contemplateur sage et vigoureux plutôt qu'un monarque ou un homme de pouvoir prêt à exercer son autorité sur son royaume. Sa poésie, comme Pavese le saisira dans la section "meditazioni" de son mémoire, invite à un rapport viscéral avec la nature et avec son intériorité pour essayer de mettre en œuvre comme une évasion de la conventionalité et de l'incertitude[34], deux condamnations contre lesquelles W. Whitman lançait sa mission de poète, sachant

[30] Voir à ce propos les commentaires caustiques de Pavese qui accuse les critiques qui inventent des esthétiques esotériques ou font semblant d'ignorer les passages mal réussis des poèmes de W. Whitman, *Introduzione alla poesia di Walt Whitman*. *Tesi di laurea 1930*, op. cit., p. 120 et suivantes.
[31] Nous reprenons ici la pensée de Pavese qui cite souvent en anglais et dont le tissu de l'argumentation et de l'explication de texte foisonne de termes et de segments en langue étrangère, Pavese Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930* op. cit., p. 85.
[32] Cf. Leuwers Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 60.
[33] Cf. Pavese Cesare, *Introduzione alla poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, op. cit., p. 124.
[34] Cf. Ibid., p. 132.

pourtant qu'il n'avait pas les instruments pour sauver les hommes. Comme Pavese l'explique indirectement à propos d'une figure rhétorique qu'il commente vers la fin de son mémoire, la tension poétique qui anime et rend dignes les vers de Whitman réside fort probablement dans sa prise de conscience orgueilleuse et lucide de l'impossibilité de trouver une réponse à toute incertitude[35] et à tout questionnement humain. Une conscience qui ne fait toutefois pas sombrer le poète dans le désespoir ni dans le renoncement : c'est peut-être ce dernier le message implicite que Whitman avait imprimé dans l'imaginaire de Pavese.

## 2.1 La Poésie est liberté.

**Aucune censure au monde ne peut entraver**
**l'action fondamntale de la poésie**
Alexandre Blok[36]

En janvier 1949, presque un an avant sa mort, Pavese écrit un article ayant pour titre lapidaire « Poesia è libertà »[37] publié en mars 1949 dans *Il Sentiero dell'Arte*, revue de Pesaro. C'est un texte que nous estimons exemplaire de la poétique de Pavese, se caractérisant par sa clarté et sa rhétorique vivace et pourtant subtile. Ses lignes théoriques montrent que, chez Pavese, la question des relations existentielles et professionnelles qui l'amenait à se prononcer à propos du rôle du traducteur, du poète comme du rédacteur est une présence constante. Il dira en effet que le poète est un pionnier et qu'il ne doit ni tuer ses épigones ni devenir, par paresse, épigone de lui-même. Dans cet écrit dessinant le profil humain et culturel du poète, la voix de Pavese insiste sur la centralité de la culture, qui régit d'ailleurs toute la structure théorique de sa pensée et le fait que le poète devrait se servir de ce patrimoine pour donner à connaître les choses. Le poète est, d'après Pavese, le plus raffiné et cultivé des pionniers et il doit toujours disposer de cette culture et d'une langue comportant tous les registres

[35] Cf. Ibid., p. 133.
[36] Blok Alexander cité par Para Jean-Baptiste, « Lignes de crête, ligne de feu » in *L'Horizon en Feu.Cinq poète russes du XXe siécle*, Paris, Galimars 2005, p. 10.
[37] Pavese Cesare, « Poesia é libertà », aujourd'hui dans *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 299-303 et traduit par Gilles de Van, « La poésie est liberté » in Pavese Cesare, *Littérature et société suivi de Le mythe*, op. cit., pp. 185-192.

possibles, afin de pouvoir toujours discerner entre le vrai et ce qu'on voudrait nous faire croire l'être. Comme nous l'avons montré tout au long des deux parties précédentes, au cœur des années Vingt et Trente, le poète reste une figure emblématique, voir un porte-drapeau symbolique qui a une tâche sociale très engageante, une pensée que Pavese aussi partage. D'après l'intellectuel turinois le poète doit, en se laissant conduire par ses yeux capables de saisir la beauté de la découverte, se donner le moyen de rester libre de toute constriction extérieure, de tout conditionnement, ne pas se laisser séduire par les chimères et par aucune autorité extérieure. Sa mission étant celle de découvrir et d'accomplir l'acte poétique le plus pur et véritable qui est représenté par la réalisation d'une « assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere »[38]. Pour ce faire, il doit se délivrer de toute supervision, de toute structure imposée et s'armer de l'outil le plus important lorsqu'on veut être libre : la culture. C'est exactement dans cet article de très peu de pages que Pavese explicite de la manière la plus directe la relation existant entre la poésie, l'indépendance de l'artiste et de l'intellectuel et la nécessité de la culture conçue comme le seul chemin pour garantir toute liberté. De plus il est persuadé que faire germer ce terrain fécond de liberté d'échange et de possibilité de s'exprimer à propos de l'authentique, est une tâche propre au poète : c'est à lui de montrer comment il faudrait éviter d'adorer des idoles trop immédiates et commodes et se vouer à la recherche de la clarté avec une sincérité qui s'accompagne de la volonté de la partager[39]. Même le simple partage d'une vision peut être considéré, d'après nous comme d'après la plupart des intellectuels protagonistes de cette époque, une forme d'engagement actif. L'article pavesien concernant la liberté de la poésie, se transforme ainsi dans une sorte de portrait du vrai poète et dans une description de ses caractéristiques : cultivé, sourd aux conseils des hommes de pouvoir, autonome dans sa capacité de juger et capable de transformer sa vision dans le nouvel horizon de la société même. L'image ironique de celui qui s'autoproclamera poète tout seul, constitue la conclusion la plus sardonique que Pavese ait jamais trouvée et par laquelle il clôt son essai. En effet, en jetant une lumière moqueuse sur cette conclusion, il montre que la tâche du poète est celle de trouver et d'indiquer un chemin :

[38] Ibid., p. 302 [furieuse volonté de clarté, de réduction à une mesure humaine de savoir].
[39] Cf. Pavese « Poesia è libertà» in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 303.

> « E poi, se qualcuno di loro annuncerà d'esser poeta e ne darà ragionevoli speranze, lasciarlo tuffarsi nel gorgo della sua inquietudine e stare a vedere l'effetto. Nessun altri che lui può trovare la strada giusta, poiché lui solo conosce la mèta »[40].

Le travail de poète, si on peut parler de travail ou de métier, présuppose ainsi une forte confiance dans la capacité d'éprouver devant le réel et les choses le frisson le plus authentique, et de faire ainsi émerger les germes primordiaux, en sachant les exprimer face aux autres hommes, et en leur donnant la possibilité de s'émerveiller à nouveau. Le rôle du poète est d'après Pavese de se faire garant d'une vision pure et "authentique" qui sait montrer « un destino intravisto nell'indifferente realtà »[41]. Le caractère cristallin de son regard est au centre du vocabulaire critique de Pavese qui énonce sa poétique et ses réflexions à propos de la nécessité de garder son esprit le plus ouvert sous le signe de la clarté, afin que sa vision soit réellement lancée au-delà de la myopie italienne. Cette idée d'un poète confronté à un « gouffre », mot pavesien par excellence, et ayant la mission d'essayer de saisir par son œil le seul fragment réellement perceptible, reviendra aussi dans son ouvrage *Feria d'agosto*, ce qui souligne le parallélisme constant qui se réalise chez Pavese entre le métier-mission du poète et une capacité de superlecture du réel. Dans ce sens c'est comme s'il attribuait une nature rimbaldienne de voyant au poète qui, toutefois, n'est pas pour autant un être privilégié[42]. Il est tout simplement très proche de comprendre le mécanisme qui lie les symboles et les images et il sent comment les signes et leur signification font partie de notre structure même et qu'il ne faut jamais arrêter d'attribuer un rôle central à la perception de cette liaison. C'est exactement afin de nourrir notre vie intérieure qu'il faudra soigner la vitalité linguistique et culturelle, étant donné que sous les mots se cache une inépuisable vitalité sémiotique et qu'en même temps le poète désire réaliser l'acte absolu de voir au-delà selon un élan qui est un mélange de virginité de l'esprit et de « perplexité émue devant un irrationnel »[43].

---

[40] *Ibidem* [Puis, si l'un d'entre eux annonce qu'il veut être poète et que cet espoir paraisse raisonnable, le laisser plonger dans le gouffre de son inquiétude et attendre d'en voir les effets. Personne d'autre que lui ne peut trouver la juste voie car il est le seul à connaître le but].

[41] Pavese Cesare, « La poetica del destino » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 313. [un destin entrevu dans l'indifférente réalité].

[42] Cf. Pavese Cesare, « Feria d'agosto », in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 280.

[43] Pavese Cesare, « Poésie est la liberté » in *Littérature et société suivi de Le mythe*, op. cit., p. 187.

Nous nous permettons d'ajouter que dans ses capacités de lecteur ayant des lunettes très puissantes, le poète de l'âge de la modernité devait être ouvert aux poétiques les plus différentes. Pour ce faire la traduction se prêtait parfaitement à encourager l'apprentissage de l'altérité.

La section de ses écrits qui a pour titre « Letteratura e società » (Littérature et société), bien que le recueil ait été publié posthume et l'ordre aussi bien que les titres des parties soit le fruit du choix de Calvino, montre bien que chez Pavese les problèmes de poétique et de style sont bien loin de se limiter à la page écrite : le rapport entre poésie et société, ainsi que les différentes facettes de l'engagement, qu'il soit politique, social ou culturel, sont au centre de ses intérêts au même degré que l'étude des lettres américaines. Tout peut être compris seulement à la lumière du respect d'une éthique du travail qui, d'après nous, en accord avec Calvino mais aussi avec plusieurs critiques italiens et étrangers[44], devient sans doute la clé de lecture de toute l'œuvre de Pavese, l'interprétation la plus concrète et totalisante. Pavese est un homme qui se consacre à part entière au travail[45], les termes "métier" tout comme "travailler" ne constituent pas seulement des choix esthétiques attirant la bienveillance d'une société orientée au sacrifice. Le travail était réellement le filtre choisi par Pavese pour connaître et intégrer la société : dans la mesure où son agir était voué à aider les gens à gagner une image claire de la réalité, là il y avait sa réalisation comme homme, comme poète et comme intellectuel engagé, son ancrage à la vie. Plusieurs observations de Pavese nous ont amenée à formuler la conviction que le travail et son attachement aux lettres constituent la ligne interprétative la plus simple, mais aussi la plus sensée et éprouvée pour essayer

[44] Voir par exemple Pierre Laroche, « Le réel de l'écriture », in *Chroniques italiennes* n. 68, pp. 77-88. Les définitions que Laroche formule à propos de la dévotion de Pavese au travail mettent en valeur son infatigabilité et sont de l'ordre de : « un bourreau de travail », « un fou du travail ». Dans le même numéro de *Chroniques italiennes*, Perle Abbrugiati consacre à Cesare Pavese un article qui met l'accent sur la rigueur et l'envergure de ses interventions chez Einaudi. Voir Abbrugiati Perle, « Il mestiere per vivere : Pavese travailleur infatigable pour l'éditeur Einaudi » in *Chroniques italiennes* n. 68, pp. 7-30. Perle Abbrugiati décrit analytiquement l'activité de directeur éditorial de Pavese, ses prises de position vis-à-vis de l'évolution du contexte culturel italien de l'après-guerre et elle souligne comme au moment de sa mort il laissera en grave difficulté la maison d'édition. Créateur des collections les plus novatrices du panorama éditorial italien comme « Narratori stranieri tradotti » et « Narratori contemporanei » (les « Coralli » depuis 1947), après 1945 Pavese assurera aussi le bon fonctionnement d'autres collections d'Einaudi, notamment « Poeti », « Narratori contemporanei », « Giganti », « Corrente » et « Saggi ».

[45] Le travail est un laboratoire linguistique, émotif, social ainsi que la manifestation de son inquiétude désirant non l'isolement mais la fusion avec l'autre, comme d'ailleurs le sera la traduction qu'il pratique de manière acharnée.

de donner une interprétation unitaire de tout l'œuvre de Pavese. A titre d'exemple nous citons deux affirmations assez différentes par nature et plutôt éloignées dans le temps qui mettent en valeur le rôle que l'agir de l'homme avait dans sa conception non seulement de la vie et de la création de l'individu, mais aussi dans le destin et la structure de la société. Nous faisons référence à un commentaire datant de 1950 contenu dans son article « Non ci sono generazioni perdute » publié posthume dans la revue *Cultura e Realtà*, qui affirme : « Non ci sono generazioni perdute - ci sono dei lavoratori e dei fannulloni, dei confusionari e delle persone intelligenti »[46]. Ce qui montre comme le "sème" du travail caractérise pour lui la positivité et la santé morale même d'une génération. C'est dans cette direction que l'on peut inscrire l'une des trois phrases que Pavese écrit à la main et laisse griffonnées dans un papier glissé dans le livre qu'il aura avec lui lorsqu'il décide de se suicider, et qui affiche son désir de participation à la communauté humaine : « La mia parte pubblica l'ho fatta - ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti »[47].

Le travail est en effet la loi hiérarchique gérant presque toute sa vie, l'emportant sur tout autre élément dans le bilan de son existence : c'est la seule chose qu'il avait conscience de pouvoir offrir à l'humanité et qu'il osait mettre au premier plan comme une activité digne de le consumer. Ce travail d'ailleurs coïncidait avec sa passion de poète et d'homme de lettres et son observation désespérée « j'ai donné de la poésie aux hommes » témoigne de la valeur de mission dont il revêtait son activité littéraire, en le référant presque à un schéma de production et de besoins à assouvir. Mais cette affirmation laconique montre également son acte le plus naturel et le plus volontariste à la fois : sa tâche était accomplie et la poésie en était presque un objet-don qui arrivait à s'identifier avec un instrument ou un bien à garantir dans un univers à comprendre. Nous pensons d'ailleurs que sa manière de "donner" de la poésie aux hommes passait volontairement à travers la traduction qui, sans aucun doute, lui consentait une vision "autre" et vitaliste par rapport à la culture poétique italienne, puisque cette dernière,

[46] Aujourd'hui in Pavese Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 261. [Il n'y a pas des générations perdues - il y a des travailleurs et des fainéants, des chaotiques et des personnes intelligentes].
[47] C'est la note du 16 août 1950 mentionnée dans *Le métier de vivre* [Mon rôle public je l'ai accompli - j'ai fait ce que je pouvais. J'ai travaillé, j'ai donné de la poésie aux hommes, j'ai partagé les peines de beaucoup].

comme toute la critique le rappelle, était accusée d'être une réalité : « estraniata, imbarbarita, calcificata »[48].

Il poursuivait dans la traduction comme dans son action de critique littéraire et dans l'écriture de ses poèmes le même projet de connaître la nature la plus profonde de l'urgence poétique, conçue comme un instinct tout humain et nécessaire pour arriver à la conscience et à la source des choses. Lorsqu'il s'exprime au niveau programmatique au sujet de la poésie, en effet, l'autre mot-clé qui revient sans cesse est l'adjectif "clair" ou sa variante, à savoir le substantif "clarté", ce qui lui permettait d'élever l'écriture et la lecture des vers sur le plan d'une activité à mi-chemin entre l'ontologie, puisqu'il tendait à la vérité, et l'herméneutique. Cesare Pavese était conscient que la clairvoyance à laquelle il pouvait aspirer n'était que l'acte de percer l'opacité des choses conduit jusqu'au bout seulement par moment. En tout état de cause la poésie, écrite de sa main ou traduite ou bien lue, était une source de vie et d'expérience, presque au même titre, nous osons dire, que ce qui était la conception exprimée à travers les affirmations de *Letteratura come vita* des hermétistes. Comme si la poésie coïncidait avec ce métier de vivre ou, du moins, représentait une des expériences parmi les plus importantes à partager avec les autres, en tout moment historique de l'existence de l'humanité[49]. D'ailleurs chez Pavese l'activité de poète sera conduite parallèlement à toutes les autres professions qu'il exerce. Les biographies nous montrent en effet qu'il était éditeur, rédacteur, traducteur, narrateur, reviseur mais toutes ces casquettes ne sont que les différentes déclinaisons du même statut d'homme de lettres et notamment de poète, tant il est vrai que l'acte de se tuer ne correspond dans ses dernières pensées à rien d'autre sinon à la cessation d'écrire. La dernière réflexion écrite en août 1950, ne mentionne aucune autre action sinon l'écriture[50] à côté de l'idée d'existence active et sensée. En effet pour Pavese la vie ne pouvait correspondre à rien d'autre qu'à la parole écrite. Sur le plan littéraire, le sens qu'il donnait à sa recherche existentielle se traduisait dans le

---

[48] Pavese Cesare, « L'influsso degli eventi » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 223. [étrangère à elle-meme, barbare, sclérosée]

[49] Cf. Pavese Cesare, « Non ci sono generazioni perdute », *La Letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 262.

[50] Voir Pierre Laroche, « Le réel de l'écriture», op. cit., p. 79. Le critique rappelle que parmi les toutes dernières lignes de Pavese aujourd'hui in *Le métier de vivre* son geste de se taire et de se tuer établit une équivalence avec la cessation de la production de mots : « Non parole […] non scriverò più ». [Pas de paroles. […] Je n'écrirai plus]. Mourir ne coïncide avec rien d'autre que cesser d'écrire.

portrait de personnages animés et gérés par une force allant bien au-delà du rationnel. Cette force est beaucoup plus persuasive que la connaissance et la logique et mobilise les instincts aussi bien que les désirs, en consolidant ce qui d'après lui est au fond de tous les hommes comme un patrimoine partagé [51], une expérience profonde que le poète doit amener à la parole pour tracer et verbaliser les lignes de ce destin commun. La conviction de Pavese est en effet autant suggestive que ferme et incontestable, « la condizione su cui si fonda l'universalità e la necessità di poesia »[52] est cet instinct vers une explication mythique supérieure et syncrétique que le poète doit rechercher et ensuite mettre en image et parole poétique, non seulement pour lui-même mais aussi pour le bonheur de tous les hommes.

Il faut néanmoins rappeler que les intervenions pour la presse ayant une nature manifestement sociale ont été écrites juste après la Libération, en 1945, et que ce n'est qu'après cet événement si important que Pavese s'inscrit au parti communiste, en se signalant à part entière comme un intellectuel engagé. Pourtant ce ne sont que des traits biographiques accessoires puisque son engagement était déjà évident et actif dans son idée que la parole poétique et l'attention au langage, ressourcé par la fréquentation de tous les registres, y compris le jargon, était le moyen pour s'ouvrir au monde et en percevoir les faussetés comme les réponses. Se familiariser avec tous les registres de langue et les considérer tous dignes de figurer en poésie comme en prose, aussi que l'avait fait Walt Whitman, était sans aucun doute déjà une position politique ayant de conséquences remarquables sur le goût et le style littéraire. Son idée de liberté est en ligne avec sa tendance à se livrer de manière obsessionnelle au travail. La liberté était en fait, dans sa conception, à chercher et à donner, comme si elle était une marchandise à assurer à tous, mais aussi une tâche commune aux hommes, même si elle se configure comme un instinct plus urgent chez l'écrivain. A propos de ce dernier, en effet, Pavese affirme explicitement que, puisqu'il dispose des moyens pour transformer les faits en mots et vice-versa, il a une obligation envers la société : c'est à l'intellectuel et à l'homme de lettres de réaliser le destin tracé, ce qui l'encourage à déclarer sans demi-

[51] Cf. Pavese Cesare, « Il mito », in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 321.
[52] *Ibidem*. [la condition sur laquelle se base l'universalité est la nécessité de la poésie]

mesures : « Noi siamo al mondo per trasformare il destino in libertà »[53]. Cette transformation et cette construction seraient possibles seulement grâce à l'instrument de la parole vécue et récupérée de sa propre mémoire et du contact avec les autres civilisations. Le pouvoir de formulation – expression est d'ailleurs central dans toutes les théorisations pavesiennes, non seulement à propos de son métier d'éditeur, d'écrivain et de traducteur mais aussi comme homme, dont il repère la limite extrême et la plus insupportable dans l'incapacité de retrouver ses outils linguistiques devant une situation ou une *realia* désirée. Par conséquent le mutisme auquel le régime voulait pousser la culture et les intellectuels italiens consistait dans l'anéantissement des racines mêmes de l'homme, un être de *logos* et de verbe, et cela dans une opération qui minait toutes ses ressources, puisque l'homme qui n'a plus les mots ou ne peut plus les utiliser en liberté pour s'exprimer cesse d'exister[54].

### 2.2 Un éditeur compétent et infatigable.

Pavese commence en 1938 sa collaboration de traducteur et narrateur au sein de la maison d'édition Einaudi, fondée en novembre 1933, mais ce n'est que le 1er mai 1942 que son rôle devient indispensable et le jeune auteur et traducteur se lie à la maison d'édition par un contrat à temps indéterminé. Avant la création de la maison d'édition de la part de son ami Giulio Einaudi, Pavese avait déjà collaboré avec l'éditeur Frassinelli et il avait publié dans la revue *La Cultura* dont il sera aussi le directeur au cours de la première moitié des années Trente. La boulimie littéraire, son acharnement et sa passion pour les lettres américaines se révèlent une véritable aubaine pour l'entreprise Einaudi dont il sera le moteur pendant dix ans. Calvino en 1960 brossera de lui le portrait d'un être soucieux de tout organiser, cohérent et pragmatique et aussi

[53] Pavese Cesare *Il mestiere di vivere*, note du 17 janvier 1950. [Nous sommes au monde pour transformer le destin en liberté].

[54] Le tourment de Pavese exprimé dans *Feria d'agosto*, consiste dans l'incapacité de formuler ses désirs devant certaines réalités où il ne peut que constater le fait que ses sens grands ouverts pour avaler les objets n'arrivent pas à produire des expressions conséquentes et, malgré sa tension émue vers les choses, il reste cruellement muet. Voir « Mal di mestiere » ( Mal de métier), in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 287. La limite humaine semble ainsi se résumer dans l'impossibilité de partager verbalement ses propres impétuosités et ses bonheurs, la défaite de l'auteur c'est de devoir renoncer à l'expression linguistique.

« l'uomo per cui ogni gesto, ogni ora aveva una sua funzione e un suo frutto »[55], un homme caractérisé par une véritable fièvre active complètement dévoué à son travail, ce qui contrastait avec son côté mélancolique, méditatif et désespéré qui dans sa vie privée lui enlevait toute capacité à construire. Le travail de traducteur avait sans doute affiné en lui des caractéristiques personnelles que par la suite il mettrait à profit dans le travail éditorial. Nous nous référons notamment à sa capacité de contrôler une masse de travail démesurée, son organisation ponctuelle et soucieuse des échéances mais aussi la flexibilité et la volonté d'entrer en contact et en communication réelle avec ses interlocuteurs et cela grâce à une dialectique ironique et jamais mécanique, comme nous avons pu le constater à travers la lecture des lettres internes à la maison d'édition Einaudi récemment publiées et glosées[56] par Silvia Savioli. Il faut rappeler à ce propos que les lettres éditoriales qu'il envoyait pour accompagner son travail d'éditeur avaient des destinataires illustres comme par exemple Carlo Muscetta, Elio Vittorini, Giaime Pintor ou Massimo Mila, un ancien camarade d'école mais aussi fin critique musical, Norberto Bobbio, Leone et Natalia Ginzburg, des interlocuteurs qui l'encourageaient à apporter un soin supplémentaire à ses communications de service. C'est grâce à la lecture de ces documents de travail que nous avons pu saisir quelques commentaires théoriques supplémentaires au sujet de la traduction et du métier de traducteur, tout particulièrement dans les notes de travail, les lettres et les suggestions qu'il rédigeait lorsqu'il devait traiter avec les traducteurs en gérant les temps de leurs services, ou quand il s'entretenait avec Carlo Muscetta, Einaudi ou Pintor à propos de la qualité linguistique des versions faites par leurs collaborateurs. Le rôle qu'il avait au sein de la maison d'édition Einaudi ne se limitait pas seulement à un contrôle professionnel de haut niveau en ce qui concernait le réseau des traducteurs et le choix des textes à présenter et à publier, il devait aussi contribuer à garder un équilibre politique capable de préserver l'action culturelle de la maison Einaudi et cela en assurant une action constante de sélection, de rédaction des préfaces et de présentation des textes. Pavese s'occupait en outre de la recherche des clichés photographiques pour l'illustration de certains volumes, il corrigeait les épreuves, il relisait les traductions d'autrui, il

[55] Calvino Italo cité par Franco Contorbia in « Un editore d'eccezione », *Officina Einaudi*, Torino, Einaudi, 2008, p. VIII [l'homme pour lequel chaque geste, chaque heure avait sa fonction et un fruit bien déterminé à atteindre].
[56] Pavese Cesare, *Officina Einaudi*, Torino, Einaudi, 2008 (édité par Silvia Savioli).

corrigeait la correspondance tenue en anglais entre la maison Einaudi et ses correspondants étrangers, et bien évidemment, il s'occupait aussi de la traduction d'ouvrages à partir de l'anglais. En général il serait dès 1938 jusqu'à sa mort, le garant de la cohérence et de l'efficacité de chaque initiative éditoriale, en gardant tout type de rapport intellectuel et institutionnel en qualité de conseiller, administrateur et il était le véritable directeur du siège de Turin. Le « faire » reste au centre de son éthique comme artiste et comme éditeur. Ce que Pavese écrivait en mai 1926 au sujet de son activité, à savoir : « se voglio riuscire grande debbo durare a comporre di mio tradurre per almeno sei ore al giorno. Il resto della giornata passarlo studiando o sui libri stampati o nella vita»[57], il le réalisera à plein titre chez Einaudi en se lançant dans des lettres-fleuves adressées aux collaborateurs, en rédigeant des bilans pour justifier la nécessité d'imprimer un livre donné et en travaillant à tout projet éditorial d'achat de droits d'auteur. Une pluralité d'activités quotidiennes indispensables à la maison d'édition que Pavese menait constamment en parallèle avec sa propre production de narrateur et de poète. La maison d'édition Einaudi s'alignait sur le travail de haute qualité fait par Laterza et désirait offrir aux nouvelles générations une certaine autonomie de la culture, en montrant d'autres logiques et d'autres sources de savoir et de connaissance par rapport à celles qui circulaient habituellement en Italie. C'est pour atteindre ce but que Giulio Einaudi voulait proposer une collection pour chaque discipline et chaque art, y compris le cinéma. Le logo de la maison devait avoir le rôle de rappeler ironiquement cette volonté de publier des œuvres sérieuses mais touchant à plusieurs domaines, en effet, en affichant une autruche, Giulio Einaudi l'accompagna de la devise « Spiritus durissima coquit »[58], soulignant ainsi la disposition de ses collaborateurs à avaler et cuisiner mêmes les choses les plus indigestes pour rendre service à la culture de leur pays.

La discipline et la méthode presque calviniste que Pavese était capable de respecter représentent au jour d'aujourd'hui un exemple hors du commun qui continue à alimenter des études et des volumes montrant comment après la mort de Giaime Pintor le 1er décembre 1943 et de Leone Ginzburg en 1944, pendant six ans, la plus grande

[57] Pavese Cesare cité in Franco Contorbia, « Un editore d'eccezione», op. cit., pp. XII-XIII. [si je veux réussir je dois travailler à mes écrits et traduire pendant au moins six heures par jour. Le reste de la journée je dois le passer en étudiant ou en lisant ou encore en plongeant dans la vie].
[58] Cf. Lajolo Davide, *Il vizio assurdo*, Milano, Mondadori, 1974, p. 155.

partie de l'activité éditoriale *einaudienne* continuait seulement grâce à l'alacrité de l'action de Pavese[59]. En vertu de son caractère polyédrique et de son extrême professionnalité, Giulio Einaudi l'enverra à Rome pendant une longue période entre 1942 et 1944, même s'il continuera à y séjourner régulièrement pendant des mois jusqu'en 1947, et cela pour jeter les bases du centre romain et ensuite gérer le travail de ce nouveau siège éditorial dans la capitale. Malgré la collaboration et l'amitié qui le liaient à Felice Balbo, Carlo Muscetta et Mario Alicata, des collaborateurs déjà actifs dans le panorama littéraire et culturel de Rome, cette opération n'eut pas le succès souhaité et Pavese essaya de rester à mi-chemin entre la réalité turinoise et la vie dans la capitale. C'est aussi la période durant laquelle Pavese, tout comme Giaime Pintor et Giulio Einaudi, désirent donner suite à la conviction d'après laquelle chaque livre publié doit être comme un cri de protestation, marquer une prise de position et influencer la conscience culturelle des lecteurs. Les livres devaient en somme aider les gens à ouvrir leur esprit, et cela malgré les contraintes sociales, en contournant tous les compromis avec les autorités exerçant la censure et tenant sous contrôle les menaces de blocage des initiatives les plus novatrices et xénophiles. Dans une lettre adressée à Giaime Pintor datant de 1943, Pavese illustrait au jeune diplomate et intellectuel le projet de Giulio Einaudi de lancer une collection de poésie qui en effet avait déjà publié Montale et Rilke et qui voulait se proposer comme l'une des composantes actives de son initiative culturelle militante. Il s'agit d'une prémisse très intéressante à notre avis, parce qu'elle associe l'idée de militantisme avec la publication et l'écriture de la poésie, le fait de lancer une collection de poésie comme un acte relevant de l'engagement actif. Parmi les poètes que Pavese prenait en considération et proposait, on comptait Saba, Solmi, Vigolo, Betocchi, Luzi, Penna, Sereni et Dal Fabbro. La réponse et l'opinion de Pintor à ce sujet suit rapide et fortement polémique et nous nous en occuperons dans les paragraphes que nous consacrons à cet intellectuel puisqu'elle montre le tempérament de cet homme de lettres déterminé et très cultivé.

Pavese était de toute manière totalement indépendant dans les choix et l'exercice de son activité de conseiller chez Einaudi : les comptables se référaient à lui pour les offres de rétribution aux traducteurs, il administrait directement le budget du siège de Rome et

[59] Cf. Contorbia Franco, « Un editore d'eccezione », op. cit., p. XVII.

c'était encore à lui de solliciter des restrictions ou bien des payements pour les collaborateurs. Sa marge de manœuvre par rapport à plusieurs collections, notamment celle des narrateurs, était pratiquement la plus ample possible.

En analysant ses lettres et ses notes de travail, nous avons pu compléter le portrait d'un Pavese traducteur, à travers la multitude de commentaires au sujet des traductions effectuées par des collaborateurs. Les mots qu'il consacrait à la pratique ou à la nature de la traduction n'étaient jamais beaucoup mais ils étaient fréquents et très marquants, tout particulièrement lorsqu'il se prononçait en relation à la maîtrise de la langue italienne de la part d'un traducteur embauché. Ses jugements sont souvent durs et draconiens : « Dickens è bello, ma la traduzione di Barucca è infame. Dove hai scovato questo analfabeta?»[60] et encore « Schiavi è un traduttore atroce. *Vietato dargli più niente da fare.* A chi è venuta l'idea di farlo lavorare così per noi*?*»[61], une remarque où l'italique que nous reportons est de Pavese-même, ce qui montre comme il voulait mettre un accent même typographique sur sa forte désapprobation.

En ce qui concerne une traduction de Bacon, en écrivant au collaborateur de Rome Mario Alicata, il soulignera aussi que la traductrice avait transposé l'ouvrage dans un italien banal et dépourvu de toute résonnance humaniste, en ajoutant que le texte original avait été trahi au moins à une dizaine d'endroits et en concluant que cela n'était pas admissible pour quelqu'un qui avait étudié à Cambridge[62]. Son ton et son intransigeance savaient arriver au paroxysme quand il devait adresser des rappels temporels aux traducteurs et aux collaborateurs. Le verbe qui émerge le plus fréquemment dans ses échanges épistolaires lorsqu'il est en train d'exercer son rôle d'éditeur est en effet presque constamment la formule impérative « urge » (il est urgent). Autoritaire et méthodique, Pavese rappelait à l'ordre en employant très peu de phrases et souvent il assumait beaucoup plus de travail que ce qu'il demandait aux destinataires de ses lettres, et il faut aussi souligner qu'au nom de la liberté du traducteur, il savait baisser ses bras de réviseur farouche lorsqu'il comprenait que

[60] Pavese Cesare, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 356, lettre du 11 décembre 1948 [le texte de Dickens est beau, mais la traduction de Barucca est ignoble. Où est-ce que tu es allé dénicher cet analphabète ?]
[61] Ibid., p. 238, lettre du 11 juillet 1946. [Schiavi est un traducteur atroce. Il est interdit de lui confier quoi que ce soit à traduire dans l'avenir. Mais à qui est venue l'idée de le faire travailler autant chez nous?]
[62] Cf. Pavese Cesare, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 75. Il s'agit d'une lettre du 12 octobre 1942.

l'infidélité du traducteur était causée par une approche herméneutique qui amenait le traducteur à réécrire le texte en le paraphrasant, plutôt qu'à le restituer, suivant une ligne théorique ou stylistique cohérente. De cette manière s'il pouvait s'inquiéter pour un petit retard ou devant une lettre mal écrite, il était bien disposé vis-à-vis d'une soi-disante "belle infidèle", comme en témoigne une lettre adressée à Carlo Muscetta le 31 octobre 1942 :

> « Il *Gordon Pym* è una traduzione infedele. Probabilmente è anche bella. In assaggi vari ho trovato che il testo viene sovente interpretato, parafrasto più che tradotto. Ma evidentemente il baldo giovane ha fatto apposta: non è che *non capisca* il testo. Così stando le cose, non mi permetto di fare ritocchi e penso che al traduttore vada lasciata tutta la responsabilità delle sue trovate »[63].

D'après Pavese l'espace et l'autonomie opérationnelle du traducteur sont en tout état de cause à préserver, et cela tout particulièrement lorsque ce dernier témoigne d'une éthique de la profession et d'une cohérence dans l'action qui justifie tous ses choix stylistiques et parfois aussi idéologiques. Le traducteur était à ses yeux un écrivain et en tant qu'auteur il pouvait et devait avoir la pleine liberté quant au degré de fidélité par rapport au texte étranger. Ce que toutefois Pavese ne pouvait pas tolérer en qualité d'éditeur et de collègue, c'était un style trop simpliste ou banalisant, sans vitalité, une langue qui baissait la qualité du texte traduisant. Fortement moderne dans la conception de la traduction qu'il voyait comme un métier qui prévoyait des coûts, au fil des lettres nous avons pu voir transparaître la conviction pavesienne d'après laquelle un bon traducteur devait être payé de manière proportionnée à sa performance et que cela se révélait nécessaire si on voulait se garantir une série de collaborateurs qualifiés et fixes qui permettraient d'éviter les temps supplémentaires et la dépense des réviseurs. La restructuration et la rationalisation des activités du siège romain de la maison d'édition à laquelle il avait fortement collaboré en 1945, selon Pavese devait prendre en compte indissolublement la question des traducteurs. Il soutenait en effet que seulement avec une sélection de traducteurs qualifiés et fiables, il était possible de contribuer à faire

[63] Cesare Pavese, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 81. [*Gordon Pym* est une traduction *infidèle*. Probablement elle est aussi une belle traduction. A plusieurs reprises j'ai pu remarquer que le texte original a été souvent paraphrasé plutôt que traduit. Mais il est évident que le jeune traducteur l'a fait expressément et que son attitude n'est pas liée au fait *qu'il ne comprenne pas* le texte. Je ne me permettrai ainsi pas de faire des modifications, je pense qu'il faut laisser au traducteur toute la responsabilité de ses trouvailles].

sortir l'activité traductive de l'ordre de l'empirisme. Seulement en s'appuyant sur une liste de collaborateurs sérieux, capables et rapides, il pourrait garantir une ligne éditoriale cohérente, la même qualité de langue et une production constante. Les mots de l''homme d'entreprise, concentré sur la rationalisation et la rentabilité du travail, n'effacent pourtant jamais sa nature de poète, et cela même quand il évalue s'il faut confier une traduction de Proust à une traductrice dans laquelle il a généralement confiance. Cette dernière, Elena D'Amico, était la femme de l'ami et collaborateur Antonio Giolitti, et quand elle se propose pour la traduction d'une œuvre de l'auteur français, les motivations que Pavese formule pour expliquer son refus au couple, n'ont rien à voir avec les raisons qu'un bureaucrate aurait pu donner :

> « Con tutto che Elena traduca con scrupolo e pulizia, mi pare le manchi di aver passato anni e anni nei tormenti letterari ed espressivi - sola condizione per affrontare un Proust con speranza di successo. Qui si tratta veramente di "mestiere", di *tour de main* e di quell'indefinibile senso delle parole che si acquista soltanto attraverso i molti e molti insuccessi ed esperimenti e contatti retorici di una vita "letteraria"»[64].

La conception que Pavese a de la traduction apparaît de ce commentaire de manière plutôt claire : la traduction est un "métier", certes, mais elle est aussi un art et en raison de cela, elle est à apprendre dans un laboratoire idéal qui est fait de succès et d'insuccès, de tentatives, de fatigue et, en tout cas, de beaucoup d'expérience. Comme dans le cas de l'écriture d'auteur, il ne suffit pas d'avoir une bonne prédisposition, une bonne main, l'application ou le zèle. Quelque chose qui va au-delà de la pratique et de l'exercice caractérise le poète tout comme un bon traducteur, comme si les deux devaient avoir vécu la difficulté et les échecs pour pouvoir gagner un brin d'habileté. Toutefois même s'il ne s'est jamais prononcé à propos de la traduisibilité de la poésie, nous estimons que très probablement Pavese la considérait intraduisible si l'on pense que, en raison de la complexité de l'*Ulysse* de Joyce, il était arrivé à refuser la traduction de cet ouvrage. D'un côté cela était lié à ses difficultés, en février 1944, à accéder à tous les

[64] Ibid., p. 270. [Même si Elena traduit avec beaucoup de soin et de limpidité, il me semble qu'il manque l'expérience des années passées à gérer les tourments expressifs et littéraires - ce qui constitue la seule condition pour pouvoir affronter une traduction de Proust avec l'espoir de réussir dans l'entreprise. Ici il s'agit réellement de "métier", de *tour de main* et de l'indéfinissable maîtrise du sens des mots qu'on atteint seulement traversant nombre d'insuccès et nombre d'expérimentations ainsi qu'après avoir noué des liens rhétoriques avec une vie "littéraire"].

dictionnaires et à ses textes en langue anglaise, mais de l'autre ce refus était principalement dû à des motivations d'ordre théorique, puisqu'il soutenait que « l'Ulisse non si può tradurre »[65]. Si la traduction avait ainsi ses codes, sa période d'apprentissage et sa démarche pour apprendre comme un exercice, en montrant une relation aux textes qui pouvait être ménagée et apprise, devant certains phénomènes et génies de la langue, la traduction ne pouvait pas d'après Pavese transposer en italien le texte étranger, sous peine d'engendrer une parodie indigne.

### 2.3. La traduction : un rapport avec la langue pour se positionner face au réel et à l'histoire.

Cesare Pavese se consacre à la traduction dès son adolescence : l'acte de transposer les mots de l'anglais ou des langues classiques dans lesquelles il lisait, fait partie de son élan envers une recherche linguistique vitale. Si on prend en considération les dates de toutes ses traductions, comme le fera Davide Lajolo[66] par exemple, on peut constater que son activité la plus constante était exactement la traduction. Sa toute première traduction de l'auteur américain Sinclair Lewis sera le roman *Our Mr Wrenn* [Notre Mr Wrenn], ouvrage publié en Italie en 1931, à savoir l'année qui suit l'élaboration de son mémoire de maîtrise concernant la poésie de Walt Whitman. En 1932 Pavese continue en traduisant *Moby Dick* et *Riso amaro* [Rire noir] de Sherwood Anderson, pour continuer avec *Dedalus* de James Joyce en 1934 et *Il 42° parallelo* [42ème parallèle] de John Dos Passos. La publication de ses traductions reprendra en 1937, une année après son retour de Brancaleone Calabro, où il avait été assigné à résidence forcée par le régime à cause de son activité de prête-nom. On peut constater à partir de ces titres que, dans son activité de traducteur, Pavese ne se consacrera qu'à la narration anglo-américaine, à l'étude des registres oraux et populaires, même s'il s'était formé grâce à la poésie de Walt Whitman[67] et que son étude concernant les *Leaves of Grass* est

[65] Ibid., p. 152. Lettre du 28 février 1944. [l'Ulysse ne peut pas être traduit].
[66] Cf. Lajolo Davide, *Il vizio assurdo*, Milano, Mondadori, 1974, p. 142.
[67] Pavese ne publiera pas ses traductions des poèmes de Walt Whitman, mais cela ne signifie pas qu'il ne se consacrera pas, rien que pour lui-même, en guise de laboratoire et approfondissement de ses théories et conceptions poétiques, à la traduction des vers whitmaniens. Valerio Ferme rappelle en effet que la plupart de ces traductions sont conservées à Turin auprès du *Fondo Einaudi*, dans deux dossiers nommés *Cartella 21* et *Cartella 3*, et qu'auprès du *Fondo Sini* l'on peut consulter toutes ses notes de travail

considérée par toute la critique comme le laboratoire secret du premier recueil poétique pavesien *Travailler fatigue*.

La poésie représente pour Pavese une partie incontournable de la théorie de la culture, et elle est aussi un instrument ouvert sur le monde dans sa totalité. Elle était l'horizon et le moyen même pour l'atteindre, ainsi que le code pour permettre à cet auteur et intellectuel de pratiquer le « culto della chiarezza »[68], à la recherche d'un signe lumineux qui puisse retracer un chemin et comment arriver à l'origine des choses. De la même manière, pensons-nous, il affrontait son travail de traducteur : en partant d'une forte passion éprouvée devant la beauté d'un texte et du désir de le ramener à sa transparence en italien. Cesare Pavese travaillait ainsi en passant rapidement de l'enthousiasme ébloui pour un monde "autre" qu'il venait de découvrir, comme s'il s'agissait de la foudre de l'inspiration, à la nécessité de partager cette révélation. Il procédait comme très probablement il le faisait en poésie aussi, en respectant une forme de dévotion et d'éthique qui le guidaient « attraverso i mille incidenti di questo sforzo di esclusione e di purezza »[69] pour arriver à la clarté et au noyau du texte original. Le travail de condensation, de sélection, de choix lexical et syntaxique constant pour essayer de restituer la pureté et la clarté d'un avant-texte sont d'ailleurs, d'après nous, les mouvements herméneutiques que l'acte de traduire et celui d'écrire de la poésie ont en commun. Ces deux activités partent en fait à la recherche de la généalogie d'un langage apte à transposer un mouvement déjà tracé et cela soit dans l'univers du poète, soit dans le texte d'un autre auteur, en obligeant le poète et le traducteur à se positionner par rapport à deux codes, à deux systèmes et à chercher constamment un rythme et une langue pour s'exprimer.

Comme le rappelle Pierre Laroche, Cesare Pavese a toujours essayé de reproduire l'exactitude et la richesse du lexique, dans le sens que, par exemple, il voulait calquer

---

concernant l'élaboration de son mémoire sur Whitman. Voir Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, op. cit., p. 98.

[68] Pavese Cesare, « L'umanesimo non è una poltrona » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 254. [culte de la clarté].

[69] Pavese Cesare, « La poetica del destino » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 314. Pavese se référait à l'art de la poésie capable de saisir les événements cruciaux et de les noyer dans son tissu fait de vers pour brosser sous forme presque prédictive et oraculaire une arabesque peut-être compliquée mais mimant les lignes de l'avenir. [À travers les mille incidents de cet effort d'exclusion et de purification].

l'oralité populaire de certains personnages, ou encore se servir du jargon des matelots lorsqu'il traduit Melville[70]. En lisant Sinclair et Melville aussi bien qu'en reprenant les poèmes de Walt Whitman il est fasciné par le *slang* et le jargon ainsi que par les variations de différents registres, surtout lorsque ce matériel linguistique est proche du dialecte : se consacrer à la traduction est ainsi une action que permet à Pavese de se faire bâtisseur des éléments de la langue italienne qui sont encore cachés ou, en tout cas, qui n'ont pas encore été exploités dans la littérature italienne. Amener le réel en poésie comme en littérature ne signifiait pas procéder à l'épuration de la vitalité de la langue, même dans ses manifestations les plus vulgaires, mais devait correspondre à l'acte de reproduire ce réel, quitte à chercher dans les expressions argotiques et les langages sectoriels. Traduire lui permet d'établir un rapport avec la littérature la plus riche, vivante et frémissante du moment, pour ensuite essayer d'en entrelacer les éléments les plus significatifs à l'histoire et aux fractures de sa culture d'Italien. Son activité de traducteur représentait un ancrage concret à l'histoire d'un continent jeune comme l'étaient les Etats-Unis, une confédération d'états qui avait vécu la révolution et qui prônait la démocratie et la vitalité de son tissu sociopolitique. Pavese même remarquait que les hommes de lettres devaient se sentir responsables de leur société et il affirmait que « noi intellettuali abbiamo il dovere di trovarci sempre dove la storia cammina »[71], en arrivant ainsi à faire repartir l'histoire des mots et leur dynamisme qui s'était arrêté en Italie. Le militantisme politique pavesien, riche en contradiction en ce moment de forte dissociation de la politique politicienne, peut-être reconstruit beaucoup plus en reprenant ses critiques qu'en relisant ses déclarations explicites, et il s'agit d'une forme d'engagement indéniable si on considère la valeur constructrice qu'il attribue à celui qui maîtrise les mots et sait les offrir à un pays, comme un écrivain et un traducteur savent le faire. D'ailleurs lorsqu'on parle des années 30 et 40 comme des deux décennies marquées par la traduction c'est parce que toute la critique littéraire italienne de la deuxième moitié du XXe siècle ne fait que citer et gloser un passage de Pavese exposant les effets de l'histoire du fascisme sur la société et la littérature de ces deux décennies :

[70] Cf. Laroche « Le réel de l'écriture », op. cit., p. 82. Laroche argumente à propos de son besoin de connaître les termes techniques pour parler des bateaux et pour traduire les ordres donnés par le capitaine.
[71] Pavese Cesare, « Dove batte la storia » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 237. [Nous autres intellectuels, nous avons le devoir d'être toujours là où l'histoire est en marche].

> « […] il decennio dal '30 al '40 che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. Niente di strano se quest'opera di conquista di testi non poteva esser fatta da burocrati o braccianti letterari, ma ci vollero giovanili entusiasmi e compromissioni. Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna »[72].

Ce passage tiré de « L'influsso degli eventi » (L'influence des événements) est désormais reproduit dans toute les études de traduction et notamment lorsqu'on met l'accent sur les liens entre comparatisme et traduction, montrant comment la recherche stylistique effectuée à l'époque par les traducteurs ne correspondait pas à un caprice ou à un jeu intellectuel mais qu'elle coïncidait avec une nécessité sociale et culturelle de nouveauté et de liberté d'esprit. Ce n'était pas du plaisir ou du divertissement ce qui encourageait Pavese à traduire. Il considérait cet acte non seulement un véritable métier, mais aussi une obligation constante qui se révélait indispensable pour des raisons éthiques, car il voulait donner sa contribution à la société, et pour des raisons économiques. En effet il écrivait explicitement à Carlo Muscetta « Traduzioni ne faccio già troppe per vivere »[73], ce qui prouve à quel point ce métier lui était nécessaire et il suggère aussi que, d'un point de vue artistique, Pavese aurait voulu se concevoir seulement comme un narrateur et, tout d'abord, comme un poète. Dans ses échanges épistolaires avec Carlo Muscetta il reviendra sur cet élément en soulignant que la traduction pour lui n'était pas du tout un *otium*[74] mais une profession, en d'autres termes un véritable office qui accompagnait sa vocation pour la poésie et pour l'art narratif,

[72]Pavese Cesare, « L'influsso degli eventi » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 223.[En fait, cette décennie 1930-1940, qui restera dans l'histoire de notre culture comme celle des traductions, nous ne l'avons pas forgée par désœuvrement, ni Vittorini, ni Cecchi ni d'autres. Elle a été un moment fatal et c'est justement dans son exotisme, dans son esprit de révolte apparents qu'il faut chercher le seul sang nouveau de notre récente culture poétique. L'Italie était devenue étrangère à elle-même, barbare, sclérosée, il fallait la secouer, la décongestionner, l'exposer à nouveau à tous les vents printaniers de l'Europe et du monde. Rien d'étonnant à ce que cette œuvre de conquête de textes n'ait pu être menée à bien par des bureaucrates ou des manœuvres de la littérature, mais qu'elle ait exigé des enthousiasmes juvéniles et comporté des risques. Le point important, c'est que nous avons découvert l'Italie en cherchant les hommes et les paroles en Amérique, en Russie, en France en Espagne].

[73] Pavese dans une lettre à Carlo Muscetta du 25 septembre 1940 au sujet de sa traduction de *Moby Dick* in Pavese Cesare, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 5. [Des traductions j'en fais déjà trop et cela pour vivre].

[74] Cf. Pavese Cesare, ibid., p. 13.

qu'il pratiquait comme expression de son esprit et non comme goût pour l'enchaînement des données.

C'est Pavese même qui nous dissuade de l'idée qu'il voulut être un écrivain engagé avec des fins sociales ou politiques directes, obtenues en soutenant une idéologie politique précise[75], il voulait être un représentant actif de la société, un homme qui prêtait sa sensibilité pour regarder dans le trouble, mais il exécrait les manifestes ou l'idée de se mettre à écrire « per necessità storica »[76]. Cette dernière trouverait ses raisons dans les écrit de Pavese mais seulement à cause du fait qu'à travers ses œuvres il produisait des valeurs, en les véhiculant sans les afficher de manière paternaliste ou moraliste, mais plutôt en donnant l'impulsion à une réflexion sur l'homme et sa société. La traduction faisait partie de cette éthique du travail et de l'action qui ne glose pas ses retombées sociales tout en les alimentant. Paradoxalement, à notre surprise, même si Pavese avait un esprit critique très fin ainsi qu'une capacité d'analyse fertile, il ne les a pas dirigés vers des essais consacrés à l'acte de traduire. Toutefois il est vrai que ses observations portant sur la richesse linguistique des auteurs américains qu'il traduisait ou ses réflexions concernant l'œuvre de Dos Passos ainsi que l'oralité à laquelle se prête la poésie de Walt Whitman laissent transparaître beaucoup de sa recherche linguistique et de sa passion pour toute écriture virile qui d'ailleurs lui servait comme une forme d'incitation à la création d'une superstructure mythique. La lecture des lettres qu'il échange avec le musicien américain d'origine piémontaise Anthony Chiuminatto montrent son alacrité et son besoin de connaître et de rechercher dans l'ailleurs une nouvelle langue comme une nouvelle vitalité. Ces lettres souvent remplies pour la plupart de listes d'ouvrages américains que Pavese demandait puisque les textes

[75] Même si Pavese s'inscrit au parti communiste à la fin de 1945, il s'agit d'un geste qui est motivé non par une foi politique spécifique, mais plutôt par la volonté de garder des équilibres et une situation de médiateur définie et inattaquable à l'intérieur de la maison d'édition Einaudi. Il ne faut ainsi pas penser qu'il fut animé par une soudaine et véritable nécessité de bataille idéologique à mener à travers une appartenance politique déclarée. Son inscription au PCI fait l'objet encore aujourd'hui de plusieurs interprétations. Comme l'explique Perle Abbrugiati, deux interprétations non contradictoires pourraient être envisagées : « L'une est qu'elle naît d'un remords et d'une volonté de rachat (Pavese est le seul du groupe issu du lycée d'Azeglio à ne pas avoir pris part à la Résistance). L'autre est que Pavese essaie par ce biais d'atteindre une conscience politique dont il sent la nécessité (tentative dont le roman *Il compagno* est une autre étape). En aucun cas cette adhésion n'est d'ordre idéologique ». Voir Abbrugiati Perle, « Il mestiere per vivere : Pavese travailleur infatigable pour l'éditeur Einaudi » in *Chroniques italiennes* n. 68, p. 26.

[76] Pavese Cesare, « Di una nuova letteratura » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 220. [nécessité historique].

d'auteurs américains contemporains étaient introuvables en Italie, et de ses demandes pour solliciter des explications linguistiques et socioculturelles, ce qui relève d'une attitude typique du traducteur dans l'ère de la contemporanéité : à savoir la consultation d'un spécialiste de langue maternelle qui en sache beaucoup plus qu'un simple dictionnaire unilingue. Pavese interpellait Chiuminatto pour avoir un échange réel et multiforme avec un représentant cultivé de la communauté de la langue à partir de laquelle il traduisait, une consultation qui lui permettait de traduire avec plus d'efficacité et de précision. Chiuminatto, comme les études biographiques et critiques portant sur Pavese le rapportent[77], empruntait pour lui et lui envoyait des livres des bibliothèques publiques américaines et il compilait très soigneusement les listes et les pages entières d'expressions figées en anglais américain que Pavese lui adressait pour s'approprier du *slang*, ainsi que de l'usage de certains registres de l'anglo-américain. Chiuminatto lui traduisait aussi des dialogues entiers, et parfois il lui donnait son point de vue à propos de certains faits ou personnalités historiques de la société américaine.

Pavese montrait d'après nous le tempérament d'un traducteur de la contemporanéité car il avait sans doute déjà compris que le fait de se spécialiser dans un domaine qui le passionnait mais qui était encore très peu fréquenté, lui serait favorable au niveau commercial. Lorsqu'en 1930 on octroie le prix Nobel à Sinclair Lewis, et qu'il devient ainsi le premier auteur américain de l'histoire de ce prix à être primé, Pavese se rend compte que son terrain de recherche esthétique et intellectuel peut être très apprécié, et que le fait de devenir spécialiste de Lewis lui rapporterait constamment du travail. Il affirme en effet dans une lettre « Sono stato grandemente favorito dall'[assegnazione ] del premio Nobel […]. Sono l'unico italiano oggidì che sappia tutto di Lewis. E così sono molto ricercato sul mercato »[78]. Il connaissait en outre très bien les règles qui géraient les achats des droits d'auteurs et il cherchait à proposer la traduction de certaines œuvres qui parfois était déjà disponibles, ce qui lui permettait d'éviter d'acheter une autre autorisation mais qui, en même temps, se révélait un travail qui

[77] Voir par exemple Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, op. cit., p.103 et suivantes.
[78] Pavese Cesare, *Lettere 1924-1944*, p. 256 [Jai été incroyablement favorisé par l'attribution du prix Nobel. Je suis le seul italien qui, au jour d'aujourd'hui, connaît tout à propos de Lewis. C'est pourquoi je suis très recherché sur le marché].

pouvait offrir une vision sur une société qui semblait pouvoir être un avant-goût de ce qui pouvait se produire d'ici peu en Italie aussi.

Pavese démontre aussi qu'il est très moderne, pensons nous, lorsqu'il défendra en 1931 sa traduction du roman *Our Mr Wrenn* de Lewis face aux accusations de la maison d'édition Bemporad qui jugea sa version non lisible au public italien parce que trop riche en dialectalismes et en expressions argotiques. A ce propos, dans une lettre de réponse très claire, Pavese énonce ce qui d'après lui devrait être le diktat de la traduction parfaite et honnête, capable de rendre service à son public : « una traduzione [deve essere] una seconda creazione, esposta ai pericoli di ogni creazione e soprattutto conscia del pubblico a cui si parla »[79]. En d'autres termes Pavese soutenait non seulement l'autonomie de la traduction par rapport au texte étranger mais il voulait souligner qu'une lecture transparente du texte original ne signifie pas toujours garantir la fidélité au goût ou aux attentes des lecteurs. Bien au contraire, la version traduite a le droit de se proposer comme un texte qui transpose le texte étranger sans aller chercher des solutions normalisantes, ce que Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport[80] appelleraient aujourd'hui la recherche de l'orthonymie, à savoir le choix de l'expression la plus normée et non marquée par la langue, celle qui ne bouleverse pas les attentes du public de la langue d'arrivée car cela rentre dans ses dispositifs les plus usuels. Si le texte original prévoit du *slang*, du jargon, des technicismes ou des obscénités en proposant une réalité linguistique et un sujet à l'esprit très différents de la sensibilité italienne, le but du traducteur devait être d'après Pavese celui de permettre la rencontre de cette réalité "autre", quitte à contrarier les lignes éditoriales Bemporad.

Les domaines littéraires et linguistiques dans un pays sont généralement contrôlés par les intellectuels, et ceux qui traduisent ont une possibilité d'élargir davantage leur champ d'influence sur la sensibilité des gens, à travers l'expérimentation linguistique,

---

[79] Pavese Cesare, *Lettere 1924-1944*, p. 290 [une traduction doit être une deuxième création, elle doit ainsi être exposée aux risques courus par toute création et elle doit tout d'abord se soucier de prendre en compte le public auquel elle est adressée].

[80] Nous faisons référence à l'ouvrage de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de Saint-Jérome*, Paris, L'Harmattan, 1995. Dans cet ouvrage qui est considéré comme un classique de la théorie de la traduction, les deux auteurs expliquent ce que c'est qu'une figure de traduction et ils se concentrent aussi sur le concept d'orthonymie montrant que chaque langue présuppose un ordre donné de la syntaxe et de la sémantique, et que tout traducteur a comme premier reflexe celui de les reproduire.

filtrée dans leurs versions des langues étrangères : un mécanisme dont Pavese commençait à être conscient et bon maître. Comme le souligne Valerio Ferme[81], Pavese fera tout son possible pour mettre en valeur l'ingrédient de l'étrangeté et de l'écart par rapport à la norme linguistique et stylistique italiennes, bien loin des traducteurs et des intellectuels alignés à l'autarcie du fascisme, soucieux de dynamiser le panorama culturel. Il considérait que le poète, comme tout intellectuel, ne pouvait pas renoncer à offrir une image complète et articulée du réel : pour ce faire, en qualité de traducteur, il avait explicitement choisi les lettres américaines en les voyant comme un réservoir infini, qui garantissait une autre forme de liberté qui toutefois se rapprochait beaucoup du but qu'il avait pour ses propres vers. Il l'avoue dans un passage très explicite de son court essai « Ieri e oggi » publié en 1947, qui est à compter, à notre avis, parmi les écrits les plus importants pour comprendre la poétique et l'activité culturelle de Pavese. Au cœur de son argumentation concernant la relation entre la culture italienne et l'histoire, il affirme : « La cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto uno stile un mondo moderni [...] »[82]. Raconter, calquer, transposer l'esprit américain en langue italienne coïncidait d'après Pavese avec cet exemple et cette possibilité de liberté, du moins une liberté esthétique, à partir de laquelle il aurait voulu comme les autres américanistes ressourcer la société et la culture italiennes. Il va de soi qu'afin de rendre accessibles et pourtant fidèles ces œuvres, il fallait en mimer tout aspect, y compris les éléments blasphématoires et argotiques.

D'ailleurs l'activité d'essayiste de Cesare Pavese aussi ne fera que lui permettre d'établir constamment des parallélismes entre les cultures, et de mettre l'accent sur les différences entre certains aspects de la culture américaine et la civilisation italienne en évolution. Il s'agit d'un travail de comparatisme *ante litteram*, générant comme une sorte d'indication de modèles et de voies à suivre qui se caractérisait sans aucun doute comme un acte non seulement littéraire et artistique mais aussi politique, le but étant

[81] Cf. Ferme Valerio, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, p. 113 et suivantes.

[82] Pavese Cesare, « Ieri e oggi » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 174 [La culture américaine devint pour nous une réalité très sérieuse et précieuse, une sorte de grand laboratoire où, avec un autre degré de liberté et d'autres moyens, nous essayions d'accomplir la même tâche qui veut créer un goût, un style et un monde modernes].

l'illustration d'un monde libre. Un travail *strictu sensu* qui, comme il émerge du passage de Pavese que nous venons de citer, était conçu comme une véritable mission, à savoir un sentiment à mi-chemin entre l'obligation et la vocation que Pavese sentait comme indissolublement liées, sinon presque invétérés par essence, à la profession-art du traducteur et de l'auteur. Ce qui justifie les épithètes de travail "sérieux" et "précieux" en se référant aux autres américanistes qui continuèrent cette opération de découverte de l'Amérique[83] à côté de lui ou après lui. La première partie de son étude critique à propos de Sherwood Anderson, en effet, n'aura pas un titre "neutre" d'un point de vue culturel, puisque le choix de le désigner « Middle West e Piemonte »[84] s'adresse implicitement au lecteur intelligent, afin qu'il le suive dans son analogie entre la civilisation américaine contemporaine et la réalité littéraire et historique italiennes. Tout particulièrement il entamera une comparaison entre la configuration socioculturelle des Etats-Unis et celle de l'Italie, plus précisément du Piémont, de la fin du XVIIIe siècle et du début XIXe. Un parallélisme qui court tout au long de son texte pour essayer d'éduquer littéralement le lecteur italien et lui faire prendre du plaisir au contact avec les romans américains en lui rappelant constamment que s'il y a des différences entre sa réalité et celle vécue par les hommes d'outre-Atlantique, il y a aussi des points en commun. Tout d'abord il met en valeur les éléments que tout homme peut comprendre quels que soient la toile de fond et le pays illustré par une œuvre : « C'è la vita in America come nella Vecchia Europa: c'è la natura eterna, ci sono i canti, il fiume, l'amore, le risa, i negri: Riso nero »[85]. Il est évident que Pavese voulait faire appel à la nature humaine se composant, à n'importe quelle latitude, de la même manière d'aimer, en ressentant les mêmes besoins et les mêmes peurs et, ce faisant, il espérait engendrer un mouvement de rapprochement de la diversité pour préparer la rencontre avec l'autre. En dressant la liste des éléments caractérisant la civilisation des Etats-Unis, Pavese commence par ce qui est la toile de fond universelle, la nature, et il continue en énumérant les autres composantes indéniables de l'existence comme

[83] Il s'agit de personnalités comme Elio Vittorini, Mario Praz, Carlo Linati et précédemment Emilio Cecchi qui avait déjà écrit à propos des vers de Walt Whitman. Mais on peut se référer aussi à Eugenio Montale qui traduisait les poèmes de T. S. Eliot ou à Mario Soldati et à Giaime Pintor, passionnés des lettres américaines.

[84] Pavese Cesare, « Sherwood Anderson », aujourd'hui in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 35.

[85] Ibid., p. 47. [Il y a la vie en Amérique comme dans la Vieille Europe : il y a la nature éternelle, les chants, les rivières, l'amour, les rires et les nègres : Riz noir].

l'amour et le rire, pour ensuite terminer par une particularité sociale sans doute encore vue avec une énorme méfiance sinon crainte : les noirs. Pavese procède ainsi en donnant lieu à une accumulation de choses connues avant de présenter la spécificité anthropologique de la réalité étrangère. De la même manière, à travers ses traductions, il reproduira l'exotique et le bouleversant là où ces deux caractéristiques existent, et cela non pas pour assouvir un désir de spectacularisation mais pour habituer la vision italienne à une réalité qui pouvait devenir le levier pour une nouvelle forme de liberté.

Tout au long de son argumentation concernant le travail de Sherwood Anderson, en effet, Pavese se déplace par rapprochements et éloignements par rapport à la civilisation italienne, en montrant le fond commun à toute existence humaine mais en mettant en valeur aussi des éléments plus excentrés ou culturellement connotés, son but n'étant pas de les masquer ou de les cacher mais, au contraire, de les faire connaître aux Italiens et démentir toutes les attitudes prévenues et fausses qui semblaient proliférer autour de tout phénomène provenant de l'Amérique du Nord à l'époque. Traduire dans le cas de Pavese devait être une forme de subversion-élargissement du panorama socioculturel national et également le moteur de la recherche linguistique, à savoir le mécanisme pouvant aider les auteurs à nuancer la langue littéraire et à y faire entrer aussi les technicismes. Dans ce sens traduire devait encourager la vivacité et l'interaction entre les registres de langue ainsi que l'enthousiasme et la force vitale dégagée par certains sujets typiques de la littérature américaine et si loin de la littérature d'empreinte symboliste ou surréaliste qui avait inspiré la littérature hermétique italienne. Nous pensons à des thématiques comme la force physique mais aussi l'attention portée sur la violence de la nature, l'esprit d'aventure, le contraste entre les espaces naturels et les métropoles. Il s'agissait d'arguments encore plutôt étrangers de l'horizon et des habitudes du lecteur italien qui toutefois, malgré les réticences de l'éditeur Bemporad, avait été convaincu par l'épreuve de Pavese[86] et grâce à sa traduction avait bien accueilli le roman de Sinclair Lewis *Our Mr Wrenn*. Le premier succès de Pavese traducteur ne favorisera pourtant pas la publication de ses traductions successives. Il s'avèrera très difficile pour lui de faire publier sa traduction de *Moby Dick* en 1932, et ce n'est qu'après avoir interpellé trois maisons d'édition qu'il pourra s'accorder avec Frassinelli,

[86] Cf. Ferme Valerio, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, op. cit., p. 123.

un éditeur suivant une politique éditoriale beaucoup plus élitiste et recherchée que les autres et qui était disposé à publier très peu de titres sur l'année mais bien choisis. Pavese continuera à traduire après son retour à Turin une fois finie la période de son assignation à résidence forcée, et il se consacrera aux œuvres de Steinbeck, Gertrud Stein, Faulkner et de Christopher Marlowe. Il choisit ainsi des auteurs qui, comme l'angliciste Valerio Ferme[87] le souligne, même aujourd'hui sont inclus au sein des programmes universitaires de littérature anglo-américaine parce qu'ils constituent des exemples d'expérimentation linguistique. Cela suggère que le défi linguistique, au-delà de sa valeur sociale et éthique, restait pour le traducteur à un très haut niveau et que très probablement, lorsque la composante de la créativité de la langue originale était si accentuée, le défi était pour Pavese encore plus séduisant.

C'est d'ailleurs encore Valerio Ferme qui formule l'hypothèse que Cesare Pavese n'a pas été assigné à résidence forcée à Brancaleone Calabro seulement parce qu'il avait couvert et protégé Tina Pizzardo et ses échanges épistolaires avec Bruno Maffi[88], comme l'histoire le raconte. Même si Ferme laisse subodorer que, malgré la présence de quelques indices concrets, la théorie est modérément hasardeuse[89], il n'est pas à négliger la possibilité que la peine reçue par Pavese aurait été liée à son statut d'intellectuel dangereux, étant le médiateur d'une culture étrangère dissidente et surtout proche des idées socialistes et libertaires. En qualité de directeur de la revue *La Culture* et comme traducteur de l'anglo-américain, Pavese était concrètement un médiateur culturel mal vu en étant un divulgateur d'une culture anti-nationaliste. Ce qui très probablement s'ajouta aux soupçons d'être l'un des membres du groupe *Giustizia e Libertà* ou, du moins, d'aider à l'organisation de ses activités à travers sa revue. Quand il peut rentrer à Turin, après avoir passé une année à Brancaleone Calabro, il se remet à la traduction qu'il avait interrompue exactement pendant un an, entre 1936 et 1937, et il reprend ses versions en commençant à travailler sur le roman de Dos Passos *Big Money*. Lorsqu'il se consacre à nouveau à son activité de traducteur il est animé par la certitude que la traduction était la

[87] Cf. Ibid., 136.
[88] Tina Pizzardo appartenait à la bourgeoisie turinoise. Intellectuelle, enseignante en mathématiques et militante antifasciste, elle adhère à la lutte contre le régime fasciste et pour cela elle est emprisonnée plusieurs fois. Elle fera la connaissance de Pavese grâce à leur ami commun Leone Ginzburg en 1932.
[89] Cf. Ferme Valerio, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, op. cit., p. 140.

seule profession qui lui restait pour gagner sa vie, étant donné que, suite à l'assignation forcée en Calabre, il ne pouvait plus enseigner ni collaborer aux revues. La publication de cette œuvre de Dos Passos, qui dans la version italienne aurait pour titre l'expression *Quattrini a palate*, sera bloquée et censurée à plusieurs reprises par le régime, puisque le traducteur était considéré comme subversif, même si l'étiquette de "subversif" était appliquée de manière sans doute risible si on considère qu'on l'attribuait aussi au contenu de l'histoire de Dos Passos, qui mettait en scène le voyage en Russie d'un personnage et que le Ministère italien demandait à Pavese de supprimer cet épisode de la version italienne. Pavese commença pourtant bientôt comme le démontrent ses interventions modérées sur ses traductions, à traiter avec la censure en essayant de garder un minimum d'autonomie dans son œuvre en réussissant à garder les sujets considérés contre le régime et l'élan linguistique hors de la tradition italienne. Ce faisant il s'approchait d'une conception de la traduction et du travail intellectuel comme une relation sous-jacente constante avec le pouvoir, et comme une activité qui aurait pu être d'autant plus efficace et rebelle qu'elle réussissait à continuer à négocier avec le régime. Son activité de lecteur et traducteur de la culture nord-américaine sera le moteur d'une «pacifica rivoluzione fatta di traduzioni, di saggi, di articoli, di libri »[90] qui encore une fois se place sous le signe du travail et de l'observation, de la vision de ce qui l'entoure, se concentrant ainsi non seulement sur qu'il emporte à travers les romans américains. En effet en soignant le langage populaire des personnages de Dos Passos et des romans de Faulkner comme ceux de Melville ou Steinbeck, il jette un regard nouveau sur le monde paysan aussi, en se liant encore plus d'un sentiment de patriotisme et d'amour pour la terre qui pouvait bien cohabiter avec son admiration pour les Etats-Unis. La poésie lui enseignait en effet l'importance de voir toute chose avec des yeux curieux et authentiques quelle qu'ait été la distance de l'objet ou du sujet à regarder. A travers ses traductions il offrait un panorama des thèmes et une vitalité linguistique qui se plaçait comme une alternative à la poétique de l'hermétisme et qui rompait aussi avec la rhétorique de l'empire romain si aimée par le régime. Comme tout traducteur, il s'offrait ainsi non seulement comme connaisseur et spécialiste d'une autre culture mais aussi comme re-connaisseur d'analogies et de relations possibles entre la culture étrangère et

[90] Lajolo Davide, *Il vizio assurdo*, Milano, Mondadori, Einaudi, 1974, p. 133. [révolution pacifique, faite de traductions, d'essais et d'articles].

la culture italienne, une lecture qu'il cherchait ensuite à mettre à profit pour la vitalité de la langue italienne et de son goût esthétique. Lorsqu'en 1947 Pavese constate qu'après presque quinze ans d'études et de traductions d'ouvrages américains, le nouveau monde avait désormais tout dit et montré et que les écrivains avaient perdu la fraîcheur et l'efficacité des auteurs des années 30, il explique qu'au fond ce qui se produit inévitablement à toute nouvelle rencontre est un « brivido di liberazione e scandalo » [91] et que ce dernier doit être toujours véridique et non simulé. Fort probablement, pour être une rencontre authentique qui pouvait faire réfléchir les lecteurs sur eux-mêmes, ce double sentiment de soulagement et d'indignation devait rester au cœur du texte, préservé par le traducteur et son passage qui devait se refuser à standardiser, niveler, effacer les spécificités de la culture montrée dans l'œuvre étrangère[92].

Comme nous l'annoncions précédemment Pavese était un traducteur alacre extrêmement productif, presque en activité constante et fiévreuse. Il travaillait en même temps à ses traductions pendant qu'il rédigeait des essais concernant les langues, des présentations des auteurs, des textes au fond sociologique et, vers la fin de sa vie, de la moitié des années 40 jusqu'à sa mort en 1950, il est l'auteur d'une théorie du mythe et du folklore, mais il n'écrira jamais rien de critique à propos de la traduction. Si en général il se prononcera amplement à propos de la poésie dans une pluralité de passages, pourtant en 1949 il affirmera l'inutilité de parler de la nature des vers : « Parliamo di come si fa la poesia, non di ciò che essa é »[93]. Il s'agit d'une prise de position qui souligne l'importance de l'action et non pas de la description, comme si les actions intellectuelles et existentielles qu'il conduisait ne devaient s'expliquer que par leur mécanisme même et par les effets qu'elles produisaient dans le monde culturel. D'ailleurs cela nous semble bien correspondre à sa vision du texte : il le considérait comme un objet vivant, ayant son autonomie, qui continuait à vivre sans lui ou sans le

[91] Pavese Cesare, « Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 169. [un frisson de libération et scandale].

[92] C'est pour cela et à cause de sa rigueur éthique que Pavese refuse de se plier facilement aux demandes du régime de censures des passages de ses romans ou de ses poèmes, mais aussi de retoucher ses traductions en enlevant par exemple des références culturelles ou en devant italianiser des termes américains. Dans une lettre de 1937 à Luigi Rusca, travaillant chez Mondadori, Pavese explique comme, en traduisant *Big Money* de Dos Passos, il avait dû céder à la demande du Ministère d'enlever toute allusion à Lénine et aux Russes et il avait effacé et remplacé un passage sur le fascisme. Voir Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950,* Lorenzo Mondo e Italo Calvino (édit) Torino, Einaudi, 1966, pp. 238-239.

[93] Pavese Cesare, « L'umanesimo non è una poltrona» in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 254. [Nous parlons de la façon de faire de la poésie, non de ce qu'elle est].

lecteur et qui entretenait une série de relations avec les réels qui le fascinaient et l'appelaient à les connaître pour les partager avec les lecteurs. Son but comme traducteur, pensons-nous, était celui de se proposer comme l'homme nouveau qui pouvait reprendre le contrôle de sa vie culturelle grâce à la collaboration et au respect du rôle de tous. Encore une fois le travail l'emporte parmi les notions positives qu'il peut concevoir et lister, ainsi que parmi ses projets d'avenir, et en 1950 en décrivant l'avènement de cet homme nouveau, il utilise des traits qui peuvent, d'après nous, bien correspondre au rôle du traducteur : « l'uomo nuovo sarà rimesso in grado di vivere la propria cultura è cioè di crederci e di produrla anche per gli altri, non in astratto ma in uno scambio quotidiano e fecondo di vita »[94]. Cette production de culture pour soi-même et pour les autres à travers l'échange et la rencontre était réalisée par Pavese à travers la traduction : une profession certes, mais surtout une manière riche et éthique d'appartenir à une société qu'il avait entreprise par passion et qui lui permettait cette production et cet échange de culture avec les autres. Ce qui, à travers une autre image empruntée à l'auteur-traducteur pouvait être défini comme une « opera metabolica che è per dare [loro] nuovi tessuti e nuova salute »[95]qui permettait de dépasser les horizons restreints des imaginaires poétiques de la civilisation littéraire italienne. La culture comme métier et la traduction comme un moyen pour créer et cette culture et un intellectuel nouveau capable de relier les classiques et le patrimoine déjà attesté d'une nation avec le ferment vivant et tumultueux des civilisations en évolution. Le métabolisme est dû à cette activité constante de rencontre entre textes provenant d'un autre tissu et de la capacité de réveiller des analogies comme des différences, d'appeler à l'action les consciences. Pavese estimait qu'il était désormais temps de définir la réalité contemporaine selon un nouveau rythme qui avait à apprendre et à se ressourcer tantôt chez Cellini tantôt chez Defoe[96], où la vivacité et l'élan vital étaient à recréer en puisant dans plusieurs ressources et en ayant recours à celui qui pouvait lire et reproduire ces ressources.

---

[94] Pavese Cesare, « Cultura democratica e cultura americana » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 259.
[l'homme nouveau sera remis en mesure de vivre sa propre culture, c'est-à-dire d'y croire et de la produire également pour les autres, non pas dans l'abstrait, mais dans un échange de vie quotidien et fécond].
[95] Pavese Cesare, « L'umanesimo non è una poltrona », op. cit., p. 255. [un travail métabolique qui est destiné à leur donner de nouveaux tissus et une nouvelle santé].
[96] Cf. Pavese Cesare, « Intervista alla radio » In *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 265.

Le seul moment où Pavese parait s'apprêter à une ébauche de discours sur la traduction c'est quand il la définit par négation en citant son activité de traducteur en relation à l'américanisme. Très explicitement en ce cas il semble nier l'existence d'une influence directe entre l'auteur que le traducteur transpose et ses œuvres lorsqu'il est un auteur. A ce propos il affirme :

> « Il tradurre - parlo per esperienza - insegna come *non* si deve scrivere; fa sentire a ogni passo come una diversa sensibilità e cultura si sono espresse in un dato stile, e lo sforzo per rendere questo stile guarisce da ogni tentazione che si potesse ancora nutrire di sperimentarlo in proprio. Alla fine di un periodo intenso di traduzioni - Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein - io sapevo esattamente quali erano i moduli e le movenze letterarie che mi sono consentiti, che mi restano esterni, che mi lasciano freddo »[97].

Traduire est en tout cas un apprentissage à la langue et au style, même en négatif et en montrant ce qui n'est pas apparenté à son propre style, ce qui implicitement révèle que la traduction de Pavese doit au fur et à mesure qu'il la pratique, laisser entrevoir l'écart et la spécificité des deux langues en relation, se faire mimésis du texte original dans une reproduction des idiosyncrasies et des spécificités de l'auteur étranger, même quand ces dernières sont très éloignées de la poétique et du style du traducteur-auteur. Confronté aux inquiétudes personnelles et culturelles de l'époque vécue, Pavese retrouvait dans son travail de traducteur un rôle dans la vie active, un rôle moral d'initiateur à un modèle de culture démocratique déjà existante, vitale et fleurissante et un rôle socio-économique à travers des choix éditoriaux qui soient gagnants sous deux points de vue : la culture de son pays et la santé économique de la maison d'édition où il est le véritable factotum. Cela l'insère davantage à sa contemporanéité et, parmi les auteurs dont nous avons traité, il se configure comme le prototype de l'éditeur et du traducteur moderne, libre de choisir ses sources et de proposer une ligne culturelle et éditoriale plutôt anticonformiste, ayant pour but d'élargir le champ de vision et de permettre le culte de

[97] Ibid., p. 264 [le fait de traduire, je parle par expérience, - enseigne plutôt comme *on ne doit pas* écrire ; il permet à tout instant de sentir comment une sensibilité et une culture différente se sont exprimées, dans un style donné et l'effort pour rendre ce style guérit de toute tentation que l'on pourrait encore éprouver de l'expérimenter pour son propre compte. À la fin d'une intense période de traductions - Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein - je *savais* exactement quelles étaient les formules et les attitudes littéraires qui ne me sont pas permises, qui me demeurent étrangères, qui me laissent froid]. Nous signalons que l'italique est de Pavese.

la clarté en multipliant les angles d'entrée dans la culture. Ce dont il était ardemment convaincu était la relativité complémentaire et enrichissante des cultures : « le culture riescono diverse, non esclusive »[98] et cela malgré son enracinement à sa culture d'appartenance, à ses origines rurales. Il se consacre à la littérature américaine car elle semble être la seule capable de réinterpréter l'élan vital et de le restituer sous forme de « storie di un'anima »[99] où le réel n'est pas un fait, un élément historique, une donnée statistique mais une découverte constante. Ce qui montre le mouvement idéologique qui anime sa main de traducteur : revivifier la culture italienne, enfermée dans l'observation solipsiste de ses racines ou se complaisant dans la crise, sans pour autant proposer un pas actif du moins après l'hermétisme tel était le panorama de la culture poétique, qui avait sombré d'après Pavese dans le royaume de l'histoire et du conformisme. Son relativisme culturel, aux accents modernes et authentiques culturellement révolutionnaires, montre que la traduction était l'instrument pour faire évoluer la culture italienne, reconnue comme haute devant l'Occident, mais désormais insuffisante et myope lorsqu'elle refuse la confrontation avec les autres tesselles de la mosaïque. Pavese compte la découverte de la pluralité des civilisations parmi les découvertes les plus importantes de son siècle[100], une découverte à faire intégrer à la civilisation littéraire italienne en montrant que la culture américaine ne propose absolument pas un nouveau monde mais une autre vision du même débat historique et humain, en le projetant tout simplement à une échelle plus étendue. Il n'avait ainsi pas une vision mythifiée des Etats-Unis mais la lucidité de comprendre qu'ils offraient « il gigantesco teatro dove con maggior freschezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti »[101]et qu'ils pouvaient suggérer des solutions de vie et des propositions d'issues. Il est évident que cette position culturelle et intellectuelle était très difficile à conserver pendant le fascisme et qu'elle pouvait être protégée au prix de la méfiance du régime et en exerçant un esprit constant, plus ou moins voilé, d'opposition. Ce qui *a posteriori* était considéré par Pavese comme un élément très productif et très fécond, car sans l'ennemi du fascisme à combattre les intellectuels n'auraient pas compris qu'ils devaient chercher à

---

[98] Pavese Cesare, « L'arte di maturare » in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 331 [les cultures sont différentes et non pas exclusives].
[99]*Ibidem*. [histoires d'une âme].
[100] Cf. Pavese Cesare, « L'arte di maturare », op. cit., p. 330.
[101] Pavese Cesare, « Ieri e oggi », op. cit., p. 174 [le théâtre gigantesque où était joué le drame vécu par tout le monde de la manière la plus authentique et fraîche].

incarner une pensée progressive[102] pour améliorer et dépasser leurs limites. Comme si l'opposition était en elle-même une valeur positive et créatrice d'autres valeurs pour se projeter dans l'avenir en toute liberté. Le mot clé de « maturità » (maturité) semblait, ainsi que les termes de clarté et d'authenticité au centre de son appareil théorique de poète, d'auteur et de traducteur, très probablement modelé sur un segment de vers du Roi Lear de Shakespeare qu'il avait repris de Melville et que Pavese répétait dans plusieurs de ses essais et lettres personnelles à savoir « Ripeness is all »[103] : la maturité de l'identité d'une culture nationale comme celle d'un sujet est le résultat des confrontations constantes avec les autres et se termine par la reconnaissance des responsabilités. La tâche de l'intellectuel comme celle du traducteur était ainsi d'après ce que les écrits de Pavese laissent clairement entrevoir, cette tension vers la maturité de soi-même et de la culture italienne pour au moins tirer profit de l'évolution de l'histoire qui semblait montrer comment on pouvait atteindre une forme de sagesse et de complétude dans le syncrétisme des cultures.

## CHAPITRE III

### 3. Pintor intellectuel militant.

Si pour analyser l'activité de traducteur de Pavese nous pouvions disposer de ses lettres de directeur d'édition, de ses lettres privées et de ses essais concernant la littérature américaine ainsi que de quelques déclarations de poétique et de ses commentaires linguistiques au sujet de ses propres traductions, l'activité de traducteur de Giaime Pintor est plus difficile à retracer. Il en reste témoignage dans les textes qu'il a traduits, mais on dispose de très peu de notes ou d'introductions critiques écrites de sa part au sujet de la traduction. Ces passages peuvent être saisis dans la pluralité des essais que cet auteur, véritable protagoniste de la critique littéraires des années 30 et 40, a laissés, nous offrant la possibilité de brosser un profil composite de cet intellectuel. Ce que nous désirons montrer dans cette partie de notre travail n'est pas son rôle de diplomate ou de

[102] Cf. Pavese Cesare, « Ieri e oggi », op. cit., p. 175.
[103] Pavese explique un peu plus de l'origine et de la nature de ces trois vers de Shakespeare dans son essai de 1949, « L'arte di maturare », op. cit., p. 330.

critique littéraire, mais son activité de traducteur et de lecteur–interprète de poésie parce qu'il s'agit des deux aspects qui très souvent ne sont pas pris en considération lorsqu'on se penche sur son rôle dans la culture italienne des années 30 et40.

Quelques traits biographiques montrent comment, au fil des décennies, son existence a pu être élevée au paradigme de l'intellectuel de son époque puisque tout élément composant sa vie est mené au paroxysme. Né en Sardaigne en 1919, neveu d'un pilote de l'aéronautique de l'armée établi à Rome et d'un général de l'armée, il décidera à seize ans de continuer son parcours scolaire et ensuite académique dans la capitale, où il conclut son cursus en Sciences politiques avec une étude sur la conception de l'état dans l'Allemagne de l'après guerre, ce qui l'introduira presque immédiatement à la vie diplomatique en tant que point de conjonction entre l'Italie et la France, et aussi entre l'Italie et l'Allemagne. Son rôle de médiateur culturel entre l'Italie et ces deux pays sera favorisé par sa carrière dans l'armée puisqu'il intégrera la Commission italienne pour l'armistice avec la France et qu'il pourra se déplacer fréquemment en Europe et entrer en contact avec un milieu cosmopolite et plurilingue. Ses voyages alimentent sa passion pour les lettres et il est extrêmement jeune quand en 1938 il commence à publier ses premières traductions des poèmes de Rilke dans *Il Frontespizio*, pour devenir par la suite collaborateur de la plupart des revues intellectuelles d'avant-garde de l'époque, comme par exemple *Campo di Marte*, *Corrente*, *Letteratura*, *La Ruota* et aussi en 1940 dans la revue fasciste *Primato* lancée par G. Bottai qui, malgré l'appartenance au régime réussira à réunir de manière apolitique pour un certaine période des personnalités telles que Sibilla Aleramo, Carlo Emilio Gadda, Gianfranco Contini, Libero De Libero, Giuseppe De Robertis, Enrico Falqui, Mario Luzi, Giovanni Macchia Pavese, Enrico Pea, Mario Praz, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti; Carlo Muscetta, Alfonso Gatto, Cesare Zavatini[104]. Après 1939, Pintor se propose comme conseiller germaniste à la maison d'édition Einaudi où il se trouve en accord avec Pavese mais souvent il doit argumenter et discuter avec L. Ginzburg, étant donné que Pintor aurait voulu traduire pour la plupart des œuvres présentant l'Allemagne national-

[104] Cf. Serri Mirella, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Venezia, Marsilio, 2002, p.110. La liste citée par M. Serri est bien plus longue et montre l'exceptionnalité de l'entreprise de Bottai qui avait réussi à mobiliser les intellectuels autour d'une revue qui pouvait traiter de littérature avec une certaine liberté.

socialiste ou, du moins, des auteurs qui l'avaient inspirée[105]. Sa passion pour la littérature et la civilisation américaine ainsi que son habileté de traducteur l'amènera inévitablement à se confronter à Pavese et à collaborer avec lui, notamment lorsque ce dernier sera envoyé à Rome pour réorganiser le travail du siège d'Einaudi de la capitale.

Son activité d'intellectuel militant est pourtant connue et enregistrée à travers ses initiatives, ses relations au Ministère, ses articles, mais ce qui est son idée générale de la traduction et de la poésie en tant que véhicule de véridicité, est pour nous, en ligne générale, le résultat de la lecture de ses échanges avec Pavese, de ses essais sur la poésie romantique et décadente et de toutes ses contributions pour les différentes revues. Nous nous sommes basée tout particulièrement sur les interventions critiques que Pintor publia entre 1939 et 1943, et qui ont été recueillies dans le volume *Il sangue d'Europa*[106] préfacé par Valentino Gerratana, sur ses échanges épistolaires et les notes personnelles aujourd'hui recueillis dans le volume *Doppio diario*[107], et non en dernier sur la nature des textes traduits, qui est la source la plus importante pour notre travail. Nous ne désirons pas pour autant retracer ses initiatives de représentant de la culture italienne au deuxième congrès international des écrivains qui a eu lieu à Weimar en octobre 1942, ni son activité de diplomate envoyé en France et en Allemagne pour veiller aux relations entre ces pays et l'Italie. Ces activités ont été analysées en détail par des chercheurs tels que Mirella Serri et plus récemment par des études de Hermann Dorowin, Giovanni Falaschi, Isabella Nardi, Angelo d'Orsi, Luca La Rovere et Maria Cecilia Calabri[108] en réalisant une reconstruction de l'appartenance intellectuelle et politique de Giaime Pintor plus qu'exhaustive. Nous nous en sommes par conséquent servie pour établir les chronologies et les relations entre les personnalités et les lieux culturels fréquentés et animé par ce jeune intellectuel. Notre intérêt voudrait pourtant se concentrer seulement autour de ses traductions et de son sentiment de la poésie. Revenir sur son travail de conseiller germaniste de la maison d'édition Einaudi et sur son travail de journaliste, passionné de la littérature, et notamment des littératures étrangères, signifie en prendre en considération l'actualité, et surtout montrer qu'il doit être rappelé

[105] Cf. Ibid, p. 52. La première proposition de traduction que Pintor présente à Giulio Einaudi est une traduction de l'œuvre du philosophe Carl Schmitt au sujet de la dictature ayant pour titre *Die Diktatur* et il aurait aussi voulu traduire les œuvres de Nietzsche.
[106] Pintor Giaime, *Il sangue d'Europa*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1966.
[107] Pintor Giaime, *Doppio Diario 1936-1943*, (édit) Mirella Serri, Torino , Einaudi, 1978.
[108] Falaschi Giovanni, *Giaime Pintor e la sua generazione*, Roma, Manifestolibri, 2005.

non seulement comme homme de la résistance active, mais aussi pour son engagement culturel sur le plan de la littérature et de sa divulgation. Sa mort prématurée en guerre a incontestablement contribué à créer le mythe antifasciste du jeune martyr idéaliste, attirant l'attention sur ses actions de militaire et de partisan et créant une idole pour les jeunes générations de gauche. Sa participation active à la résistance les trois derniers mois de sa vie, ainsi que la lettre qu'il écrira à son frère avant de mourir, incitant à l'entrée en bataille des intellectuels feront en sorte que Pintor soit défini souvent par la gauche comme un « capo generazionale postumo »[109], un protagoniste concret de l'antifascisme et de l'engagement, mais il est vrai que son génie littéraire et son encyclopédisme ont toujours été un peu obscurcis par son activisme concret et ensuite sur le champ de bataille, alors que sa culture et son amour pour les lettres seraient aussi à proposer comme un exemple pour les générations à venir, un autre genre d'engagement très important et durable. Pintor lecteur et rédacteur inlassable, rédigeait à un rythme presque vertigineux une multitude de textes aux typologies très différentes, depuis des comptes rendus et des textes à propos d'événements culturels et congrès suivis, au rapport pour la commission chargée de l'armistice jusqu'à l'article sur les mœurs et les habitudes des villes visitées et il lisait et commentait les ouvrages écrits en allemand pour le compte de la maison d'édition Einaudi en se révélant l'un de ses moteurs. Ce qui est constamment souligné comme étonnant dans ses biographies n'est pas seulement la pluralité démesurée des initiatives dans lesquelles il avait une partie active mais aussi le fait qu'il avait près de 20 ans, et dans ce sens il était un véritable enfant prodige du monde culturel et un intellectuel. Il vivait cette tâche-passion, différemment des autres personnalités dont nous nous sommes occupée en détail, en se consacrant avec passion à deux aspects très engageants de la vie de l'époque : la vie militaire de diplomate et la vie culturelle. Un personnage en tout cas controversé si on pense qu'une partie de la critique qui en a étudié les actes et les écrits, le considérait certes intelligent et anticonformiste, mais en fin de compte rien d'autre que le représentant de toute une classe dirigeante qui, ayant gagné du pouvoir et du prestige pendant la dictature, avait gardé tous ces privilèges et n'avait fait rien d'autre que

[109] C'est la définition formulée par Mirella Serri, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista,* op. cit., p. 9 et suivantes. Elle décrit l'œuvre de mythisation faite par les antifascistes et ensuite la manipulation que Togliatti fit de sa figure pour inciter les jeunes à s'engager en politique. [chef de file posthume d'une génération].

commencer à militer dans les rangs du communisme[110]. D'après nous une réelle tension cosmopolite, une véritable ouverture à l'altérité et à la poésie était dans ses écrits indéniable et cela aide à dépasser toutes les polémiques entre fascisme et antifascisme pour ne nous concentrer que sur sa position de traducteur et passionné des lettres. Sa volonté de participer activement à la construction d'une culture libre et attentive nous semble le seul moyen pour sortir des polémiques entre les factions qui le classent soit parmi les martyrs de gauche soit comme un héros face auquel l'histoire a été trop indulgente et acritique. Nous partageons ainsi l'avis de Mirella Serri, qui en travaillant à l'édition de la correspondance de Pintor *Doppio Diario* et à la reconstruction de l'épisode de la présence de cet intellectuel comme de Vittorini au congrès des écrivains de Weimar s'est penchée sur la biographie de Pintor. Elle brosse le portrait d'un personnage à la personnalité compliquée, inquiète et enthousiaste à la fois, transformé en un « effigie di uno stato di allerta dell'intellighenzia di sinistra »[111] et, ajoutons-nous, laissant toujours passer au deuxième plan son activité de traducteur. Giaime Pintor était un homme très cultivé mais en raison de ses activités d'intellectuel et de ses missions de diplomate il ne peut pas être classé, pensons-nous, parmi les intellectuels du régime et pourtant il ne sera pas non plus un véritable dissident. Sa biographie est très souvent réduite ou manipulée, selon la théorie historique que l'on veut argumenter et démontrer, en direction soit du jeune aux origines bourgeoises qui profite de ses privilèges pour mener une vie cosmopolite sans trop se soucier du régime pendant des années, soit en jeune combattant héroïque encourageant jusqu'à son dernier jour l'intervention active. L'histoire peut être interprétée et réinterprétée en mettant en valeur des détails de sa vie ou en épurant des éléments expressément pour mettre en valeur l'une ou l'autre reconstruction, mais nous désirons sortir de cette antithèse entre fascisme et antifascisme, pour revenir strictement à son action de traducteur qui reste peut-être sa mission la moins discutable. C'est dans ce rôle qu'il a pu attribuer la rigueur et l'aversion pour la banalité et pour tout ce qui est acceptation des lois imposées, en injectant dans les mots de Rilke, transposés en italien, ce que Calvino définira « il

[110] Il s'agit du fil rouge de la critique que Fortini articule et qui sera partagée par Angelo D'Orsi même si de manière plus nuancée. Mirella Serri en donne un état de lieu succinct dans *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Venezia, Marisilio, 2002, pp. 14 et suivantes.
[111] Ibid., p. 10. [emblème de l'état d'alerte de l'intelligentsia de gauche].

midollo del leone »[112], à savoir le grain de la résistance comprenant l'esprit de sacrifice et la non acceptation de la condamnation, mais aussi la capacité de s'émerveiller et d'espérer. Nous partageons ainsi l'avis de Calvino qui voyait en Pintor un combattant pour ce qui est du monde littéraire, contre une civilisation et une littérature glosant le déclin, les enfers, les terres désolées[113], et en proposant des exemples de force et de radicalité. C'est pour cela que les éléments sur lesquels nous nous concentrerons par la suite, ne concerneront rien d'autre que son activité de traducteur et de lecteur passionné de poésie, deux éléments qui dans toute biographie de Pintor restent intacts et qui faisaient partie de sa conception du militantisme et de sa foi dans une littérature qui soit une présence active et novatrice dans l'histoire de l'homme. La seule vocation qui nous intéresse est ainsi sa position esthétique au-delà de toute polémique, sa volonté de transposer des auteurs tels que Rilke et Trakl en italien en laissant ainsi une trace incontestable de sa participation active à la construction de la culture italienne. Sa présence et sa passion pour les lettres allemandes ainsi que son tempérament déterminé et décidé charpentent toutes ses critiques et ses notes aux textes, en le proposant comme une présence différente par rapport aux tons transcendants de la critique hermétiste, ce qui permettait de nuancer le panorama poétique contemporain composé principalement de poétique hermétique. Pintor aussi commençait en effet à s'approcher de la culture américaine grâce à Pavese et à l'anthologie de prose d'auteurs américains *Americana* éditée par Vittorini[114], et il introduit dans le panorama littéraire italien un certain goût pour la poésie allemande, en cultivant le vitalisme du romantisme allemand le plus exacerbé, à savoir la poésie de Kleist et de Hölderlin. En elle, toute opération culturelle ou militaire qu'elle soit, Pintor suit le même idéal qu'il cherchait et cultivait comme étant le plus précieux : rester optimiste et continuer à croire dans l'homme en se joignant à lui dans la lutte contre ses limites. En 1943 dans un article publié dans *Primato* il affirmera explicitement que celui qui décide de se consacrer activement et de manière sérieuse à la politique peut se permettre d'être pessimiste seulement en relation

---

[112] Calvino Italo, « Il midollo del leone » in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 17. [la moelle du lion].

[113] Cf. Calvino Italo, Ibidem. Calvino dans cet article de 1955 semble mettre dans un seul panier d'auteurs perplexes et solipsistes ceux qui ont alimenté une littérature de nausée, procès, étranger et terres désolées. Les allusions à Camus, Kafka et Eliot nous paraissent facilement lisibles.

[114] A propos de l'œuvre *Americana*, publiée en 1941, Fernanda Pivano déclarera que pour les jeunes de sa formation et de son âge ce livre était comme une sorte de Bible, Cf. F. Pivano in Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni '30*, op. cit., p. 239.

aux temps historiques qui se matérialise devant lui et par rapport à l'avenir et aux circonstances d'un pays mais :

> « non si può essere pessimisti riguardo all'uomo […]Un tale atteggiamento, che una moda di decadenza si ostina a considerare sano e virile, è soltanto stupido: noi abbiamo superato, sì, l'ottimismo dogmatico di Rousseau, come questa gente non si stanca di ripetere, ma non abbiamo scordato che tutte le grandi rivoluzioni sono state fatte da uomini i quali credevano nell'uomo, che volevano mutarlo e costringerlo, ma che in definitiva volevano aiutarlo »[115].

Comme l'on peut constater à partir de ce passage, croire dans l'homme, d'après Pintor signifie passer rapidement à l'acte, et travailler en direction de la prise de conscience de l'homme, en suivant une passion très forte pour les relations intellectuelles et humaines. Son désir de se mettre en relation avec les hommes et d'en comparer les attitudes et les accents en littérature comme dans la vie quotidienne l'amenait à constater amèrement qu'en Italie la sociologie n'était pas du tout développée, et que cela avait comme conséquence un retard dans les études de cette discipline et un sous-développement des rapports entre les couches sociales, de manière que les peuples restaient « allo stato grezzo dei rapporti di massa »[116]. Pintor, en mettant à profit son amour pour l'observation marié à la volonté d'action, voulait être un acteur de la culture et véhiculer des valeurs en contribuant à ce qu' il appelait une action de « politique intellectuelle », une activité qu'il menait à travers la lecture, la divulgation du théâtre allemand, la traduction des poèmes et qu'il mettait en relation à la politique politicienne, bien conscient que les deux aspects ne pouvaient pas rester séparés dans l'histoire si on vise une rénovation culturelle[117]. Chez Pintor, comme d'ailleurs chez tous les jeunes intellectuels de sa génération, les lettres représentent en elles-mêmes un acte politique et une forme active de résistance. Ils avaient en effet bien compris que leurs réflexions sur

---

[115] Pintor Giaimie, « Profeti senza fede », *Il Sangue d'Europa (1939-1943),* Torino, Einaudi, 1966, p. 143. [on ne peut pas être pessimiste en relation à l'homme […] Une attitude de cette sorte, qu'entre autre une mode décadente s'obstine à définir saine et virile, est tout simplement stupide. Certes, nous avons dépassé l'optimisme dogmatique de Rousseau, comme ces gens répètent sans cesse, mais nous n'avons pas oublié que toute grande révolution a été faite par des hommes qui croyaient dans l'homme, qui voulaient le changer et le contraindre, mais qui au fond désiraient l'aider.]

[116] Pintor Giaime, « Americana » in *Il Sangue d'Europa (1939-1943),*op. cit., p. 149. [l'état brut des rapports entre les masses].

[117] De manière emblématique Pintor écrit: « Pure, quando nella propria vita si fa della politica intellettuale, bisogna rassegnarsi ai pericolosi soprassalti della macchina politica» [Quand dans la vie on fait de la politique intellectuelle, il faut se résigner aux attaques dangereuses de la machine politique].

le temps et l'espace et sur les relations entre les hommes permettaient de repenser le réel et de faire ce que récemment Jacques Rancière a défini le « partage du sensible »[118], à savoir une reconfiguration de la scène commune des objets et des faits, ainsi qu'une mise en question des données que l'on considère toujours comme acquis et surtout une possibilité de donner voix à l'invisibilité et à la faiblesse de l'homme pour essayer de les dépasser. C'est à travers les lettres et la traduction que Pintor peut rencontrer et présenter cette nouvelle perspective, et c'est toujours dans cet univers ouvert qu'il ressent aussi l'exigence de se confronter avec les maîtres d'autrefois. Pintor est conscient que dans la construction d'un homme nouveau, la comparaison entre les peuples mais aussi entre le présent et le passé sont deux phases essentielles et, animé par une volonté de factualité, il arrive bientôt à passer à un autre type d'engagement, en s'activant dans la milice universitaire par exemple, et dans la fréquentation des élites culturelles romaines[119]. En tout cas il semble bien chercher son chemin et sa productivité intellectuelle, en refusant la nécessité d'avoir des maîtres. Même la lecture de Croce, quoique très importante pour sa formation de critique, sera dépassée par la confrontation avec les textes et la possibilité d'entrer en contact direct avec les scènes et les auteurs.

Le sème de l'action nous semble, en tout état de cause, être l'élément qui émerge de tous ses écrits au niveau stylistique et au niveau conceptuel. Dans son compte rendu de lecture concernant l'anthologie de Vittorini, par exemple, la toute première phrase vise à mettre en valeur l'aspect factuel et concret des effets que la lecture d'un tel livre peut déclencher en mentionnant la « riserva di energia e vigore »[120]que chaque texte répertorié dégage et véhicule. Pintor emploie souvent un lexique soulignant le côté instrumental des choses et il met l'accent sur l'utilité et l'"utilisabilité"[121] d'un texte, comme si les écrits étaient des mécanismes rentables et voués à une action pratique, visant à avoir un effet immédiat sur les esprits et les consciences. Nous nous référons à

[118] Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

[119] La maison de son oncle, Fortunato Pintor, abritait des véritables cénacles qui permettaient de rencontrer le philosophe Giovanni Gentile tout comme l'historien fasciste Gioacchino Volpe, dans une hétérogénéité des orientations et des idées qui contribua à former sa capacité critique et sa volonté de prise de position. Voir Mirella Serri, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, op. cit., p. 67 et suivantes.

[120] Pintor Giaime, « Americana » in *Il Sangue d'Europa (1939-1943),*op. cit., p. 148. [réserve d'énergie et de vigueur.]

[121] Nous empruntons ce terme au domaine de l'ergonomie, qui signale la maniabilité d'un instrument et la possibilité de s'en servir. Cela peut se produire dans le cas de certaine forme littéraire mises au service du pouvoir ou d'un but donné.

des passages tels que « Vittorini sa che una pura lettura musicale dei testi non ci serve più, che dopo i saggi più recenti della critica europea, insistere su questa strada significa perdere il sapore genuino della parola scritta per arrendersi alla pura sensibilità »[122] et encore parlant de la culture américaine il souligne que la fréquentation des œuvres de Hawthorne comme des textes de Melville et des films américains est pour sa génération un instrument propulsif, presque révolutionnaire, en affirmant « la generazione attuale ha fatto dei suoi mezzi d'espressione, dei suoi film e dei suoi libri un'arma di guerra totale »[123]. Son lexique de critique et commentateur des lettres étrangères s'exprime souvent en terme organique, en coagulant autour des œuvres le vocabulaire du corps : une section de ses écrits concernant le décadentisme, par exemple, a pour titre « la decomposizione di una società »[124]et en général il puise abondamment dans l'univers sémantique de la force physique. Face à la littérature et à l'intellectuel décadents et paternalistes qui ne savent pas dialoguer avec son temps et qui ne prennent pas position, Pintor met en garde contre le risque le plus grave qui d'après lui aurait frappé les Français, totalement désengagés et désintéressés par rapport aux faits car : « […] abbandonati fra il paternalismo cattolico del maresciallo e il cinismo degli ideologi di destra i francesi rischiano di perdere qualcosa che è più importante delle colonie atlantiche e della flotta: rischiano di perdere il senso umano della virilità »[125].

Pintor se caractérise sans aucun doute comme un homme d'action, et cela dans son idéologie de la culture et du métier d'intellectuel signifie regretter le monstre du national-socialisme non seulement à cause de son racisme mais aussi parce qu'il aurait produit une fracture criminelle entre deux aspects fondamentaux dans une société, en d'autres termes il aurait réalisé le « iato incolmabile tra produzione e cultura »[126]. Ce que Pintor veut faire avec son intervention, ses études et son intelligence critique toujours appliquée pour comparer et mettre en relation les choses du réel, est contribuer

[122] Ibid. pp. 151-152. [Vittorini est conscient du fait qu'une lecture exclusivement musicale des textes ne nous sert plus, et qu'après les essais les plus récents de la critique européenne, celui qui insiste sur cette ligne perd le goût authentique de la parole écrite pour se rendre à la sensibilité pure].
[123] Ibid., p. 153 [la génération actuelle a transformé ses moyens d'expression, ses films set ses livres en un instrument de guerre totale ].
[124] Pintor Giaime, *Il sangue d'Europa*, op. cit., p. 121.[la décomposition d'une société].
[125] Ibid., p. 127. [Abandonnés entre le paternalisme catholique du maréchal et le cynisme des idéologues de droite, les Français risquent de perdre quelque chose qui est bien plus important que leurs colonies atlantiques et leur flotte : ils risquent de perdre le sens humain de la virilité].
[126] Ibid., p. 158. [le hiatus irréductible entre production et culture].

à tuer les idoles qui adorent aveuglément la patrie sans se référer aux autres nations. Pintor désire donner à la culture italienne le moyen pour se jeter dans la mosaïque des langues, des conceptions littéraires et des rapports entre les gens qui commencent à se constituer en Europe et il veut se lancer contre toute orthodoxie politique ou religieuse. Il prône ainsi la liberté de l'homme qui toutefois ne doit pas se transformer en désengagement ou isolement. A ce sujet Pintor est très clair, la chasse aux idoles peut et doit être faite probablement en écoutant la leçon des Etats-Unis, et en se ressourçant dans sa littérature et son courage car ils représenteraient pour lui, comme pour Pavese d'ailleurs, une forme de pureté audacieuse et agressive, qui « si fa prova concreta dovunque l'uomo non cede agli oscuri pericoli della mistica e del rimpianto, non si rifugia nella neutralità e nel disinteresse, ma affronta liberamente e con i propri mezzi i compiti di un'esistenza problematica »[127]. Là où le pragmatisme américain montrait ses valeurs de force, ténacité et son esprit de rébellion au nom de la liberté et de l'égalité, Pintor sentait un grand appel et une nécessité pour les Italiens de chercher en eux-mêmes un exemple dans ce continent. Un modèle qu'il propose explicitement de manière caricaturée et idéalisée[128] juste pour montrer qu'il n'était que le chemin et un exemple à suivre parmi beaucoup, une possibilité pour défendre la dignité humaine armée de culture, d'espoir et de confiance dans les qualités de l'homme.

Son militantisme sera concret agissant sur le plan culturel et parmi les officiers et les diplomates, comme pour montrer que le nouvel humanisme ne pouvait pas se passer du fait politique, et c'était encore plus vrai du moment que pour « politique » il fallait commencer à penser au bien-être de l'homme et non aux logiques d'occupation des territoires. Pintor attribuait un rôle prépondérant aux lettres, en effet il plaçait sa charge militaire et son action de traducteur de poésie, du moins jusqu'au moment où il décida d'aller concrètement combattre, sur le même plan, en attribuant au deux le pouvoir d'influencer la société. De manière très emblématique il écrira une note soulignant que sa vocation pour les lettres et son activisme militaire étaient orientés vers le même but, à savoir se prêter comme l'intermédiaire entre la civilisation latine et la culture allemande et cela pour atteindre l'épanouissement de la civilisation italienne. Il affirme cette

[127] Ibid., p. 159. [devient preuve concrète partout où l'homme ne cède pas aux dangers obscurs de la dimension mystique ou du regret, il ne sombre pas dans la neutralité ou dans le désengagement, mais il fait face librement, par ses propres moyens, aux tâches imposées par une existence problématique].
[128] *Ibidem.*

vocation dans un passage que nous citons, comme le fait Mirella Serri, pour mettre en valeur le fait que Pintor n'avait aucun embarras à assister en chemise noire aux réunions des jeunes universitaires fascistes et, en même temps, traduire de la poésie. Les deux actes d'après lui visaient à la progression des esprits et non pas à une clôture :

> « Le mie giornate hanno cambiato aspetto : risuonano ora di armi e di appelli militari (generalmente pornografici). Ma è sempre opera di intermediario tra cultura germanica e cultura latina, quella che compio, traduca Rilke o introduca in Italia il passo dell'oca. Questo è il nuovissimo compito cui sono preposto come milite del battaglione scelto delle camicie nere universitarie. E tutte le mattine, nella rigida e incerta alba di gennaio, traverso la città popolata solo di silenziosi personaggi »[129].

Ce que Pintor semble nous dire est le fait que le rôle qu'il s'est donné est à concevoir au delà des appartenances politiques et au delà des apparences. Son seul intérêt ne semble pourtant pas voué à une ambition militaire mais plutôt au privilège de rester ce « médiateur » entre deux cultures pour participer à la construction d'un nouvel humanisme, composite et articulé. Traduire Rilke ou apprendre à faire le pas de l'oie semblent avoir la même valeur de connaissance et d'enrichissement instrumental, et c'est ce jugement critique lucide qui nous a principalement frappée dans ce passage. Pourtant des observations de cette sorte ont légitimement alimenté les polémiques des critiques qui ne voudraient pas compter Pintor parmi les antifascistes les plus actifs mais plutôt parmi ceux qui ont vécu entre fascisme et antifascisme, profitant par la suite d'une épuration de sa biographie effectuée par la critique *a posteriori* pour pouvoir le proposer comme une figure mythique, une effigie de l'état. Pintor même expliqua que pendant ses études universitaires il ne fréquentait pas les manifestations ni se joignait aux prises de position luttant contre le régime, une attitude qui contraste fortement avec son choix en 1943 de prendre part à la Résistance et qui, d'après certains critiques et historiens, ne le rendraient pas digne de représenter l'héroïsme antifasciste à part entière. Ses détracteurs soutiendront en outre que sa participation aux chemises noires,

[129] Pintor Giaime, *Doppio diario*, op. cit., p. 55. [Mes jours ont changé : maintenant ils résonnent d'armes et d'appels militaires (très souvent à caractère pornographique). Mais ce que je joue est toujours le rôle de médiateur entre la culture allemande et la culture latine, que je traduise Rilke ou que j'introduise le pas de l'oie en Italie. C'est là la nouvelle tâche qu'on m'a confiée en tant que militaire choisi dans le bataillon des chemises noires universitaires. Et tous les matins, dans l'aube rigide et incertaine de janvier, je traverse la ville, peuplée seulement par des personnages silencieux.]

tout comme sa présence dans l'armée, a été quelque peu effacée pour en avoir un portrait apologétique fonctionnel à la propagande de gauche, en transformant son non-activisme initial dans un comportement témoignant d'un « antifascismo allusivo »[130] conduit à travers les lettres.

Lorsqu'il voyageait en tant qu'envoyé pour la commission italienne d'armistice avec la France, il regrettait à chaque fois de ne pas pouvoir pas être en première ligne lors de la création d'un projet, qu'il soit culturel ou militaire. Son tempérament pragmatique et déterminé devait bien s'accorder à l'amour pour le travail de Pavese qui, dès sa première rencontre, le 28 janvier 1941, commentera par écrit au collaborateur et spécialiste de littérature française Carlo Muscetta sa première impression concernant Pintor. Pavese le décrira en quelques mots positifs et soulignant dès le début son efficacité : « Ho conosciuto il vostro collaboratore Pintor, e mi pare un ottimo giovane »[131]. Pintor malgré l'âge, avait une perception de la littérature et de la poésie bien définies et il les développera ultérieurement grâce à sa curiosité et à sa passion pour la systématisation, ce qui aboutira à une connaissance affinée du panorama littéraire italien comme de celui qui se joue à l'étranger, se proposant ainsi comme le conseiller éditorial idéal aux yeux de Pavese. Un échange de lettres en avril 1943 entre ces deux intellectuels nous a tout particulièrement montré le tempérament et les préférences poétiques de Pintor, ainsi que ses idées d'une profondeur et d'une netteté remarquables. Pintor, collaborateur désormais précieux pour Einaudi a à peine 22 ans, entrelace avec Pavese un échange épistolaire au sujet des initiatives à lancer. Il sera entre autres le responsable d'une collection pour la divulgation de la culture politique[132] mais il assistait Pavese en général sur ce qu'étaient les droits et les livres à récupérer à l'étranger[133]. La lettre à laquelle nous nous référons par la suite est une lettre de réponse que Pintor envoie à Pavese qui, à son tour, lui demandait son opinion à propos du projet

[130] Il s'agit de l'expression utilisée par Gerratana dans sa préface au recueil des écrits de Pintor *Il sangue d'Europa*, qui aurait dût estomper l'alignement de Giaime Pintor aux chemises noires et mettre sa première phase dans l'armée sous le signe d'un engagement antifasciste sur le plan strictement intellectuel. Voir Mirella Serri, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, p. 41 et suivantes.
[131] Pavese Cesare, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 9. [J'ai connu votre collaborateur Pintor, et il me parait un jeune homme excellent].
[132] Il s'agit d'une collection au sujet juridique et philosophique que Pintor dirigea pendant quelques temps avec l'ami Mikhail Kamenetzky journaliste italo-américain d'origine russe.
[133] Le 23 janvier 1943 Giulio Einaudi fait appel à Pintor afin qu'il négocie et s'accorde avec la *Nouvelle Revue Française* qui semblait vouloir enlever les droits de traduire Proust à la maison d'éditions turinoise, voir Cesare Pavese, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 101.

de publier l'œuvre complète d'une dizaine de poètes contemporains. Pintor livre son commentaire caustique à côté de chaque poète cité, en montrant n'apprécier que Sinisgalli et Penna et ne pas approuver l'initiative de créer cette collection et surtout ne pas accepter les noms des poètes proposés. La motivation n'est pas seulement de caractère littéraire et stylistique mais guidée par une forme de cohérence que Pintor veut respecter dans ses initiatives intellectuelles. Dans ce cas spécifique il estimait que si Einaudi désirait se proposer comme le défenseur de la culture militante, d'après lui les poètes proposés comme représentatifs de cette participation révolutionnaire n'étaient absolument pas des exemples d'auteurs engagés dans le panorama de la poésie de l'après-guerre[134]. Le militantisme, dans sa conception concernant la participation active à la construction de la société, ne pouvait pas coïncider avec la poétique de Betocchi, Luzi, Solmi ni avec les vers de Saba.

Cet intellectuel génial qui, entre autres, était conscient de sa position de privilégié et qui voulait se proposer comme un acteur de la construction de la société avec toutes ses capacités diplomatiques et intellectuelles, se jette dans l'activité éditoriale de manière enthousiaste refusant tout préjugé et essayant aussi de défier la censure. Le cœur de cette action, comme l'explique Nardi[135], est sa volonté de transformer chaque problématique littéraire en critique militante, ce qui pouvait satisfaire sa tendance révolutionnaire et le proposer comme maître de soi-même, puisque dans le respect du passé et avec un œil sur les lettres étrangères, il disait avec beaucoup de conscience que sa génération ne pouvait plus avoir de pères et que désormais "apprendre" ne signifiait rien d'autre que « conoscere insieme »[136]. Une connaissance qu'il voulait atteindre avec la fréquentation directe des gens et des textes et à travers l'action, car sa génération, celles des hommes nées entre 1910 et 1920, avait reçu l'éducation des événements, et qu'elle n'avait pas eu le temps d'une réflexion intérieure ni d'une prise de distance par

[134] Cf. Pintor et Pavese in Cesare Pavese, *Officina Einaudi*, op. cit., pp. 112-113. La liste de poètes au programme et proposée au regard de Pintor est la suivante: Umberto Saba, Adriano Grande, Giorgio Vigolo, Sergio Solmi, Carlo Betocchi, Mario Luzi, Sandro Penna, Vittorio Sereni et Beniamino Dal Fabbro. En ce qui concerne Adriano Grande Pintor fut draconien en commentant avec la phrase « Assolutamente no. È un relitto » [Absolument pas. C'est une épave] et également en relation à l'œuvre de Carlo Betocchi il décrète : « È assolutamente informe. Non si può pubblicare » [Sa poésie est absolument informe. On ne peut pas la publier].
[135] Cf. Nardi Isabella, « Il «lettore imperfetto »: Giaime Pintor e la letteratura italiana» in *Giaime Pintor e la sua generazione*, op. cit., p. 109.
[136] Pintor cité par Nardi, p. 110, sa pensée originaire est contenu dans *Doppio Diario*, p. 118.

rapport à la douleur et au tragique. L'absence de cette réélaboration conceptuelle et spirituelle ne pouvait que continuer à agir, se transformant d'une part en activisme militaire et, de l'autre, dans la volonté d'apporter une contribution culturelle et théorique nouvelle, pour relire les faits de l'histoire et leur attribuer un autre sens. Pintor élabore cette pensée dans un passage capital d'un article datant de 1941, que nous reportons car il permet de prendre le pouls de son rapport avec la transcendance et qu'il laisse entrevoir son idée de poésie condamnant tout vain pathos. Pintor déclarait désormais comme fané et impraticable tout faux sentimentalisme et il définissait comme dépassé tout auteur qui voulait encore se proposer comme représentant d'un romantisme stéréotypé et languissant. Tout auteur qui se consacre à l'hagiographie du spiritualisme et à la répétition désormais hors contexte des stylèmes romantiques est stigmatisé par le jeune critique de manière explicite, le temps pour lui était venu pour une littérature engagée et une volonté d'intervention directe dans la construction de la vie extérieure. Sa soif de transcendance mise de côté[137], sa génération avait été éduquée par les faits historiques et elle ne pouvait apprendre qu'à répondre avec la même tangibilité :

> «[…] l'ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore : ha trovato un dramma esteriore perfettamente costruito. Solo sfruttando le armi di questa esperienza, unendo una estrema freddezza di giudizio alla volontà tranquilla di difendere la propria natura, essa potrà sfuggire alla condizione di servitù che si prepara per le minoranze inutili »[138].

Les considérations historiques de Pintor sont ainsi péremptoires et impliquent une littérature qui puisse exprimer l'air du temps. Parallèlement les intellectuels doivent viser une intervention critique et morale laissant une trace dans la conscience des gens et lutter pour la multiplicité du lexique, pour un refus de tout ce qui se veut dogmatique et définitif sans inviter au moindre questionnement intérieur. Le moment pour le solipsisme et le passéisme est fini. Pintor oppose au crépuscule de la parodie du romantisme, à savoir le romantisme conçu comme plainte et vague à l'âme, «la

[137] Cf. Pintor Giaime, *Il Sangue d'Europa*, op. cit., p. 102.
[138] Ibid., p. 102-103. [La dernière génération n'a pas le temps de construire son drame intérieur : elle a trouvé un drame extérieur parfaitement construit. Elle pourra échapper à l'esclavage qui attend les minorités inutiles seulement si elle exploite les armes de cette expérience et si elle sait y associer d'une part une rigueur extrême dans le jugement et, de l'autre une paisible volonté de défendre sa propre nature].

chiarezza delle idee e dell'onesta dei propositi »[139] qui d'après lui devaient toujours guider les actes des hommes.

Son tempérament rationaliste et désireux de prendre part aux changements en première personne ainsi que la conscience que très probablement l'époque commençait à avoir besoin non plus du vers poétique[140] mais du roman, n'empêchent pas la passion profonde que Pintor ressentait pour la poésie. Quand il affirme que la poésie se perd dans la voix de la multitude, fort probablement il ne fait que sous-entendre la nécessité d'en produire et de la publier mais de manière significative et marquante. Elle devrait émerger pour sa profondeur et sa haute qualité alors que le panorama littéraire de la première partie du Novecento, occupé presque hyperboliquement par la prolifération intense et encombrante de toute sorte de poésie, semblait avoir été envahi par la production poétique en affaiblissant son pouvoir de se faire entendre. Pintor semble suggérer qu'une présence massive, demeurant sur la longue durée, n'affirmait pas sa suprématie et devenait une floraison irrationnelle de trop de voix et d'approches. Cela ne signifie pourtant pas que Pintor ne considérait pas la poésie digne de l'effort émotif et intellectuel de la traverser. Ses épreuves de traduction les plus intenses en sont une démonstration, étant donné que pour la majeure partie de son activité de traducteur, il ne s'occupe que de traduction poétique. La qualité linguistique et poétique de ses versions sera telle que, d'après toute la critique littéraire et les spécialistes de littérature allemande, ses transpositions des poèmes de Rilke et, nous y ajoutons quant à nous, ses traductions de Trakl et de Hermann Hesse dont nous allons traiter par la suite, sont des épreuves de haut niveau de traduction et d'étude de poétique.

En ligne avec son esprit révolutionnaire Pintor n'aimait pas l'esprit décadent de la poésie française, il détestait Baudelaire et s'il admirait la figure érudite de Pascoli et le fait qu'il avait été un expérimentateur techniciste, il estimait que sa poésie s'offrait désormais comme une sorte de mythe inerte, même si nécessaire à la tradition italienne. Son idée de la poésie reflétait sa vivacité d'âme et d'intellect et pendant les années 40,

[139] Ibid., p. 103 [la clarté des idées et l'honnêteté des propos].
[140] Voir son article « Rivoluzionari decadenti », in *Il sangue d'Europa*, op. cit., p. 124. Pintor souligne que l'époque a été rythmée par beaucoup de poésie, mais que peut-être à son époque, la multitude des poètes n'était plus suffisamment incisive pour peindre le moment historique : « Ma i libri di poesia si perdono nella voce confusa della moltitudine : la letteratura di questo tempo è rivolta ad altri fini documentari e apologetici » [Les livres de poésie se perdent dans la voix confuse de la multitude : la littérature de cette période est vouée à d'autres finalités documentaires et apologétiques].

juste après la fin de l'engouement pour l'hermétisme, pendant la montée de l'intérêt pour la prose, la poésie aurait dû d'après Pintor rester « estranea a questi contrasti di umore e di età, la poesia segue una sua calma traettoria. Vive di trapassi e di suggerimenti che il tempo protegge da ogni discussione nel silenzio della tecnica»[141] .

En d'autres termes la poésie reste une garantie d'authenticité et de vérité, sachant indiquer encore un chemin, une direction et cela indépendamment des schémas métriques, des polémiques à propos des nouveautés stylistiques. Son pouvoir est dégagé de son langage absolu et vigoureux capable de se préserver dans sa pureté et sa force, selon une logique qui n'a rien à voir avec les calculs ni la quantification des choses, ni en terme d'âge, ni de syllabes. La fascination que Pintor subissait de la part de l'immuabilité de la poésie semble contraster fortement avec son esprit inquiet et désireux d'avoir un rôle actif dans les mécanismes du temps historique et de la culture, mais ce n'est qu'un conflit apparent. Si on considère la vivacité émotionnelle que la poésie provoque constamment chez lui et qui se laisse entrevoir dans le vocabulaire énergique et vitaliste qu'il utilise pour gloser des poètes, nous pouvons retrouver les traits du vitalisme jusque dans sa manière de lire et vivre la poésie. Dans sa note du traducteur écrite pour présenter sa traduction de *Kätchen von Heilbron* de Heinrich von Kleist, par exemple, la toute première pensée critique qu'il formule pour parler de l'œuvre du poète mentionne la lucidité et la fluidité de la poésie qui « vive di una continua scoperta, del ricordo mutevole e perenne dell'opera compiuta »[142]. Ce qu'il admire de von Kleist, comme de tout autre vrai romantique qui se différencie des épigones du pathétisme, est la cohérence qu'il relève entre le tumulte de leurs émotions, les mots choisis pour les peindre et leurs vies qui souvent tournent en tragédie. Ce fil entre vie et mots animait une dynamique qui lui donna la perception que la passion de leur poésie correspondait à un désordre intérieur réel. Si on analyse en effet le lexique que Pintor emploie pour brosser ses profils d'auteur ou sa préface à l'œuvre de von Kleist il en résulte que les qualifications de « vital» et « vitalité » sont attribuées plusieurs fois tantôt au poète, tantôt à certains passages qui dans leur éruption de

[141] Pintor Giaime, « La polemica su Pascoli », in *Il sangue d'Europa*, op. cit., p. 58. [étrangère à ces oppositions liées à l'âge ou à l'humeur, la poésie suit sa calme trajectoire. Elle vit de passages et de suggestions que le temps protège face à toute discussion concernant la technique].

[142] Pintor Giaime, « Nota del traduttore » in Heinrich von Kleist, *Kätchen von Heilbronn*, Torino, Einaudi, 1996, p. 177. [vit d'une découverte continuelle, elle vit du souvenir changeant et pourtant éternel de l'œuvre accomplie].

désespoir et d'action montrent l'énergie du texte. Sa critique continue sur ce plan dynamique et intense lorsqu'il décrit le sens du tragique qui règne dans la poétique de von Kleist, en le désignant comme « un senso eroico dell'assurdo»[143]. Sur cette base il rédige une critique qui se situe à mi chemin entre la note du traducteur et le compte rendu de lecture, se configurant par la tension et l'action, même lorsqu'il décrit un rêve ou un paysage. Von Kleist le fascine par son goût pour la représentation et pour sa capacité de mettre en scène une vision immédiate[144], une caractéristique qu'il attribue au vrai poète et, croyons-nous, qu'il retrouvait aussi chez Rilke, l'un de ses poètes privilégiés. Exactement comme Pintor, Rilke refusait toute forme de vide esthétisme, la poésie trop facile ainsi que le repliement du poète sur lui-même, et savait animer un vers absolu. Sa poésie anime une matière qui chantait le silence et le manque de manière radicale, donnant voix au tourment et à la constatation du néant qui est grand ouvert devant l'homme, mais il ne touche jamais des tons mélancoliques et il arrive à configurer le portrait de l'homme moderne, sans certitude ni direction précise. Sans doute Pintor avait été attiré par sa lyrique essentielle et par son ton raréfié qui se condensait autour de la vie comme aux bords de la mort et du silence, mais il lui consacra très peu d'études critiques, alors qu'il en traduisit plusieurs poèmes. Pintor décida ainsi de se confronter aux textes rilkiens principalement à travers l'instrument de la traduction, comme pour souligner encore une fois l'importance de plonger dans le langage et dans les textes directement, sans intermédiaires, pour toucher du doigt la matière et pour se consacrer à l'action. Dans ce cas il s'agissait de dompter les éléments inexplicables d'une poétique, les rendre du moins lisibles et les offrir aux yeux et à la sensibilité des lecteurs italiens. De cette épreuve de traduction nous traiterons plus en détail au cours du paragraphe suivant. Pour revenir sur la conception de Pintor de la poésie et de la littérature il est évident qu'il commence à ressentir le pouvoir des lettres américaines ainsi que l'attraction et les potentialités narratives du cinéma, ce qui affiche sa modernité et son penchant pour tout ce qui est incisif et agile, qu'il s'agisse d'une critique, d'un poème ou d'une pellicule. Le style de ses articles révèle sa passion pour l'immédiat et pour la rigueur, donnant lieu à une manière d'écrire que Mengaldo propose de définir par le binôme « eleganza e inquietudine »[145]et que nous proposerions

[143] Ibid., p. 196. [un sens héroïque de l'absurde].
[144] Ibid., p. 200.
[145]Mengaldo Pier Vincenzo, *Poeti del Novecento*, op. cit., p. 771. [élégance et inquiétude].

de modifier plutôt par « eleganza e vitalismo » vu son attrait même linguistique vers tout sème véhiculant l'idée de factualité et d'intervention directe dans la réalité.

En tant qu'auteur, mis à part ses essais et ses critiques qui ont permis, au début du XXe siècle de récupérer en traduction toute la tradition du théâtre allemand du XVIIIe et du XIXe siècle, il n'est connu que pour la rédaction de la lettre qu'il envoie à son frère Luigi Pintor, à quelques heures de sa mort, où il incitait les hommes de lettres à s'engager matériellement dans la révolte antifasciste. L'efficacité et l'organisation allemande, qu'il aimait et désignait comme deux aspects déterminant une existence libre et capable de détourner tout esclavage, ainsi que son inquiétude l'amènent à la fin de sa vie à mépriser le caractère d'inertie physique de sa vie d'intellectuel. Dans son imaginaire voué à l'acte, le fait d'être devant des auteurs et des pages écrites, menant pour la plupart de son temps une activité quotidienne spéculative de privilégié, ne tenait pas la comparaison avec la valeur et l'engagement de la vie des résistants luttant pour la liberté du pays sur le champ de bataille. Les deux états d'esprit qui émergent de sa dernière lettre ne sont ainsi, à notre sens, ni la peur face à la mort ni une forme d'héroïsme calqué qui par la suite, et malgré lui, transformera sa personnalité dans le mythe antifasciste dont nous parlions au début de cette partie. Le sentiment émergeant de ses mots nous semble être plutôt la conscience et la nécessité de ce qu'il allait faire, et la volonté que son engagement corresponde à une présence physique dans les lieux où l'histoire allait accélérer. Le cas échéant il se serait senti exclu de la construction sociale et du cœur battant de l'histoire italienne en train de se tracer profondément. La capacité de prendre position et de dépasser toute incertitude, même en littérature, semblent être, à notre sens, les chiffres idéologiques qui caractérisent toute action de Pintor. Dans son rapport final relatant sa participation en octobre 1942 au congrès international des écrivains de Weimar qui avait été organisé par Goebbels pour faire une sorte d'états des lieux de la puissance culturelle allemande, il écrit que la seule façon de mener à bien une action de résistance est le contrôle de l'éthique. Il est néanmoins fortement convaincu qu'aucun sacrifice économique ou matériel ne peut réellement plier la volonté d'un peuple puisque : « sinistramente, sulla resistenza di popoli, che lottano con ogni mezzo per la difesa della propria esistenza e per la conquista del proprio avvenire,

possono soltanto influire i fattori morali »[146]. Ce qui souligne que ni les privations, ni la faim, ni le risque de mourir, à son sens, n'arrêteraient un homme convaincu de son agir et conscient de la nécessité de son engagement concret. En décidant de donner sa contribution active aux résistants, il situe au deuxième plan les lettres et l'action par la parole écrite qu'il estimait désormais trop faible comme geste, tout en reconnaissant son pouvoir et sa valeur préliminaire indispensable dans la phase de conception des révoltes. Il n'avait pourtant pas oublié combien la littérature peut changer les esprits et rester comme témoignage et source de révolte. C'est pourquoi dans sa lettre-testament il ne peut que livrer aux mots sa volonté de chercher à s'occuper du destin de l'homme et de son pays. C'est une lettre qui a été reproduite dans le recueil de ses essais *Il sangue d'Europa*, mais qui a été souvent reprise et citée comme un exemple d'héroïsme et d'engagement envers sa propre nation. Ses mots témoignent d'une réelle conversion vers la lutte active au fascisme, alors que jusqu'au 8 septembre 1943 il n'avait ni côtoyé de manière particulière la gauche, ni servi le fascisme, se tenant dans une position hybride. Ce qui est encore aujourd'hui plutôt discuté et controversé. Etant donné qu'il était un officiel militaire avec des tâches de représentant du régime, les apologistes qui ont voulu nettoyer le plus possible son profil de tout accent d'indulgence envers le fascisme ont parlé d'un antifascisme fulgurant et incontestable, embrassé à la fin de sa vie, le moment où il se serait délivré des « ideologie spurie »[147] du passé et au fond toujours mitigé par un fin esprit critique d'humaniste. Dans son bilan existentiel il lance l'alarme face à un pays qui n'a pas de possibilité de bien être et de développement et, plein d'enthousiasme, il semble reprendre les mots révolutionnaires de certains poètes russes et ainsi de Rimbaud, lorsqu'il écrira son très célèbre passage incitant poètes, peintres, artistes et écrivains à s'impliquer davantage dans la révolution. Au cœur de sa dernière lettre il les exhortera à sortir du plan théorique et idéologique pour se redécouvrir homme d'action, conscient de leur pouvoir et de leur responsabilité, comme il formule en deux phrases incisives: « Musicisti e scrittori dobbiamo rinunciare ai nostri privilegi per contribuire alla liberazione di tutti. Contrariamente a quanto afferma

[146] Pintor Giaime, in *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, op. cit., p. 244. [La résistance des peuples qui sont en train de lutter à tout prix pour défendre leur existence et pour construire leur avenir, peut être influencée de manière sinistre exclusivement par des facteurs relevant de la morale].
[147] Ibid., p. 42 [fausses idéologies ]

una frase celebre, le rivoluzioni riescono quando le preparano i poeti e i pittori, purché i poeti e i pittori sappiano quale deve essere la loro parte »[148].

C'était ainsi le moment de vérifier comment et combien les structures idéologiques, les esprits sensibilisés par les poèmes et les idéaux nourris de volonté de liberté pouvaient se confronter avec la réalité de la guerre, la dimension qu'il désigne comme la véritable révolution. En lisant cette lettre devenue un document humain et historique à propos duquel maintes choses ont été dites, nous pensons qu'il faudrait à nouveau mettre l'accent sur la hiérarchie des tâches citées par Pintor et sur le rôle prépondérant qu'il attribue non pas à la politique lorsqu'une civilisation se prépare à la guerre et aux changements sociaux, mais à l'art et à la poésie. Pintor qui fort probablement est conscient de la valeur de testament que son écrit assumerait car il soupçonnait la perniciosité de l'action militaire qu'il allait préparer, même en cette circonstance reste très lucide quant au jugement porté sur les activités entreprises dans sa vie et à ses capacités, en avouant se sentir « un ottimo traduttore e un buon diplomatico, ma secondo ogni probabilità un mediocre partigiano »[149]. C'est pourquoi, malgré son ambition et son envie de participation active, il aurait probablement refusé la réputation de héros que la gauche s'empressera de créer autour de sa personnalité et de l'instrumentalisation faite par cette dernière pour convaincre les jeunes à s'engager dans la vie politique. Nous pensons que le portrait le plus neutre et pourtant non dépourvu de force figurative qui a été fait pour cet intellectuel est représenté par les mots que Calvino lui consacrera en prenant appui sur sa figure pour définir la nécessité que tout homme, et non seulement les intellectuels, règlent leur rapport avec leur passé et leur appartenance pour ensuite pouvoir exercer de manière profitable leur capacité de jugement et de participation active. Calvino soulignera cette idée en 1955, en mettant en valeur l'intégrité morale du jeune diplomate et traducteur en affirmant que «Pintor appunto ci diede un esempio così limpido, pur quando si trasferì sul piano della lotta e

[148] Pintor Giaime, *Il sangue d'Europa*, op. cit., pp. 187-188. [Musiciens et écrivains, nous devons renoncer à nos privilèges pour contribuer à la libération de nous tous. Contrairement à ce qu'une phrase célèbre affirme, les révolutions ont du succès quand ce sont les poètes et les peintres qui les préparent, pourvu que les poètes et les peintres sachent quel est leur rôle en tout cela].
[149] Ibid., p. 188. [un excellent traducteur et un bon diplomate, mais très probablement un résistant médiocre].

dell'azione politica »[150], capable d'animer une véritable confrontation avec le réel et de laisser une leçon de force et d'intelligence. Ce qui ne manquera jamais à cet intellectuel c'est en effet un esprit critique très développé qui l'empêchera de sombrer d'un côté dans le fanatisme et de l'autre dans l'inertie[151], les deux risques qu'il fallait à tout prix à éviter à l'époque comme aujourd'hui.

### 3.1 « Seuls des pays d'une grande culture peuvent traduire beaucoup » : Pintor et la traduction.

Un des ennemis les plus manifestes et les plus détestés par les intellectuels de cette période, qu'ils soient hermétistes, américanistes, critiques anarchistes, ou ouvertement de gauche est le protectionnisme culturel instauré par le régime. C'est au nom d'une lutte acharnée contre ce système anéantissant toute dignité et liberté de la pensée que Pintor défend le cosmopolitisme littéraire. Il prônera l'autonomie et la liberté de la culture italienne non seulement à travers sa présence constante dans les négociations et les relations internationales entre l'Italie et la France ou entre l'Italie et l'Allemagne, en collaborant avec la maison d'édition Einaudi signalant les ouvrages à traduire en Italie, mais aussi à travers la réalisation des traductions. Il estime que la traduction est un acte indispensable à la vitalité d'un pays, et il se prononce à propos de la nature des versions, en défendant leur valeur épistémologique et leur dignité littéraire. Il soutiendra à ce propos que la condition nécessaire afin qu'une traduction entre dans la littérature d'un pays à part entière est qu'elle soit toujours effectuée avec le plus grand soin. L'acte de transposer des œuvres étrangères dans une culture offensée et affaiblie comme la culture italienne de la fin des années Trente était une forme de promotion de la liberté et de l'indépendance à travers la parole, une autre forme d'engagement dont Pintor comprenait bien l'enjeu et la valeur et qu'il fallait entreprendre avec habileté et passion. Dans un article paru en 1942 dans *Primato* au sujet du protectionnisme autarchique du régime, Pintor accuse le critique et helléniste Goffredo Coppola[152] d'ignorer le rôle des

[150] Calvino Italo, «Il midollo del leone», *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, op. cit., p. 16. [Pintor nous fournit un exemple si limpide même quand il se déplaça sur le plan de la lutte et de l'action politique].
[151] Cf. Luigi Pintor dans sa préface à *Doppio Diario*, op. ci., p. VIII.
[152] Cf. Pintor Giaime, «Sul protezionismo della cultura», in *Il Sangue d'Europa*, op. cit., p. 118. L'article originaire avait été publié dans *Primato* le 1er février 1942.

traductions. De plus, Pintor arrive implicitement à dévoiler Coppola en tant que raciste puisqu'il avait taxé de « giudaica scrupolosità di forestiero »[153] et de xénophilie la maison d'édition Einaudi en raison du fait que non seulement elle republiait une traduction de *Guerre et paix* apparemment non nécessaire, mais elle osait aussi citer son auteur par son vrai nom, à savoir Lev Tolstòj et non pas la version Leone Tolstoi selon la ridicule italianisation imposée par le fascisme de tout nom étranger. En développant son argumentation en faveur d'un apport toujours riche et démocratique marqué par les traductions, Pintor explique, dans la ligne d'une pensée d'Eliot, que seul un pays de grande culture et "sain" traduit beaucoup de textes et doit continuer à le faire :

> « Goffredo Coppola se la prende con le traduzioni e non sa che solo paesi di alta cultura possono tradurre molto; che la traduzione quando è veramente opera letteraria, non significa atto di soggezione ma presa di possesso. Tutte queste opere che entrano in Italia saranno un fecondo terreno di prova per chi sappia affrontarle con intelligenza critica e riconoscere in questo continuo confronto la misura della propria originalità »[154].

Pintor décrit ainsi l'effet enrichissant et vital pour la culture et la littérature italienne de la traduction et invite implicitement les traducteurs à exercer leur activité, confortés par une conscience critique et une clairvoyance qui sachent toujours orienter leurs choix. La nouvelle littérature devait, comme le pensaient aussi Pavese et Macrì tout comme beaucoup d'autres comparatistes *ante litteram* de l'époque, surgir de ce croisement de perspectives et de regards entre les cultures et les langues. Ces dernières entrant en

---

[153] Pintor Giaime, «Sul protezionismo della cultura», in *Il Sangue d'Europa*, op. cit., p. 119. [méticulosité judaïque de xénophilie] Nous proposons cette traduction de service tout en reconnaissant la difficulté de rendre l'expression et la volonté de Coppola. Ce dernier avait publié son intervention critique pour miner la politique éditoriale Einaudi dans *Il popolo d'Italia* en janvier 1942, en accusant ouvertement l'éditeur de soutenir les étrangers et, par conséquent, les juifs aussi. Coppola, helléniste et philologue, était le recteur de l'Université de Bologne. Antisémite et fasciste il avait été imposé par le régime de septembre 1943 à moitié de l'année 1945. Il était également un informateur des services secrets et sera fusillé à Dongo pendant sa fuite en Allemagne avec Mussolini. Remarquons l'absurdité et l'ironie du fait que Goffredo Coppola aussi était un traducteur puisqu'en tant que spécialiste de littérature grecque, il avait traduit des ouvrages de Théophraste pour Mondadori.

[154] Ibid., p. 120 [Goffredo Coppola attaque les traductions et il ignore que seuls des pays d'une grande culture peuvent traduire beaucoup, que la traduction, lorsqu'elle aboutit à une œuvre littéraire, ne correspond pas à un acte de soumission. En revanche elle est une prise de possession. Toutes ces œuvres qui entrent en Italie seront un terrain fécond pour tous ceux qui sauront le parcourir avec intelligence critique, en se rendant compte du fait que cette confrontation constante constitue la mesure d'une littérature nouvelle et originelle].

contact grâce aux critiques, aux comptes rendus de lecture et bien évidemment grâce aux traductions, pouvaient espérer animer une nouvelle civilisation littéraire. En filigrane, il suggère ainsi que l'activité de critique doit toujours accompagner le traducteur, constituant avec elle un binôme capable de mener une réflexion sur le texte et un produit littéraire final stimulant et digne d'être classé au rang de la haute littérature. Si dans la conception de Pintor la lutte pour défendre une civilisation devait passer par le renouvellement et non pas par la stase[155], il fallait l'accompagner par un terrain fécond de confrontation avec d'autres littératures, en assurant leur contamination et leur mise en valeur réciproque, dans un échange critique constructif.

Après avoir brossé le tableau sommaire de son activité d'intellectuel et de diplomate il pourra sembler étrange de découvrir qu'en qualité de traducteur, Pintor s'occupera presque exclusivement de poésie et que dans ses versions, il affiche des stylèmes qu'il emprunte à la poétique hermétiste. Cela est une donnée intéressante et à creuser puisque Pintor ne semblait pas aimer particulièrement ce courant au centre du panorama poétique italien, en lui préférant l'expressionisme bouleversant et atroce de Georg Trakl ou l'atemporalité solennelle de Rilke, aux choix linguistiques abstraits et pourtant essentiels. Sans compter sa passion pour l'œuvre de von Kleist, très difficile à traduire, et pourtant stimulante et engageante pour Pintor qui ne refuse jamais, même en littérature, le défi et la portée agonique des choses et qui, entre autres, ne semble pas penser que la poésie soit intraduisible. Sa rigueur, son aversion pour toute complaisance et tout accent élégiaque ou décadent l'amènent malgré tout, à traduire en reproduisant un ton, un rythme et un langage empruntés à l'hermétisme. Ce qui souligne que, tout ne l'en ayant point créé, ce courant littéraire représentait pour lui un réservoir digne d'entrer dans le canon italien et de se perpétuer dans la nouvelle culture poétique. A ce propos Pier Vincenzo Mengaldo sera bien plus draconien en s'exprimant en termes d'une action de récupération faite par Pintor de cette *koinè* hermétique à laquelle il n'avait pas contribué et que pourtant il avait « abilmente riciclato »[156] en cherchant à reproduire ce qu'on pourrait désigner une « aria di famiglia con le versioni degli

[155] Cf. Gerratana Valentino, « Introduzione » in *Il sangue d'Europa*, op. cit., p. LI.
[156] Mengaldo Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 150. [recyclé adroitement].

ermetici[157]». Mengaldo signale ainsi quelques procédés stylistiques que Pintor utilise pour s'aligner sur le goût poétique de l'époque désormais forgé sur les textes hermétiques. Il emprunte automatiquement des stratégies comme la transformation des substantifs singuliers en substantifs pluriels pour amplifier la sensation d'indéfini, abonde dans l'utilisation de la préposition simple ou articulée « a » pour créer des attributions suggestives et hors du commun, condense le vers grâce à des nominalisations même si en allemand la phrase suivait une structure avec un verbe et il se servira de l'analogie, figure rhétorique privilégiée de l'hermétisme[158]. Ce dernier avait désormais modelé l'imaginaire poétique se proposant avec ses sujets et ses stratégies métriques et verbales en s'affirmant comme une véritable langue poétique reconnaissable, ce qui influencera directement les traductions de Pintor qui l'adapte aux accents absolus et totalisants de Rilke.

Si on excepte le projet de traduction de l'étude de Carl Schmitt sur la dictature, Pintor nous a laissé seulement des versions lyriques, ce qui est très curieux et emblématique si on pense à son obsession pour une participation civile et sociale de l'intellectuel et qui confirme ainsi comme, dans sa structure idéologique, la poésie fait partie de l'action humaine la plus digne et capable d'orienter la révolution ou de remettre en discussion toute une existence. Dans la pratique de la traduction poétique Giaime Pintor trouve un autre chemin pour continuer à interroger la condition humaine, en fréquentant les élans et les sentiments qui ne sont pas reconductibles à un programme politique bien qu'influencés par les circonstances historiques. Il peut charger la parole de la valeur éthique et ontologique qui refuse la soumission et qui vise à connaitre les désirs et les espoirs. Comme si la traduction poétique pouvait représenter son moment intimiste pour étudier encore plus en profondeur l'âme humaine en contribuant ainsi à assouvir sa soif de connaître les peuples en permettant le partage de ces découvertes. Dans un essai de 1941 argumentant contre le nouveau romantisme désormais vide et réduit à une rhétorique creuse, Pintor argumente son point de vue totalement méprisant face à une affectation simulée et vide. Toute forme de complaisance et langueur était à son sens un ennemi de la littérature ainsi qu'une manifestation vide de signification, ce qu'il soulignait par une phrase forte, à savoir «i residui del pathos romantico, il più grave

[157] Ibidem. [un air de famille par rapport aux versions hermétiques].
[158] Cf. Mengaldo Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Terza serie, op. cit.,* pp. 150-151.

peso morto che l'Europa intellettuale si trascina […] e romantici sono gli idoli a cui sacrifica la parte più corrotta d'Europa »[159]. Une affirmation qui semble, à elle seule, annoncer que son style comme traducteur ne sera absolument pas apparenté au romantisme et visera plutôt le soin pour le mot intimiste ce qui le rapprochera des procédés hermétistes qui lui semblent aptes à transposer les images les plus immédiates de Trakl aussi bien que de Rilke. A ce sujet Franco Fortini expliquera dans la préface aux traductions de Pintor réunies dans un volume posthume en 1955[160], que Pintor tout comme la plupart de traducteurs de son époque, choisissait les poètes à traduire par affinité avec la poétique de l'auteur, comme par vocation et par amour de ce poète, et en même temps forgeait son italien pour le rendre au mieux une partie de la littérature italienne. Nous osons ajouter que fort probablement Pintor traduisait aussi par envie d'expérimenter et sortir de son propre profil, pour essayer en se mettant dans la peau d'un autre, une vision divergente et stimulante. Ce que Pintor avait probablement fait en choisissant le romantique von Kleist. Si on repense à l'aversion qu'il avait envers la prolifération de l'élan romantique en Europe il pourrait sembler incohérent de sa part de se consacrer à la traduction d'un poète romantique. Mais à bien analyser le texte choisi et le poète en question, il parait évident que l'intensité tragique de la biographie de ce dernier comme sa langue, souvent violente et vitaliste devaient bien l'avoir séduit et attiré vers la tâche du traducteur.

En ligne générale, comme nous l'avons observé en accord avec Fortini, si Rilke déclenche un effet de suggestion en jouant sur des tons très forts ou dramatiques, dans ses versions le traducteur italien préfère adopter un ton moins vif, en choisissant des termes et des tournures moins âpres que les structures figurant en allemand. Est-ce qu'il s'agirait d'un désir de Pintor d'adoucir ses versions ? Serait-ce une infidélité sémantique justifiée par le manque de structures équivalentes en italien et en raison d'une certaine distance lexicale entre l'italien et l'allemand? Dans sa préface Fortini suggère une motivation bien plus romantique que cette hypothèse face à cette volonté apparente d'être moins "rugueux" que Rilke. Ces tons plus légers et atténués

[159] Pino Giaime, «Il nuovo romanticismo» in *Il sangue d'Europa*, op. cit., p. 101. [les restes du pathos romantique sont le poids mort les plus lourd que l'Europe intellectuelle doit supporter […] et les idoles auxquels on sacrifie la partie la plus corrompue de l'Europe sont des idoles romantiques].

[160] Nous nous référerons à Rainer Maria Rilke, *Poesie*, traduit par Giaime Pintor contenant aussi deux proses des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et des versions de Georg Trakl et de Hermann Hesse, publiées chez Einaudi en 1955.

refléteraient la tentative de Pintor de garder dans ses versions un univers aux accents moins durs et, par conséquence, plus rassurants. En d'autres termes, en empruntant le commentaire de Fortini, on pourrait supposer que « quelle "ruvidezze" non trovano luogo nelle traduzioni di Pintor, perché queste ultime erano forse il luogo della sua attenuazione, il rifugio »[161]. Il s'agit d'une hypothèse suggestive et intéressante mais nous pensons qu'elle n'est plausible que sur le plan théorique, car les poètes choisis et traduits par Pintor, sont bien loin de créer des vers édulcorés et Pintor lui-même ne reproduit absolument pas des accents languissants, ils témoignent par contre de la volonté de Pintor de rester, même en poésie, sur un terrain de dialogue avec l'émotion la plus forte, l'impulsion la plus directe et, bien loin d'une dimension esthétisante mais ouverte à la poésie en terme de communication avec l'âme et la conscience. À propos de son choix de traduire Rilke, Pintor avait écrit qu'il s'était consacré à cet auteur car il représentait pour lui « una poesia che è occasione di poesia »[162]. Ce qui nous semble tout simplement mettre en avant que tout intellectuel, tout théoricien finalement face aux vers, du moins à l'époque, décidait de le traduire par profonde affinité et par passion. Il n'y avait peut-être aucune autre motivation idéologique sinon la sensation qu'un tel auteur représentait un univers de signification "autre" attirant et archétypal où se retrouver et auquel redonner voix dans sa propre langue. Sans oublier que Rilke se proposait comme un champion d'alacrité et d'intégrité morale, passionné de culture, d'art, capable de ciseler ses écrits en travaillant inlassablement, offrant ainsi un exemple d'artiste et d'intellectuel capable du sacrifice que Pintor semblait implicitement aimer chez les poètes et les écrivains en tant que démonstration de caractère et de force. En outre il est possible qu'il retrouve en lui l'esprit d'un poète cosmopolite puisque Rilke avait voyagé plus que tout autre poète de son époque, cela le rendant le premier grand poète européen. D'ailleurs Rilke avait déjà été introduit dans l'imaginaire hermétique et poétique italien grâce aux traductions de Traverso remontant à la moitié des années 30, et à quelques versions de Dal Fabbro qui s'était consacré à certains poèmes que Rilke avait écrits en français. La sélection que Pintor fait à l'intérieur de la vaste production poétique de Rilke est intéressante parce qu'il se limite à quelques poèmes tirés des

[161] Fortini Franco, « Il Rilke di Giaime Pintor » in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit, p. 9.[ les "aspérités" ne sont pas présentes dans les traductions de Pintor parce que probablement il retrouvait dans ces dernières un lieu où s'apaiser, son abri].
[162] Ibid., p. 6. [une poésie qui est occasion de poésie].

différents recueils et de différentes saisons de la poésie rilkienne, pour être précis Pintor se concentrera sur douze sonnets des *Sonnets à Orphée*, deux sonnets tirés du *Livre des Images*, trois poèmes du recueil *Nouveaux poèmes* et cinq poèmes tirés de l'ouvrage *Derniers poèmes*. A cela s'ajoutent deux fragments de prose tirés de *Cahiers de Malte Laurids Brigge* qui représentent, ainsi, l'un des rares exemples de traduction de prose de Pintor, même s'il s'agit de prose poétique. Ce texte se configure en fait comme un roman de formation et de recherche intime de la vie d'un artiste dont on raconte le séjour à Paris ainsi que ses débats spirituels et émotionnels face à l'art et la modernité de la vie dans une ville moderne. Ce n'est donc pas une prose à la valeur documentaire ou de chronique, la traduction de ces deux passages se révèle en d'autres termes une traduction poétique elle aussi et, mis à part l'envie de se confronter à la prose et à une autre mesure métrique, notamment à une liberté stylistique et rythmique majeure que ce que le vers imposait, nous pensons que les fragments choisis contiennent des éléments qui se montrent proches de la vie ou du vécu intérieur de Pintor. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* sont un court roman sur la vie d'un poète qui met à l'épreuve sa vocation poétique dans la grande ville de Paris où sa solitude et ses réflexions sur la société comme sur l'art rendent le tissu linguistique et narratif dense d'images et de pensées métalittéraires et poétiques. Les choix de ne traduire que deux passages sur une œuvre complète et connue ne sont jamais laissés au hasard et, pensons-nous, révèlent quelque chose de plus de la personnalité du traducteur et de son goût. Le deuxième passage qu'il tire et traduit de la vie de ce protagoniste à la découverte de l'art et de la culture parisiens, est une description toute intimiste de Malte qui se rend à la Bibliothèque Nationale de Paris, et qui s'observe face à l'attitude des autres lecteurs. Il en résulte le tableau symbolique d'un jeune homme plein d'esprit et de génie qui ressent l'inquiétude engendrée par les appels de la vie, et qu'il en réfléchit comme dans une sorte d'anamnèse fusionnelle avec le traducteur. Il nous est très difficile de penser que Pintor ne s'est pas identifié avec Rilke-Malte lorsqu'il a traduit le début de cette présence à la Bibliothèque Nationale :

> « Sono seduto e leggo un poeta. C'è molta gente nella sala e non si fa sentire. Sono tutti nei libri. Talvolta si muovono tra i fogli come uomini che dormano e si voltino fra due sogni. E fa bene stare così fra uomini che leggono. Perché non sono sempre così? Tu puoi avvicinarti a uno di loro e toccarlo leggermente: non ti sente. Se urti appena un vicino, alzandoti, e gli

> chiedi scusa, egli accenna dalla parte dove viene la tua voce: volge il viso verso di te e non ti vede, e i suoi capelli sono come i capelli di qualcuno che dorma. E questo fa bene. Io sono seduto e leggo un poeta. Un curioso destino. Ci sono forse trecento persone che leggono nella sala; ma è impossibile che ciascun di loro abbia un poeta (Dio sa cos'hanno). Non ci sono trecento poeti. E vedi il destino; io il più miserabile forse fra tutta questa gente, uno straniero: io ho un poeta »[163].

Nous avons cité ce long passage de la traduction de Pintor parce qu'il nous paraît exemplaire des parallélismes que l'on peut construire entre le poète-écrivain, le personnage mis en scène, à savoir Malte Laurids et Pintor. Les trois sont des étrangers habitués au voyage, les trois trouvent leur abri dans les livres et notamment dans la poésie. Le destin de Pintor semble pourtant tracé dans la constatation rilkienne qui, si elle a été choisie et traduite parmi toutes les autres, avait sans doute une importance ou un attrait particulier aux yeux de Pintor, et qui dit : « E fa bene stare così fra uomini che leggono. Perché non sono sempre così?». Une question qui semble annoncer que les lettres, notamment la poésie, sont pour Pintor une activité noble, peut-être la plus noble, et pourtant elle ne suffit pas à créer l'harmonie entre les hommes. Comme si en divulguant et traduisant exactement ce passage, Pintor voulait montrer la richesse inouïe représentée par la poésie et suggérer aux hommes qu'ils devraient apprendre à vivre dans cette dimension, dans le simple acte d'écoute des vers. S'il était possible de les attirer plus longuement sur l'empathie poétique, Rilke et Pintor n'en ont pas la certitude, mais ils suggèrent que probablement le bonheur et l'harmonie seraient plus proches des hommes. En tout cas leurs activités de poète et de traducteur étaient orientées vers cet horizon de partage de la parole poétique. Du moins en augmentant les possibilités de lectures poétiques de leurs peuples, vu que les deux étaient des traducteurs, ils

[163] Rilke traduit par Giaime Pintor, « Bibliothèque Nationale», in Giaime Pintor, *Poesie*, op. cit., p. 90. Nous reprenons ci-dessous la traduction française du spécialiste de Rilke et premier traducteur de Nietzsche, collaborateur de Gallimard Maurice Betz disponible en ligne à l'adresse URL : http://www.ebooksgratuits.com/html/rilke_carnets_malte_laurids_brigge.html [Je suis assis et je lis un poète. Il y a beaucoup de gens dans la salle, mais on ne les sent pas. Ils sont dans les livres. Quelquefois ils bougent entre les feuillets, comme des hommes qui dorment, et se retournent entre deux rêves. Ah ! Qu'il fait bon être parmi des hommes qui lisent. Pourquoi ne sont-ils pas toujours ainsi ? Vous pouvez aller à l'un et le frôler : il ne sentira rien. Vous pouvez heurter votre voisin en vous levant et si vous vous excusez, il fait un signe de tête du côté d'où vient votre voix, son visage se tourne vers vous et ne vous voit pas, et ses cheveux sont pareils aux cheveux d'un homme endormi. Que c'est bon ! Et je suis assis et j'ai un poète. Quel destin ! Ils sont peut-être trois cents dans cette salle, qui lisent à présent ; mais il est impossible que chacun d'entre eux ait un poète. (Dieu sait ce qu'ils peuvent bien lire !) Il n'existe d'ailleurs pas trois cents poètes. Mais voyez mon destin : moi, peut-être le plus misérable de ces liseurs, moi, un étranger, j'ai un poète.].

pouvaient espérer de proposer la réalité commune de la poésie comme une forme d'interrogation profonde et comme une suggestion de salut, en travaillant pour que dans chacune de leurs littératures nationales puissent être lus bien plus de trois-cents poètes. Nous trouvons d'ailleurs très intéressant dans cette logique d'identification entre le "je" du poète et celui du traducteur, le fait que Pintor dans l'interrogation «Perché non sono sempre così?» en choisissant le verbe "sono" laisse surgir une ambigüité qui n'était pas présente dans le texte de Rilke, étant donné l'obligation en allemand de mentionner le sujet et que ce dernier dans le texte rilkien est incontestablement une troisième personne plurielle, et donc sans aucun doute une référence à tous les hommes sous la formule de « Warum sind sie nicht immer so?». Pintor, en jouant sur la coïncidence de la forme du verbe être italien entre la première et la dernière personne du singulier, construit une interrogation qui offre la possibilité de nous interroger à notre tour : qui devrait toujours pouvoir rester entre le livre et entre les poètes? Les hommes ou plutôt lui, le "je" du traducteur? Ce qui permet évidemment au lecteur de s'approcher, de son côté, de la même question et de repenser son rapport à la poésie et à la littérature. Pintor, toujours en voyage, et entre autres un sarde émigré à Rome à seize ans, est un étranger comme l'est Malte à Paris, et il peut penser que sa présence dans la poésie peut être fertile et profitable non seulement à son destin mais aussi à celui des autres lorsqu'il traduit. En mettant à profit, comme l'ont fait les autres traducteurs de son époque, sa passion pour les lettres à travers la transposition qu'il pouvait en faire pour les lecteurs italiens, il fait en sorte que de plus en plus ils puissent s'assoir face aux pages où rêver, réfléchir et se plonger dans leur intérieur comme dans un lieu où chercher les moyens pour ensuite construire une autre réalité.

Pintor attribuait aux lettres et tout particulièrement à la poésie et à la traduction une place fondamentale dans son existence ainsi que dans la vie culturelle d'une nation. Il n'oublia même pas dans sa dernière lettre à son frère que la poésie et les poètes peuvent préparer les révolutions, conscient, comme il traduit de Rilke toujours dans ce passage des *Cahiers de Malte*, que dans les mots et dans les noms écrits « risuona già un po' di destino, un po' di delusione e di morte »[164].

[164] Rilke dans la traduction de Pintor, in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit., p. 93. Dans la traduction de Betz [où sonne déjà un peu de destin, un peu de déception et de mort].

Ce que Pintor même soulignera de Rilke, dans une note à propos du poète publiée en 1942 dans le volume *Germanica*[165] est sa capacité de retrouver dans l'action de la solitude la pureté des relations entre les hommes tout en restant homme parmi eux, en partageant avec tous ce destin d'incertitude et d'angoisse sur lequel il écrit et où Pintor aussi se sentait fortement impliqué. Mais il est évident que Pintor aimait aussi la personnalité du poète allemand, une âme tourmentée qui se reversait dans le ton souvent inexorable de sa poésie ainsi que dans son vers qui pourtant ne lance pas de plaintes larmoyantes mais ne connait aucune consolation. Rilke se proposait de montrer les angoisses humaines avec profondeur et sacrifice, ce qui semble être pour Pintor la véritable « scuola per il compito tragico della poesia »[166] et qui en quelque sorte l'attirait vers ce poète affrontant avec radicalité sa mission d'homme de lettres. Ce que Pintor dans ses brèves notes au sujet de Rilke met en lumière va au-delà de sa maîtrise parfaite des images et du style qui échappe à tout vide esthétisme, Pintor se concentre plutôt sur sa capacité d'élever au rang de symbole existentiel une expérience figurative poussée à son apogée[167], tout cela avec la rigueur du travail quotidien et la transfiguration de son expérience humaine. Il en soulignera la matière « dura e opaca, sicuramente posseduta »[168] et sa main capable de s'opposer avec élégance à la résistance du destin et du néant, en montrant une ténacité qui fera de lui un auteur très aimé en Italie comme en Europe jusqu'à nos jours.

Quant aux deux autres poètes contemporains que Pintor traduit, à savoir Hermann Hesse et George Trakl, son activité de transposition des vers ne sera accompagnée d'aucun écrit critique spécifique et en termes d'ampleur du travail il ne s'agira que de quelques versions sporadiques. Dans le cas des poèmes de Hesse, Pintor en a publié des versions en 1939 pour la revue *Circoli*, ne rédigeant qu'une dizaine de lignes sur ce poète pour mettre en valeur ses œuvres "pures" et le proposant pour son style léger et pourtant incisif en tant que maître pour les nouvelles générations[169]. Il nous livre toutefois essentiellement les textes traduits sans aucun autre commentaire ni note de traduction, ce qui amène à se focaliser sur la comparaison entre le texte original et la version, pour

[165] Aujourd'hui in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit., pp. 123-124.
[166] Ibid., p. 125. [école pour la tâche tragique de la poésie].
[167] Ibid. p. 127.
[168] Ibid. p. 128. [une matière dure et opaque, sans aucun doute maîtrisée].
[169] Ibid., p. 107.

n'apprécier que le travail du traducteur sans éléments critiques préliminaires. La toute première observation qui nous parait intéressante en terme d'analyse de la traduction est le fait qu'il traduisait de manière plutôt libre par rapport à l'original, probablement en raison de la distance entre la langue italienne et la langue allemande qui aurait toujours justifié l'écart entre les textes traduits et les poèmes originaux. Sa liberté va en tout cas au-delà des différences lexicales, Pintor se permet aussi, à plusieurs moments, d'enlever des informations sans pour autant prévoir des compensations ailleurs, et pourtant cette décision ne viole ni ne change de signe au sens du poème allemand. Quelques interventions sont par contre un peu plus significatives et entraînent des conséquences sémantiques plus importantes en faisant déclencher de notre part des inférences à propos de l'interprétation que probablement Pintor avait donnée au poème de Hesse. Nous nous référerons par exemple à la troisième strophe du poème « Jugendflucht » (Fuga di giovinezza), dont ci-dessous nous reportons l'original suivi de la traduction de Pintor :

| | |
|---|---|
| Ich wandle müde un bestaubt,<br>und hinter mir bleibt zögernd stehn<br>die Jugend, neigt das schone Haupt<br>und will nicht fürder mit mir gehn. | E vado stanco e impolverato<br>e dietro a me resta esitante<br>la giovinezza, china il capo<br>E non vuol più seguirmi avanti[170]. |

En comparant la strophe de Pintor ses intervenions sont multiples, toutes relevant de la sémantique du poème. En ligne générale le traducteur intervient en essayant de rendre le vers encore plus sec et le ton encore plus heurté, en gardant un vers court et en supprimant un adjectif bien significatif pour contribuer, pensons-nous, à accentuer la gravité du sens. Pourquoi enlever sinon de la version italienne la référence à la beauté de la jeunesse ? En allemand en effet la jeunesse plie sa tête qui est définie « das schöne Haupt », à savoir « sa belle tête », est-ce que le fait que la jeunesse soit belle a pu apparaitre une évidence aux yeux de Pintor et c'est pour un souci de clarté et d'efficacité qu'il a décidé d'éviter de la mentionner ? Ou est-ce que pour Pintor la jeunesse, telle qu'elle était vécue par sa génération bataillant contre la crise et faisant

[170] Rilke traduit par Pintor in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit., p. 103. Pour ce même passage nous proposons la traduction de Pierre Mathé, suivant fidèlement le poème allemand [j'erre las et couvert de poussière, / et derrière moi reste réticente/ La jeunesse qui baisse sa belle tête/ Et ne veut plus aller plus loin avec moi].

face au conflit mondial, ne pouvait pas être définie seulement par l'adjectif « beau » sous peine d'en fausser le statut et la nature si compliquée et douloureuse? Et encore : pourquoi transformer le verbe « wandle » [errer, vaguer] allemand dans un simple "aller" italien, en le réduisant à « io vado », alors qu' Hesse avait choisi une notion qui contient le sème de l'indéterminé, de l'errance ? Ce choix allait-il peut-être en direction de l'aversion de Pintor pour les romantismes superflus ? Nous n'avançons que des hypothèses sur la base des passions stylistiques et littéraires de Pintor. La dernière remarque que nous désirons faire à propos de cette strophe concerne le dernier vers qui, tout en restant absolument adhérent à l'original, engendre presque un oxymoron involontaire en exploitant la polysémie du mot italien « avanti » pouvant se référer à la position spatiale d'un corps mais aussi à un encouragement à poursuivre en avant, donc à l'idée d'avenir. Cette direction « avanti » semble aussi se relier à la supériorité de quelqu'un qui a dépassé une phase et qui désormais se propose à la manière de Rimbaud « en avant », métaphoriquement parlant. Ce qui en tout cas crée un contraste curieux est le binôme que cela crée avec le verbe « seguire » car il serait bien difficile de suivre quelqu'un en se positionnant devant lui, et pourtant c'est l'effet que Pintor obtient avec son vers, comme pour souligner que suivre quelqu'un ou quelque chose doit se réaliser dans toute direction. Il est évident que l'utilisation de « avanti » a été volontaire et qu'elle vise à mettre l'accent sur la notion d'avenir et de chemin à parcourir beaucoup plus que ce qu'avait fait Hesse dans son vers allemand, Pintor confère ainsi une ouverture métaphorique de plus à cette conclusion.

Si dans ses versions des poèmes d'Hermann Hesse, Pintor montre des moments de liberté fréquents et pourtant modérés, lorsqu'il se consacre à la traduction du poète expressionniste Georg Trakl Pintor se détache davantage des images du poète allemand et cela principalement au niveau lexical.

Georg Trakl, traduit seulement par Traverso jusqu'au moment où Pintor décide de se consacrer à sa lecture et transposition en 1939, était un poète à la langue essentielle, en quelque sorte le poète maudit de la langue allemande, au pouvoir figuratif sombre, dense et parfois violent qui avait choisi le drame plutôt que le lyrisme pur. En lisant les quelques lignes que Pintor lui consacre en 1939 dans une note écrite pour *Campo di Marte* et dans une courte présentation publiée dans *Corrente di vita giovanile*, il nous semble que Trakl reflète le profil de tout poète que Pintor admire : la vigueur qui émane

de son écriture, qui semble dépourvue de toute superficialité ou, comme le dira Pintor, qui livre une page « quasi senza scorie »[171]associée à une vie très brève et pleine de souffrance. C'est peut-être en raison d'un texte original déjà très raréfié, à l'adjectivation réduite, que dans ses versions de Georg Trakl, Pintor est moins libre et moins personnel qu'il ne l'avait été en traduisant Rilke et Hesse, bien que quelques coups de théâtre sémantiques soient présents même dans ses versions de Trakl. Dans le poème « Im Frühling » [Au printemps], par exemple, il transforme « die Schläfe des Einsamen »[172] non pas dans la version littérale "les tempes de l'homme seul", mais plutôt dans "les tempes de l'homme silencieux", en le rendant en italien par « le tempie al taciturno », ce qui montre son identification sensée et pourtant arbitraire entre le silence et la solitude. Pourtant même lorsqu'il intervient de manière profonde sur le tissu figuratif du poème en le traduisant avec une certaine liberté ce qui rappelle qu'à son sens le traducteur est un auteur, Pintor ne force jamais la poétique des auteurs qu'il transpose. Dans le cas de Trakl, un poète qui n'était pas du tout spéculatif ni intimiste, il aurait été plus impardonnable et irrévérent d'ajouter un adjectif où il n'y en avait pas plutôt que d'interpréter la solitude d'un homme en le dessinant comme un homme silencieux. Hermann Dorowin commentera des passages des traductions rilkiennes de Pintor où le traducteur italien n'interprète jamais les textes de manière maniériste ni baroque comme les traducteurs successifs le feront parfois, en soulignant que souvent sa liberté de traducteur vise à échapper à l'aridité qu'une version strictement philologique amènerait. Dorowin définira l'attitude traductive de Pintor une forme de « fedeltà di sostanza che sa di dover ricorrere a qualche libertà, se non vuole soffocare la voce del poeta »[173] et il souligne que la traduction de Rilke devient comme un apprentissage qui enseigne à Pintor à gérer le vers lui–même et, fort probablement, à vouloir écrire son propre Rilke[174], son propre sonnet. D'ailleurs il ne cachait pas qu'une fois traduite l'œuvre appartient à la culture qui l'accueille, dans cet acte de possession dont il parlait

[171] Pintor in Rainer Maria Rilke, *Poesie,* op. cit., p. 120. [presque sans déchets].
[172] Georg Trakl , texte en regard à la traduction de Giaime Pintor in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit., p. 118.
[173] Hermann Dorowin, « Un illuminista sulla « via orfica e tumultuosa » Giaime Pintor e la letteraura tedesca », in *Giaime Pintor e la sua generazione*, op. cit., p. 25. [une fidélité substantielle qui toutefois est consciente de devoir avoir recours à quelques libertés, s'il ne veut pas suffoquer la voix du poète].
[174] D'ailleurs l'introduction-préface de Franco Fortini au recueil de traduction de Pintor a pour titre « il Rilke di Pintor » et souligne par une métonymie cette appropriation que le traducteur peut réaliser vis-à-vis non seulement de l'œuvre traduite mais aussi de son auteur.

pour contester la myopie xénophobe de Coppola, et qui niait que l'intégration de plusieurs traductions dans la littérature d'un pays ne peut qu'enrichir culturellement celui-ci. Son choix si particulier d'un poète encore très peu connu va dans la direction de son amour pour la radicalité incontestable des choses. Rilke aussi bien que Trakl sont deux voix qui sont appelées à constater la vérité des choses et à la monter sans nuances et sans consolation. Leur lecture, qui sera ensuite fréquente et aimée pour tout le Novecento signale le désir d'« interrogarsi sulle cose ultime, sulla possibilità stessa della poesia, sul senso estremo della vita »[175]sans sombrer dans des accents métalittéraires ni des exaspérations lyriques en sens baroque ou maniériste. Georg Trakl sera, bien que moins connu, un autre banc d'essai pour les traducteurs et les critiques de poésie qui s'exerceront sur ses vers en faisant des sélections personnelles et partielles dans sa vaste production, selon leur penchants personnels face aux différentes composantes de la poétique de ce poète. Maria Carolina Foi, en reparcourant de manière succincte l'histoire des traductions italiennes des poèmes de G.Trakl, souligne que ce poète commence à être traduit de manière très asystématique autour des années 20. Les versions faites par Pintor datent de 1939 et elles sont très indicatives car réalisées à partir d'un seul recueil, le plus bref, et sur celui qui plus que toute autre œuvre de Trakl en met en valeur les accents ténébreux et funestes du poète, comme en montrant déjà sur la base de ce choix une forme de critique du texte de départ[176]. Si Traverso tournerait sensiblement le ton original du poète autrichien vers une atmosphère oraculaire, par contre Pintor avait su suivre les vers de Trakl pas à pas dans une épreuve qui, d'après tout critique, avait réussi à « annullare ogni scarto tra la sua interpretazione di Trakl, le poesie che sceglie e la loro traduzione »[177]. Le traducteur ne travaillant pas encore sur commande pouvait ainsi se permettre de s'appliquer aux auteurs fréquentés par passion, par intérêt critique, par défi ou par opposition agonique: en tout cas les traductions étaient encore faites, à cette époque, de poète à poète, donnant lieu à une qualité très élevée des versions et entrant ainsi presque automatiquement dans l'histoire de la littérature européenne. Choisir un texte plutôt qu'un autre et à l'intérieur de cela un passage ou encore un certain nombre de poèmes était un geste significatif car motivé par

[175] Magris Claudio, «Prefazione» in Georg Trakl, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2004, p. VIII. [s'interroger sur les choses les plus importantes, sur les possibilités mêmes de la poésie, sur le sens ultime de la vie].
[176] Cf. Maria Carolina Foi in Georg Trakl, *Le poesie*, op. cit., p. XVIII.
[177] Ibidem. [annuler tout écart entre son interprétation de Trakl, les poèmes qu'il choisit et leur traduction].

le goût personnel, la poétique du poète et du traducteur ou les intérêts de ce dernier et il devient ainsi intéressant pour l'histoire de la littérature de prendre en compte les critères ou les hypothèses de motivations guidant ces choix. Dans le cas de Trakl, passionné de Nietzsche, chantant l'essence des choses et voulant transporter son lecteur au cours de son expérience intérieure d'obscur pèlerin en quête d'un sens et d'une forme d'apaisement, le contexte de crise collective et l'amour incontestable de la poésie de Rimbaud et des poètes maudits français ne pouvaient qu'être un terrain fertile pour la réception positive de ses poèmes. Il représentait une autre voix chantant la crise éthique, morale et émotive de l'homme occidental, capable de prendre en compte cette chute et d'y alterner ainsi des moments de recherche d'un chemin. Sans aucun doute Pintor avait aimé l'obstination de son cri et la volonté de recherche qui se faisaient des constantes et qui ainsi, paradoxalement, ne laissaient pas le lecteur se perdre mais lui donnaient un monde où s'acheminer, comme dans un univers que Pintor avait défini « un mondo rigido, […] e di pochi oggetti […] un progressivo liberarsi, un adeguarsi della parola alle immagini prima così ingrate »[178]. Ce mouvement de descentes et de fatigue pour parvenir à une forme d'acceptation avait séduit le tempérament du traducteur italien qui avait ainsi pu rester très fidèle à une poétique en affinité avec sa sensibilité, attirée tantôt par sa tragédie tantôt par l'élégance flamboyante de ses images.

Pintor se consacra vers la fin de son existence à la traduction de la prose de William Beckford, *Vathek*, publiée posthume en 1946 et il était en train de traduire *Die Diktatur* écrit en 1921 par le philosophe et juriste allemand Carl Schmitt, mais les proses ne représentent qu'une partie très réduite et marginale de son activité de traducteur. En ce qui concerne le volume de Schmitt il présentait un sujet très controversé puisque son auteur sondait les origines de la dictature en reprenant l'histoire de la république de Weimar. Le désir de Pintor de le rendre lisible au public italien, pendant le moment le plus âpre du conflit mondial témoigne de son militantisme et de son idéologie de l'accessibilité de la culture qui était à défendre à tout prix. En alternant ses actions diplomatiques avec ses traductions de poésie sans oublier son énorme travail de germaniste collaborant au revues et à la rédaction des volumes sur le théâtre allemand, Pintor représente l'intellectuel cultivé et le traducteur passionnée qui probablement se

[178] Pintor Giaime in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit., p. 120. [un monde rigide, [...] fait de peu d'objets [...] une libération progressive, une adaptation de la parole aux images auparavant si ingrates].

serait tourné vers les essais d'histoire et de politique, vu qu'il avait commencé à se détacher de la tolérance aux règles fascistes en arrivant à un activisme antifasciste manifeste. Est-ce qu'il aurait publié des poèmes à lui? C'est une autre hypothèse fascinante et nous ne l'estimons pas tellement loin de la réalité, puisque Giaime Pintor avait publié quelques rares poèmes dans les revues de l'époque mais il en reste des traces presque introuvables, alors qu'une éventuelle étude sur sa figure d'intellectuel et d'homme de lettres devrait essayer de les récupérer et analyser.

Les communistes et les résistants les plus intransigeants ne lui pardonnèrent pas sa participation au Congrès des écrivains européens de 1942, bien qu'il s'agisse d'un congrès de littérature dont il donnera un portrait terne, comme d'un événement qui ne fit pas rayonner le pouvoir du Reich, ni ne diffusa un nouvel intellectualisme. L'écart entre fascisme et antifascisme semble être très faible pour certaines personnalités de l'époque et la personnalité de Pintor est souvent au centre des polémiques et du révisionnisme.

Calvino qui collabora avec G. Pintor pendant une période très brève chez Einaudi, en donne peut-être les traits qui nous paressent les plus significatifs comme traducteur, alors qu'il le définira comme un collaborateur alacre et infatigable, à la grande capacité de montrer qu'aucun livre n'est ni complètement raté ni inconditionnellement parfait et innocent[179].Ce qui est toujours nécessaire est l'intermédiation d'un esprit intelligent et très ouvert, cultivé et démocrate qui en mette en valeur les lumières comme les ombres, avant de laisser le jugement aux lecteurs et faire de sorte que ce soient les textes mêmes qui parlent. Cela se révèle indispensable, à notre sens, lorsqu'il s'agit de poésie : une exégèse n'est pas nécessaire pour arriver à communiquer et toucher le lecteur avec ses questionnements. Pintor participera à la « parabola della guerra liberatrice »[180] et à l'énorme opération culturelle et linguistique qui changera le panorama littéraire et poétique du Novecento grâce à cette vision de la poésie, en la livrant très souvent sans

[179] Voir Calvino Italo, «Il midollo del leone», in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, op. cit., p. 17. La citation de Calvino est la suivante: « L'esempio di Pintor, una delle tempre umane più estranee e opposte al decadentismo, all'evasione, all'ambiguità morale, […] ci testimonia come i libri possano essere buoni o cattivi a seconda di come li leggiamo ». [L'exemple de Pintor représente une des figures humaines parmi les plus étrangères au décadentisme, à l'évasion et à l'ambigüité morale […] sa production et action témoignent comme les livres peuvent être bons ou mauvais selon la lecture qu'on en fait].

[180] Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni '30*, op. cit., p. 245. [la parabole de la guerre libératrice].

trop de glose pour en accompagner tout simplement ses versions. Ses traductions de Rilke restent, non seulement pour ses admirateurs, mais en général pour la critique poétique la plus attestée, parmi les versions de Rilke les plus intenses et les plus accomplies. Son élan critique caractérisé par un mélange d'anticonformisme, d'intégrité morale et d'inquiétude alimentera la critique militante née sous l'hermétisme et ses textes donnent la mesure de sa participation active aux choses, qu'il s'occupe de poétique, de sociologie ou d'histoire. Puisque les versions de Rilke traduit par Pintor sont encore considérées comme exemplaires, il nous semble intéressant de terminer cette partie consacrée à l'action de traduction de Pintor par une observation autour d'un vers rilkien traduit par le jeune intellectuel italien. L'avant-dernier vers du poème « Eros »[181], met l'accent sur la vie et le destin en affirmant : « Leben wand sich, Schicksal ward geboren », à la lettre « la vie change, le destin est né ». Ce vers sera traduit très différemment par Pintor qui se détache du sens de "Leben" [vie] de manière radicale d'un point de vue lexical, même si au niveau sémantique son choix n'est pas si loin de l'original si on pense qu'il l'a traduit par "temps", et qu'il a amplifié, voire accéléré, l'acception du verbe "naître" en le mutant en "grandir/ croître" et en décidant de livrer ce vers : « Altro è il tempo, e il destino è cresciuto ». L'intervention du traducteur sur ce vers si court est incontestablement radicale et pourtant le sens solennel d'inéluctabilité du destin et d'une maturité de l'attente est, d'après nous, sauvé et reproduit avec élégance. Par ces choix Pintor montre comment traduire permet de modeler un vers digne de son original, sans se limiter à un calque ni devoir trop s'éloigner et décider pour une recréation totale qui s'apparente de la réécriture.

[181] Rainer Maria Rilke, *Poesie*, op. cit., p.. 72, 73.

## CHAPITRE IV

### 4. Attilio Bertolucci : quelques éléments de sa poétique et de son activité d'homme de lettres.

Attilio Bertolucci, le dernier poète, traducteur et homme de lettres dont nous parlerons dans cette partie finale de notre travail, a un tempérament poétique et intellectuel totalement différent de Giaime Pintor et, en quelque sorte, aussi de Cesare Pavese. Il s'inscrit toutefois dans cette même période de ferment culturel et littéraire, témoignant du caractère composite et multiple du milieu intellectuel des années 30 et 40. Se passionner au destin de l'homme et ouvrir les lettres italiennes à la poésie et aux littératures étrangères est le point crucial de la biographie de chacune de ces personnalités et c'est dans la même grammaire de l'inaccompli poétique que les trois poètes et traducteurs ont trouvé un instrument pour faire écouter leur voix, soit en écrivant leur propres vers soit en les traduisant. Si Giaime Pintor meurt à 24 ans en 1943 sans par conséquent pouvoir continuer sa participation à la littérature italienne sinon à travers son legs idéologique et ses traductions et essais, Attilio Bertolucci traversera tout le XXe siècle. Il meurt à l'âge de 89 ans en juin 2000 se caractérisant ainsi, même d'un point de vue chronologique, comme l'héritier et le continuateur de cette tradition de poète-traducteur et critique, animant le tissu poïétique italien pendant plus de 50 ans et se distinguant aussi comme critique de cinéma, d'art et de théâtre.

Lorsque les critiques analysent sa production littéraire c'est essentiellement à son roman en vers *La camera da letto* qu'ils se réfèrent, en le considérant comme le premier exemple de prose poétique italienne de grande haleine. Un « roman familial e vers »[182], est en effet le titre de la première partie du recueil qui se veut comme une sorte de prologue pour la chronique intime tenue par Bertolucci, rendant compte de plusieurs moments de vie de famille mais aussi de déconstruction de l'espace et du temps pour tracer la seule dimension lyrique. C'est en effet une œuvre qui a l'ambition de se proposer comme la première autobiographie romancée en vers, traversant toute une vie

[182] Muriel Gallot traduit et préface le recueil de A. Bertolucci *La camera da letto* sous le titre de La Chambre, et dans sa préface met en relief l'univers domestique, en le définissant "le poème de la chambre" où « la circulation entre la maison et l'extérieur fonctionne suivant une symbolique courante de l'abri et du découvert, du refuge et de l'inquiétude » Gallot Muriel « Préface » in Attilio Bertolucci, *La Chambre*, Paris, Lagrasse-Verdier, 1988, p. 14.

et que Bertolucci publie sous le titre de *La camera da letto* comme pour souligner le caractère intimiste mais aussi l'ouverture vers un lecteur invité à pénétrer dans cet univers familier, a qui le poète donnera voix en deux moments détachés. Il publie en effet la première partie de cette œuvre en 1984 et la deuxième en 1988, achevant ainsi l'élaboration qu'il engagea pendant plus de quarante ans. Il s'agit d'une poésie qui s'apparente à la prose et pourtant ne se lance jamais dans la narration au sens strict, un recueil qui laisse entrevoir tout simplement avec un mètre plus libre, son goût pour la réalité des choses les plus simples et leur traces sur le passage des jours. Son début poétique dans la tradition hermétique, si on considère ce courant comme un point de repère, n'est pas très différent des poètes hermétistes les plus classiques, comme M. Luzi ou A. Gatto. Ce qui marque son appartenance à l'hermétisme dans son premier recueil, *Sirio* publié en 1929, lorsque le poète n'a que 18 ans, n'est pas la nature des choses chantées mais plutôt la métrique. *Sirio* est un livre d'improvisations pour l'avenir et il contient tous les sujets et les thèmes que Bertolucci mettra en scène dans tous ses textes, se présentant ainsi comme un réservoir de lieux poétiques et d'images qu'il creusera, modèlera ou bouleversera par la suite et qui l'inscrit, parmi les noms les plus importants de la poésie des années 30. Attilio Bertolucci sera classé parmi les hermétistes malgré son accent plus élégiaque qui le détache de l'inquiétude métaphysique de Mario Luzi ou de la critique au fond transcendant de Carlo Bo, en le rapprochant plutôt d'un certain maniérisme, du moins dans ces textes initiaux[183]. Des accents hermétiques sont néanmoins incontestablement évidents dans ses vers de jeunesse si on pense à son amour pour la lumière et à la place accordée aux présages des ombres ou encore à son goût cosmogonique pour les étoiles, comme d'ailleurs en témoigne le titre même de son premier recueil, sans négliger son élan rappelant une force supérieure, jamais violente, mais néanmoins omniprésente. De plus on ressent dans sa production une recherche ontologique dessinant et déchiffrant un chemin, le mouvement d'un homme en quête du soulagement dans la parole et dans les choses du quotidien, qui ne soit ni illusion ni complaisance. Pour ce qui est de la métrique de *Sirio*, elle se place à mi chemin entre le versiculet hermétiste et les premières tentatives de vers dilué, évoluant vers la prose, affichant ainsi une alternance entre une mesure

[183] Cf. Lagazzi Paolo, « Un po' di luce vera » in Bertolucci Attillio, *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. XXXIII.

minimale et un rythme qui parfois rappelle une comptine. C'est aussi un vers jalonné d'oxymorons[184] qui se caractériseraient comme l'une des constantes stylistiques de Bertolucci, ainsi que la capacité de mettre en valeur la sensualité des petites choses et l'inquiétude inguérissable du temps qui se consomme. Nous pensons par exemple au tout premier texte de *Sirio* et à ses premiers vers « Divina misteriosa/ chiarezza/ sfolgora il sole/ sulla strada dritta »[185] ou au sujet emblématique de l' "absence", qui révèle dès son titre une forte affinité avec un sujet cher à l'hermétisme tel que le manque de quelqu'un et de quelque chose et le paradoxe de la substance presque palpable de cette absence[186]. Sa toute première production en vers s'inscrit de la sorte à plein titre dans les tons hermétistes, aussi bien que sa formation sur les textes des poètes étrangers et également son impulsion presque soudaine de les traduire pour s'en approprier. Sa fréquentation des vers de Baudelaire, Wordsworth, Dylan Thomas aussi bien que Robert Frost, Cecil Day Lewis et Thomas Hardy, représentent pour lui un véritable apprentissage qui l'accompagne dans sa formation intellectuelle et littéraire et qui l'amènera à formuler sa propre théorie de la traduction en termes d' "imitation" et de "vol" par rapport aux textes originaux. Après *Sirio*, il commencera à élaborer comme une sorte d'apologie encore plus exacerbée de l'intimité et, même dans le recueil *Voyage d'hiver*, le poète commence à tenir à distance l'histoire collective. Plus particulièrement il ne traitera pas de l'histoire externe à partir de l'après-guerre, pour se tourner vers l'exploration rassurante et multiforme de son microcosme familial, installé entre Parme et Rome. Son origine émilienne entre autres campera dans plusieurs de ses vers comme une sorte de fil rouge et de cohérence interne, associée à son approche sensorielle du paysage et à l'attention presque d'un peintre pour la lumière, garantissant un chiffre poétique propre à lui. Narration et poésie se sont nouées toujours dans sa production littéraire, lorsqu'il choisissait même en terme métaphorique des paysages, à décrire et à modeler pour les proposer tantôt comme le miroir tantôt comme le

---

[184] Cf. Lagazzi Paolo, Baroni Palli Gabriella, «Note ai testi» in Bertolucci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 1423.
[185] Bertoluci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 5. [une divine et mystérieuse clarté/ resplendit le soleil/ sur la route droite].
[186] Les vers de ce poème soulignent à travers un oxymoron initial le contraste et la douleur du poète qui vit éloigné de l'être aimé et avec un équilibre très subtil fait de contraires en solidaire collaboration, donne lieu à un poème au ton éthéré et pourtant capable d'afficher concrètement la souffrance du poète. A titre d'exemple nous citons les 10 vers qui le composent : « Assenza, / più acuta presenza./ Vago pensier di te/ vaghi ricordi/ urbano l'ora calma/ e il dolce sole./ Dolente il petto/ ti porta,/ come una pietra/ leggera. » in Attilio Bertolucci, *Opere*, op. cit., p. 22.

contrepoids de ses états d'âme. Même dans ses recueils les plus proches des poèmes en vers classiques, à travers ses rythmes longs et son amour pour la nature, l'attention portée avec tendresse sur les changements et les traces de cette dernière, c'est comme si on entrevoyait constamment un récit intime, ce qui fera dire aux critiques Pier Vincenzo Mengaldo et Paolo Lagazzi que chez personne d'autre, dans la poésie du Novecento, ne s'instaure une opposition si nette entre l'histoire avec un H majuscule et l'histoire personnelle[187]. Cela inscrit Attilio Bertolucci à plein titre parmi les poètes de la modernité, parmi les poètes qui semblent reprendre la narration dans leurs mains après 1945, comme si le temps était venu d'allonger l'énonciation et de se consacrer à une réalité matérielle personnelle ou « feriale »[188], pour la définir en employant un adjectif qui fait partie du lexique poétique et critique de Bertolucci. C'est une dimension rythmée par des événements apparemment insignifiants et pourtant cruciaux pour tout poète, comme la traversée d'un pont, la vision d'arbres et de plantes qui foisonnent dans les jardins et au delà des fenêtres, les variations des couleurs et de sons qui s'éloignent dans le paysage. Les poèmes de Bertolucci se jouent sur la suggestion de la contemplation de toutes les variations de la lumière, du contrejour à l'éblouissement, sur la considération des objets de la quotidienneté jusqu'à chanter les effets sur l'esprit et le moral d'une promenade sous la pluie[189].

Le rythme est un autre élément qui tient à cœur à ce poète et qui le définit même lorsqu'il décide de se mettre à traduire : qu'il soit dilué et proche de la prose, ou plus saccadé, comme dans ses premiers poèmes d'origine hermétique, le mécanisme musical et le contrôle du "temps" du vers est sans doute quelque chose qui fusionne avec sa

---

[187] Cf. Mengaldo Pier Vincenzo cité in « Note ai testi », in Attilio Bertolucci, *Opere*, op. cit., p. 1721.

[188] En opposition à la fête, à la vie exceptionnelle faite de clameurs, de feux d'artifices, Attilio Bertolucci semble se faire le poète des jours patients de travail, de longues journées d'automne, où les choses se consomment dans le brouillard de la plaine padane, ainsi que le porte-parole de l'oisiveté de la jeunesse et des « chroniques maritales », de la vie dans sa normalité. « Chroniques maritales » est en fait le titre, en français, qu'il attribue à une section de son recueil *La Camera da letto*. L'adjectif « feriale » est typique de ce poète, non seulement il l'utilise plusieurs fois mais c'est aussi un terme que les critiques associent souvent à sa poésie chantant « les jours ouvrables », ce n'est pas la poésie de la transcendance mais celle de la magie et la délicatesse du quotidien.

[189] A ce propos nous renvoyons par exemple à des poèmes comme « Una sera di pioggia a Parma », « Tornando a casa » ou encore à « La polvere » où Bertolucci s'attarde à remarquer « la città dalla strada svogliata / distesa oltre argini di gaggie/ questa è la felicità di Antognano /sotto il cielo leggero di nebbia che si dirada », in *Opere*, op. cit., p. 89 et suivantes. Nous pouvons ici fournir une simple traduction littérale afin de permettre la compréhension lexicale des vers cités « la ville à la route paresseuse/ allongée au de là des berges de cassiers, / c'est ça le bonheur à Antognano / sous le ciel léger de brouillard qui se dissipe ».

préoccupation autobiographique pour son rythme cardiaque. Affecté d'une arythmie cardiaque sévère qui l'affligera toute sa vie, en lui imposant parfois de longues pauses de convalescence et en lui causant une forte anxiété, le poète aura toujours une attention particulière pour ce "coup" ou plutôt ce "battement" qui manquait et qui semblait se soustraire à la logique physique et existentielle. Un élément qui l'amène à élaborer, en poésie comme en prose, cette attention pour la cadence des mots, pour leurs accélérations et leurs raréfactions comme si son oreille était toujours à l'écoute d'une sorte de poétique que, en lui empruntant le titre d'une prose, nous pourrons appeler « la poetica dell'extrasistole »[190]. C'est par cette prose autobiographique racontant la découverte de l'origine de sa tachycardie, que Bertolucci commence le recueil de prose au titre parlant « Aritmie »[191], qui contient des comptes rendus de lecture, des biographies de poètes, des passages de cours d'histoire de l'art en version condensé commissionnés par Enrico Mattei pour sa revue d'entreprise de l'Eni, mais aussi des récits d'événements mondains relatant des faits divers à caractère artistique. Une hétérogénéité qui souligne combien les incursions narratives dans la production poétique en vers de Bertolucci faisaient partie de sa nature et de son tempérament physique, habitué à ménager les accélérations en vers comme la dilution en prose autant que son rythme cardiaque. De ce titre sciemment décidé par lui-même, il affirmera la valeur représentative non seulement en ce qui concerne ce recueil de prose, mais aussi pour toute sa poésie en général, en précisant : « Ho voluto riprendere quella parola per me allarmante e magica e porla come titolo a questa scelta di miei lavori in prosa di un'estrema varietà, aritmicità di temi. Spero che risulti insieme preciso e ambiguo. Tale non deve essere la letteratura? »[192].

Une déclaration de poétique qui met en valeur ce qu'est la poésie comme la littérature pour Bertolucci : le choix du mot magique et alarmant, une énonciation précise et ambigüe à la fois, ce qui implicitement amène à la cohabitation des antinomies, aux

---

[190] Cette prose sera publiée en deux parties dans la revue *Paragone*, la toute première en 1951 et la deuxième en 1966.

[191] Ce recueil a été publié en 1991 chez Garzanti et présentait les articles, les proses d'art et les interventions publiées par Attilio Bertolucci pendant plus de 20 ans de journalisme et de critique d'art.

[192] Bertolucci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 1729. [J'ai voulu reprendre ce mot pour moi alarmant et magique à la fois et le proposer comme titre de ce choix d'essais en prose, si différents l'un de l'autre, aux sujets si arythmiques. J'espère que ce choix résulte précis et ambigu. La littérature ne-devrait-elle pas toujours être ainsi?].

contrastes apaisés exactement comme le mouvement qui anime ses paysages pouvant marier les berges âpres d'un cours d'eau avec la plaine la plus monotone et apparemment inoffensive. La lecture de la poésie de Bertolucci amène à la conciliation des contraires à inquiéter, dans le sens de préoccuper et d'ouvrir l'esprit au questionnement, en se confrontant avec ses images et avec la fluidité d'un rythme qui se veut libre par rapport aux conventions. Son recueil de prose *Aritmie* consacre certains textes non seulement à la description de certaines œuvres artistiques, mais aussi à des personnalités : à partir de son maître Roberto Longhi jusqu'à l'ami Cesare Zavattini, d'Ungaretti à Pasolini, dont il fut un grand ami, jusqu'au récit de quelques situations qui semblent virer du ton autobiographique à une réflexion critique universelle. Nous pensons par exemple à sa prose « Poeta al cinema »[193], écrit en 1955, où il raconte son activité de critique cinématographique, assurée de 1951 à 1953. Dans ce texte court il définit l'obligation d'aller regarder des films et de devoir se concentrer inlassablement sur des images imposées comme le métier le plus horrible et dégradant qu'il ait pu faire, il se sentait victime d'une ostentation de la vision imposée[194] alors que chez Bertolucci la liberté de l'esprit, du regard et de l'âme semblent être inviolables et non commercialisables.

Bertolucci, exactement comme Pavese et tout comme les hermétistes et les poètes de la troisième génération, se caractérise par sa position antifasciste et par sa tension vers la vérité, même quand cette dernière ne semble exister que dans les choses apparemment banales ou imperceptibles et également au cœur des moments de marginalisation ou de refus de la vie des gens. Mis à part le détail personnel et autobiographique, dans sa prose relatant sa mission obligée de critique au cinéma, Attilio Bertolucci tire une petite leçon pour le passionné des images, auquel il ne faudrait jamais demander comment et sur quoi exercer sa vision. Pour le poète une activité de cette sorte était devenue comme une véritable et régulière violence où toutes les images entraient « nella retina di forza »[195]comme pendant une torture des plus atroces. Cela souligne que tout poète doit être libre et que sa nourriture figurative doit être choisie en toute autonomie ou, au pire, par le hasard. Attilio Bertolucci, élève du critique et professeur d'art Roberto Longhi, se

[193] Aujourd'hui in *Opere*, op. cit., p. 1131.
[194] Cf. Bertolucci Attilio, « Poeta al cinema », in *Opere*, op. cit., p. 1131.
[195] *Ibidem*. [dans la rétine de force].

définira comme l'un des derniers fils de l'impressionnisme, et en tant que tel, ses poèmes révèlent une attention toute particulière pour la couleur et sa capacité de donner lieu aux formes amalgamées inévitablement avec les vibrations des pigmentations et les effets des lumières. S'il reconnaissait sa filiation artistique, il faisait de même avec ses ancêtres idéals en termes de poésie, en introduisant dans ce même recueil des portraits et des descriptions de plusieurs auteurs. Il cite Hopkins comme William Blake dans l'article consacré à Ungaretti[196] aussi bien que Whitman, conçu comme une présence incontournable du panorama poétique et interpellé même dans la prose qu'il consacre à Piero Jahier. Bertolucci évoque le poète des *Feuilles d'herbes* en relation à la génération américaine suivante, caractérisée par la rébellion de Ginsberg et de Gregory Corso[197], en démontrant ainsi son esprit d'ouverture comparatiste capable de passer de Mondrian à Balla, de Zelda Fitzgerald à Mario Soldati. En ce qui concerne plus strictement l'élément du rythme, Bertolucci est aussi éclectique puisqu'il considérait dignes la prose comme le vers à l'allure épique ou encore le versiculet. C'est ainsi que dans toutes ses interventions culturelles il montre un penchant pour les contaminations des arts, donnant lieu à une rédaction qui mélange toutes les impulsions reçues de la vie, qu'il s'agisse d'un détail figuratif, cinématographique, littéraire ou de la rencontre d'une personne ou encore d'une poétique différente de la sienne. Si en termes de goût artistique c'est Bertolucci même qui se définit héritier de l'impressionnisme, en termes poétiques nous pensons que des accents postimpressionistes et orientés vers l'art contemporain valorisant l'informe et les effets de lumières sont bien présents dans sa prose comme dans ses vers. Une inspiration post-décadente, pourtant dépassée dans ses traits mélancoliques, et plutôt attribuable à une certaine sensibilité picturale de la Plaine du Po qui tend vers le discours de la vie rurale même si sa narration est bien loin du style néoréaliste. La sienne est une prose poétique qui se fait voyage intime, qui ne décrit ni raconte pas à la manière d'un chroniqueur, mais il évoque, rappelle et réélabore comme une sorte de flux de conscience proustien[198]. Toutefois Bertolucci ne nous

---

[196] *Ibid.*, p. 1104.
[197] Cf. Bertolucci, *Aritmie*, in *Opere*, op. cit., p. 1102.
[198] En ce qui concerne les relations entre la poésie d'Attilio Bertolucci et la durée du temps intérieur de Proust il est possible de lire plusieurs essais et de dépasser la simple intuition en disposant de comparaisons, passages et analyses. L'étude la plus approfondie est la monographie de Pietro Citati, *Il sogno della camera rossa*, Milano, Rizzoli, 1986 et au niveau rythmique prosodique nous renvoyons à la thèse de Yannick Gouchan « Temps, incertitude et écriture poétique. Construction d'une durée textuelle dans le roman en vers d'Attilio Bertolucci », sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Parix III, 2007.

semble pas voué à la récupération psychanalytique de quelque chose, il vise plutôt la mise en valeur de l'image en elle-même. En effet le poète est particulièrement attiré par le côté figuratif du réel, sa sensibilité visuelle est constamment interpellée et il est souvent à la recherche de l'imago qui puisse révéler la vérité. En d'autres termes il est à la chasse de petites épiphanies, ce qui, pensons-nous, le rapproche de quelques poèmes de Pavese, lui aussi très attiré par le monde rural, où la centralité de certaines figures modestes l'emporte sur tout autre élément.

Le plus grand spécialiste italien de l'œuvre d'Attilio Bertolucci, Paolo Lagazzi[199], en souligne le style toujours mesuré et intime sans être faussement sentimental, ce qui lui permet de n'être jamais anti-esthétique et pourtant de se détacher du pétrarquisme et du romantisme. Sa poésie se laisse mélanger à la narration et à la prose et en revanche ses proses se veulent strictement lyriques. Ce qui le différencie nettement de l'hermétisme est, à notre avis, un autre aspect qui concerne d'une part la conduite opérationnelle de Bertolucci poète et de l'autre les sujets de ses poèmes : son attitude face à la relation entre poésie et critique. D'après Bertolucci, en effet, la poésie ne devrait pas tendre au discours métapoétique[200]ou métalinguistique ni à la philosophie à la Valéry ou à la manière de Mallarmé, et elle doit éviter de se transformer dans une énorme machine d'autoreprésentation et repoétisation de la vie. La modernité de la réflexion devait trouver un autre moyen de circuler et la poésie devait s'attester exclusivement comme le lieu de l'enregistrement des émotions engendrées par la rencontre avec le réel et non pas leurs sublimations fictives ou la verbalisation de mécanismes poïétiques. Aucun de ses poèmes ne s'attarde sur le sujet de l'écriture ou du signe, sinon à travers de brèves allusions. C'est plutôt l'aspect figuratif l'élément sémiotique qui l'intéresse et l'attire spontanément, comme si sa narration devait toujours passer et se dégager par une image, chargée bien évidemment de ses vibrations émotives, que le poète noue comme des photogrammes composant un flux et un véritable *unicum.* Il obtient ainsi une dilatation vers la prose mais, même lorsqu'il écrit un vers plus condensé, il accueille la grande ambition de pouvoir raconter en vers la vie de petites choses, et de mettre en lumière exclusivement la nature, les ustensiles de la maison ou les variations des saisons à travers les changements du jardin. Il donne voix par cela à une volonté de

[199] Cf. Lagazzi Paolo, « Un po' di luce vera » in *Opere*, op. cit., p. XLIV.
[200] Cf. *Ibidem*.

quotidienneté qui répond à l'exigence de l'après guerre de tresser à nouveau des liens concrets et rassurants avec la réalité. Sans oublier certains passages consacrés à la névrose et à la maladie[201] animant des vers pourtant jamais moroses, Bertolucci en tout cas se situe plutôt loin des éclats de l'hermétisme, commençant à se rapprocher du style narratif qui se développera incontestablement en poésie après les années 50.[202]

Comme le souligne Giorgio Luti[203], on associe généralement ce poète à l'hermétisme par référence biographique et chronologique, puisqu'il commença à publier dans les revues qui à l'époque présentaient pour la plupart les vers de poètes appartenant à ce courant, mais la poésie de Bertolucci est un cas à part, une forme d'autobiographisme transfiguré, aux tons parfois presque élégiaques, riches en références topographiques. A travers les traces des lieux des villes, souvent Rome ou l'Emilie Romagne, le poète semble vouloir ancrer l'homme à un nid et lui donner des points de repères ainsi qu'une alternative familiale pour se protéger des faits historiques, notamment la guerre. Cette obsession intimiste sombrant parfois dans des tons préraphaélites délicats et rassurants, n'avait pas beaucoup en commun avec l'obscurité hermétiste et pourtant Bertolucci semble présenter aussi des dérivations de Saba, d'Ungaretti et de Montale même s'il les réélabore en les greffant sur un fond à lui, très autonome et différent de tous les autres poètes. C'est pour cela que G. Luti comme P. V. Mengaldo ont défini sa trace poétique comme une parole "existentielle" participant d'une expérience où, toutefois, nous pouvons voir comme seul pivot l'homme et son flux intérieur de souvenirs et de battements de cœur, ainsi que la conscience que le temps et la vie se consument. Sans aucun doute, nous pouvons ajouter que ce qui lie ce poète à la période hermétiste est plutôt sa conscience d'une forte filiation par rapport aux poètes étrangers ainsi que sa passion pour la traduction, se rendant ouvert aux contaminations des poètes français et anglophones.

Dans un esprit si ouvert à l'altérité et au contact avec les formes, il est évident que l'amour pour les lettres étrangères et notamment pour le poète des correspondances par

---

[201] C'est le cas de *Voyage d'hiver*, recueil écrit entre les années 50 et les années 70 qui sera le prélude expérimental pour arriver ensuite à la liberté plus prosaïque de *La Camera da letto*.
[202] Mis à part *La camera da letto* d'Attilio Bertolucci, nous pensons par exemple à la poésie de Caproni et à son recueil *Il seme del piangere* de 1959 ou à Sereni et à ses ouvrages *Diario d'Algeria* et *Gli strumenti umani*.
[203] Cf. Luti Giorgio, *Il Novecento*, op. cit., p. 1097.

excellence, éclate, dès son enfance passée à étudier dans d'un internat de Parme. C'est à cette époque qu'il put lire *Les Fleurs du mal*, et les poèmes de Walt Whitman, comme lui-même le racontera. Vu la curiosité précoce pour le recueil baudelairien, découvert à une époque dans laquelle il ne connaissait pas encore le français et il ne pouvait pas lire le texte dans sa version originale, Bertolucci souligne que cette fulguration pour Baudelaire a pu avoir lieu grâce à la toute première traduction faite en italien par Riccardo Sonzogno[204]. La possibilité de lire des vers étrangers si marquants pour sa vie grâce à l'intermédiation de la traduction doit sans doute avoir joué dans sa volonté de se consacrer lui aussi à la traduction. Son approche de la littérature étrangère est passionnée et constitutive de son éducation poétique autant que la vision de ses lieux d'origine dans la campagne de Parme et son éducation universitaire à l'histoire de l'art. Les références à l'Emilie mariées à une forte intertextualité laissant résonner en filigrane les voix des poètes étrangers lus sont, d'après nous, les deux constantes de sa poésie, qu'elle soit raréfiée et tendant à la modalité hermétiste ou plutôt narrative comme dans son expérimentation d'un *Bildungsroman* intime en vers. Il est pour autant très compliqué et nous n'estimons qu'il n'est même pas nécessaire, d'établir quels sont chez lui les confins entre traduction poétique, entre l'écriture de sa propre poésie, la rédaction du compte rendu de lecture et le commentaire des spectacles ou des films. Le trait caractéristique de sa formation et de sa personnalité semble toutefois toujours un seul qui les réunissait tous : son indéniable façon d'être poète à part entière. Nous pensons en effet que plus qu'un traducteur-poète il a été un poète traducteur, il a fait l'expérience d'intériorisation des vers de Baudelaire et il l'a transférée dans ses vers, il en a réélaboré la force, la suggestion, l'amour pour la synesthésie et l'attention à la manifestation des mystères les plus petits.

[204] Riccardo Sonzogno est connu essentiellement pour cette traduction, la toute première, des *Fleurs du Mal* publiée chez la maison d'édition de son oncle, Edoardo Sonzogno, qui sera très importante en Italie pour la diffusion des littératures étrangères traduites. Cette traduction du chef d'œuvre baudelairien sera en prose et remonte à 1893, mentionnant l'auteur comme « Carlo Baudelaire », transposé lui aussi en italien. La deuxième édition sortira l'année suivante, en 1894 dans la collection *Biblioteca Universale*. Cette édition est la seule en version intégrale qui circulera pendant vingt cinq ans, elle sera suivie par une version en vers de Paolo Buzzi en 1917 et une autre version en prose en 1921 réalisée par Decio Cinti.

## 4.1 La traduction pour Bertolucci : entre imitation et vol avoué.

Bertolucci appartient à la troisième génération des poètes hermétistes si on suit la périodisation élaborée par Oreste Macrì. Né en 1911, il grandi dans le climat historique et poétique de l'entre-deux-guerres et il respire la culture poétique si fertile et cosmopolite qui le fascine et lui offre un milieu de rencontre avec d'autres auteurs et d'autres littératures. Comme il l'expliquera dans une courte prose publiée en 1996 dans le quotidien *La Repubblica* en guise de critique littéraire, son apprentissage à propos des lettres étrangères commencera à 13 ans, par la lecture des *Fleurs du mal* en traduction italienne. Il était redevable de cette occasion de lecture à la « benedetta Biblioteca Universale Sonzogno, nella quale poco più tardi trovai le *Foglie d'erba* di Walt Whitman e scoprii il meraviglioso, liberatorio verso libero»[205]. Walt Whitman ainsi que Charles Baudelaire et Marcel Proust représentent les maîtres les plus souvent et ouvertement cités par Bertolucci qui par la suite ne se limitera pas à la lecture des poètes traduits, mais décidera de se confronter directement avec la traduction. Toutefois, en lisant *La camera da letto* ainsi que ses proses d'art, il nous paraît manifeste que Bertolucci multiplie les références aux lettres étrangères faisant de T. S. Eliot et de William Wordsworth aussi deux auteurs qui dialoguent avec lui de manière sous-jacente. Il se consacre à la traduction poétique dès les années 40, et continuera directement ou au second plan pendant toute sa vie, commençant par la publication de quelques versions pour des revues accompagnées parfois par des proses d'art. Dans toutes ses critiques consacrées à d'autres poètes, dans les articles écrits pour célébrer un poète mort et dans ses réflexions à propos d'un film ou d'un livre, la traduction est souvent citée comme un clin d'œil de Bertolucci et comme si elle était un filtre omniprésent dans sa démarche. Il peut faire allusion à la traduction à travers un simple adjectif, ou par une digression ou encore en livrant un commentaire ironique, ce qui signale son esprit comparatiste et voué à attribuer à la transposition d'une langue à l'autre une fonction particulière. Nous pensons par exemple à une prose consacrée à l'auteure Edith Wharton, publiée en 1985 traitant de son roman inaccompli *The*

[205] Bertolucci Attilio, « Ho rubato due versi a Baudelaire» in *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Milano, Mondadori, 2000, p. 335. [la remarquable collection Biblioteca Universale Sonzogno grâce à laquelle, un peu plus tard, j'ai pu trouver les *Feuilles d'herbes* de Walt Whitman et je découvris le merveilleux, libératoire vers libre].

*Buccaneers*, un article dans lequel Bertolucci note de manière sardonique « un romanzo, rimasto incompiuto, dal significativo titolo *The Buccaneers* (aiutatevi à tradurre, è facilissimo, ricorrendo a Salgari) »[206]. Un autre passage très emblématique qui émane de sa passion pour la traduction est un extrait d'un compte rendu où Bertolucci raconte l'enthousiasme et l'élan avec lequel il avait littéralement désiré contrôler s'il avait été le premier traducteur de Hopkins et si la publication d'un ouvrage sur ce poète anglais le citait comme l'initiateur à cet auteur pour le public italien. La vérification dans le volume imprimé dont il devait parler dans sa critique, se révèle ainsi un moment amusant qu'il décrira dans son article en notant ceci : « Sono corso a verificare se ero stato il primo, o quasi, a promuovere l'incontro degli italiani con il sublime poeta che fu il Padre Gesuita inglese […] Stupore (nato dall'ignoranza?), non disappunto, il trovare che mi avevano preceduto non soltanto anglisti »[207].

L'influence que la lecture des poètes étrangers traduits peut avoir sur l'imaginaire des jeunes poètes est considérée par Bertolucci comme un élément capital, par conséquent il conseille explicitement aux jeunes auteurs ou aspirants auteurs de lire des vers même en traduction comme s'il s'agissait d'une véritable académie. Lire permet de se forger un style et un vers : cela avait été son parcours personnel d'initiation et d'apprentissage aux lettres, conduit en rencontrant le vers libre whitmanien qui constituerait une véritable révélation pour son destin de poète. Il définira le mètre whitmanien comme une « open road »[208], une structure rythmique qui, dans la traduction que Jules Laforgue avait faite en langue française, gagnait encore plus en force et en innovation. De la traduction française de Walt Whitman il avait en outre était littéralement séduit[209]par les interventions personnelles du traducteur français qui enrichissait le vers américain d'assonances, dissonances et rimes. En prenant en considération cette appréciation explicite de Bertolucci pour la touche toute personnelle de Laforgue modelant le vers du

---

[206] Bertolucci Attilio, « Questa signora di cent'anni fa » in *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni,* op. cit., p. 321. [un roman qui est resté inachevé, au titre significatif de *The Buccaneers* (aidez-vous dans la traduction, c'est très facile si vous vous servez de l'œuvre de Salgari)].
[207] Bertolucci Attilio, « Padre Gerald bentornato » in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. cit., p. 332. [Je me suis précipité vérifier si j'avais été le premier, ou presque, à permettre la rencontre des Italiens avec le sublime poète qu'a été le Père jésuite anglais, […] Quel étonnement (engendré par l'ignorance ?), sans un brin de désappointement, de découvrir que j'avais été précédé par d'autres traducteurs et pas que des anglicistes].
[208] Bertolucci Attilio, « Una maschera per Jules », in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. cit., p. 331.
[209] Cf. *Ibidem*.

grand poète américain, nous risquons ceci : que d'après Bertolucci la traduction poétique doit être faite par un autre poète et que l'on doit lui octroyer une marge de liberté et de recréation non négligeable. Sur ces éléments nous reviendrons plus loin.

La poésie traduite, bien avant la traduction pratiquée directement, fait ainsi partie de l'apprentissage effectué par Bertolucci et conseillée aux jeunes auteurs, qui conçoit les poètes comme une communauté où tout membre est amoureux de la parole et où tous devraient être soucieux de la respecter avec rigueur et pourtant passion. Par rapport à cette foi dans la langue partagée par un réseau implicite d'auteurs se faisant écho, Bertolucci parlera de l'existence de : « scrittori per scrittori »[210], à savoir l'importance d'auteurs qui, tout en arrivant à toucher aussi le grand public, sont plutôt des maîtres et des pionniers pour les autres auteurs, puisque leur production se révèle être une école et un laboratoire. C'est d'ailleurs ce qui se vérifie lorsqu'il commente un auteur ou une œuvre en interpellant implicitement les noms qui ont alimenté son amour pour la poésie, et qui constituent ses points de repères irréductibles. Bertolucci peut ainsi facilement gloser un ouvrage ou commenter un film en passant par Montale traduisant Eliot, en citant Baudelaire, en faisant des allusions à Laforgue traducteur de Whitman, en reprenant une idée de Dylan Thomas mais aussi en renvoyant à l'œuvre de Mario Luzi et Oreste Macrì dont il connaît les traductions et dont il admire la passion et l'engagement dans l'univers des lettres. Une activité que, d'ailleurs, il connaît très bien puisque la maison d'édition Guanda, ayant son siège à Parme après un premier déplacement de son lieu d'origine qui était la ville de Modène, décide en 1939 de fonder une collection de poésie étrangère traduite et demande à Bertolucci de s'en occuper. La description de cette aventure si importante pour la culture poétique des années Trente et Quarante est contenue de manière complète dans l'article « Era il tempo della Fenice »[211], un texte dans lequel Bertolucci définit les années Trente comme un moment culturel de sommeil : sommeil de la raison mais surtout anesthésie de la fantaisie. Face à cette inertie la ville de Parme montrait toutefois une vitalité insoupçonnable qui la rendra protagoniste au niveau culturel et éditorial presque au même rang que Turin et

[210] Cf. Bertolucci Attilio «Nella giungla con Henry James » in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. cit., p. 293. Parmi ces « scrittori per scrittori » il compte Kafka, Proust, Joyce, Musil, Henri James, Tourgueniev et Flaubert.

[211] Aujourd'hui in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. cit., pp. 284-288. A l'origine il publia ce texte dans le quotidien *La Repubblica* datant du 25 octobre 1979.

Milan. Il faut en fait rappeler que cette ville abritait des intellectuels d'envergure comme Mario Luzi, envoyé par le ministère de l'éducation enseigner dans une école de Parme, le peintre et graphique Carlo Mattioli et que, puisqu'elle se situe entre Florence et Milan, elle s'offrait aussi comme agréable lieu de passage et de rencontre pour des hommes de lettres comme Leone Traverso, Giancarlo Vigorelli, Luciano Anceschi, Cesare Zavattini, Giuseppe De Robertis ainsi que Carlo Bo, animant les cafés de la ville comme s'il l'avaient déjà fait à Florence. Parme se configurait ainsi comme le lieu idéal pour lancer une initiative d'opposition à l'autarcie culturelle du régime, non seulement car elle se présentait comme culturellement riche et vivante mais aussi en raison de sa vocation étrangère et notamment grâce à ses origines francophones. Les fortes ascendances françaises de la ville, autrefois capitale du Duché de Parme et Plaisance ainsi que son ouverture à l'art et la passion pour Verdi et la musique en général, offrait un terrain culturel cosmopolite et hors du commun. Bertolucci rappelle en effet que sa génération, cultivée et curieuse, ne pouvait pas accepter les lignes du régime et passa à l'action : « noi non ci accontentammo, forse perché protetti da una provincia di tradizione europea, non ci fermammo, dicevo, a leggere buoni libri, ma ci avventurammo a pubblicarne »[212]. *La Fenice* se permettait ainsi de proposer au public italien, affamé de poésie comme d'ailleurs de culture et de littérature en général, la poésie, le genre qui avait été le premier choix automatique de l'éditeur Guanda. Une orientation éditoriale qui confirme comme, à l'époque que nous considérons dans cette étude, le terme de "littérature" ne pouvait signifier que poésie[213]. Se situant à mi chemin entre Florence et Milan, où s'affirmait le travail culturel des revues littéraires les plus actives en matière de proposition de littérature étrangère, Parme se révélait être la ville idéale à tous points de vue, capable et soucieuse de répondre au besoin de poésie du public, comme si elle était une entreprise produisant des denrées alimentaires. Bertolucci insiste en effet métaphoriquement sur cette véritable nécessité de poésie de la période, une exigence manifestée par les nouveaux lecteurs et par les éditeurs amoureux de la poésie moderne comme de l'ancienne, à partir des apologies de John Donne jusqu'à la délicatesse des textes de Garcia Lorca. Il soulignera en effet que c'était la

[212] Ibid., p. 285. [nous ne nous contentâmes pas de la lecture, probablement parce que nous étions protégés par une province ayant une tradition vocation européenne. Je disais nous ne nous limitâmes pas à lire de bons livres, mais nous entamâmes l'aventure d'en publier].
[213] Cf. Bertolucci Attilio, « Era il tempo della Fenice », op. cit. pp. 285-286.

femme de Ugo Guanda, Madame Michin Guanda, qui s'occupait d'« impacchettare gli Eliot, i Lorca freschi di stampa e [a] far sì che pervenissero tempestivamente a soddisfare la crescente fame di poesia nuova degli italiani »[214].

*La Fenice* représente ainsi la première collection italienne de poésie étrangère traduite, une entreprise née avec une ampleur et un instinct artisanal qui, par la suite, comme le soulignera Bertolucci, glissera dans la tentation de publier des auteurs plus faciles à lire, jusqu'à arriver aux ouvrages au style nivelé et plutôt ordinaire, traduits par des traducteurs pas assez adroits ou pas assez confiants dans les capacités des lecteurs. Il s'agit d'une remarque qui se concentre sur un élément auquel Bertolucci prête beaucoup d'importance : la qualité de la langue des traductions. Bertolucci accuse sans réserve la qualité médiocre des traductions qui seront faites chez Guanda après quelques années d'activité de la maison d'édition, en soulignant que la volonté de traduire une grande quantité d'auteurs dans des temps trop rapides avait aplati le style et la langue des traductions, en contribuant ainsi à laisser penser au public que la langue poétique d'une entière rangée de poètes était la même. Cela minait le caractère multiforme et vivant des poèmes et des poètes, en commettant ainsi une sorte de crime qui ruinait d'un côté l'art et de l'autre la culture et l'éducation des gens, puisque le dynamisme et l'amour pour l'altérité, même du point de vue stylistique, doit toujours être à la base de la poésie. De plus ce nivèlement opéré par des versions si peu soignées n'encourageait pas à poursuivre une recherche linguistique ni un questionnement intérieur, promouvant comme digne de publication un style peu ambitieux, voire négligé et banal, qui se présentait comme une sorte de « indifferenziato cui non corrispondeva di certo la lezione formale dei poeti da noi presentati »[215]. Sans compter que, mis à part la platitude de la langue choisie, pour la plupart de cas ces traductions ne rendaient pas justice aux textes étrangers originaux.

[214] Ibid., p. 287. [préparer les paquets avec les copies des volumes de Eliot et de Lorca fraîchement imprimés, pour les envoyer le plus tôt possible sur le marché, et ainsi calmer la faim de nouvelle poésie qui animait les Italiens].
[215] Ibid., p. 287. [un style indifférencié qui n'avait certainement rien à voir avec l'habileté formelle des poètes que nous avions présentés.]

Ce sera le début de la saison de ce que Fortini et Montale désigneraient *a posteriori* comme le «vers pour la traduction »[216], à savoir un vers caractérisant un style presque standardisé qui se détache fortement des traductions de haut niveau du début des années Trente et Quarante. Si ces dernières se caractérisent comme des versions fortement personnalisées, de poète à poète, entreprises comme une sorte de prolongement de la création dans la traduction, ce qui suit sera plutôt une fièvre de transposition linguistique qui tâche de suivre un marché éditorial demandant de traduire toujours plus et plus rapidement, en raison du fait que le public semblait apprécier la poésie étrangère. Lorsque les experts des maisons d'éditions se rendent compte que la poésie traduite est un objet commercial de succès, ils imposent des exigences de vitesse et de lisibilité des textes qui orientent les traducteurs en direction de versions à la valeur fortement communicative, certes, mais qui amènera aussi à aplatir le ton général des œuvres. Le résultat sera une uniformité artificielle de la pluralité originaire des styles, prélude à une des périodes parmi les plus intenses pour la publication de poésie traduite en Italie, c'est-à-dire les années 60. Montale lui-même, en 1958 se prononcera au sujet du succès éditorial de la poésie en commentant que « L'Italia è forse il solo paese in cui si stampino a ritmo accelerato poeti stranieri in versioni più o meno soddisfacenti, e col testo originale a fronte »[217]. En effet on peut constater deux moments forts de l'histoire de la poésie italienne où l'on traduira à un rythme vertigineux la poésie étrangère : tout d'abord la période qui précède la deuxième guerre mondiale, celle que nous prenons en considération dans ce travail et qui se distingue pour la passion et la vocation de ses traducteurs qui sont pour la presque totalité des cas des artistes et de poètes.

La deuxième période marquée par la traduction de la poésie débutera juste après la deuxième guerre mondiale, mais désormais dans ce nouveau panorama socioculturel les traducteurs sont soumis aux lois du marché et à la pression des ventes, leur choix sur les auteurs n'est ainsi plus dicté essentiellement par leur affinité ou par amitié comme il l'avait été dans la décennie précédente. L'utilisation du texte en regard commencera à être une habitude après 1945 et il s'agit un élément qui s'avère positif d'après

[216] Cf. Fortini Franco cité par Edoardo Esposito, *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, volume I, op. cit., p. VII.
[217] Montale cité in Edoardo Esposito, *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, volume I, op. cit., pp. VII-VIII, [L'Italie est peut-être le seul pays dans lequel on imprime des poètes étrangers à un rythme aussi accéléré, en livrant des traductions plus ou moins satisfaisantes, et en publiant le texte en regard].

Bertolucci puisqu'il aurait pu aider un lecteur attentif à se rendre compte du grand écart entre les versions italiennes qui se faisaient de plus en plus standardisées et confuses par rapport au texte original. Ce que désirait Bertolucci en qualité de directeur de la collection de poésie, était en effet une extrême rigueur dans le style et, si nécessaire, une liberté fructueuse dans l'élaboration de la version italienne, à condition de garder un bon niveau de langue visant une poésie digne de ce nom. Bertolucci, lui aussi traducteur, est convaincu de l'importance de suivre la musique du texte original, perçue comme un indice décisif dont il dira :

> « Se è vero che la poesia è musica, è anche vero che questa musica, questo "nutrimento d'amore", ineffabile, intraducibile, possiede una sua possibile lettura in una veste italiana, precisa, fedele, come quella della Papetti [di Hopkins] che non osa, non vuole, per pudore, rivaleggiare con il suo poeta »[218].

Il s'agit d'un simple commentaire à propos de la traduction de Hopkins publiée en 1993 chez Rizzoli qui se révèle très important pour notre travail et pour notre analyse puisqu'il met en relief la conception de la traduction poétique chez Bertolucci, en définissant la poésie comme intraduisible et pourtant en montrant que le rôle du traducteur doit être, lorsqu'il est confronté aux vers, de viser à proposer avec sincérité, rigueur et honnêteté une lecture possible de vers étrangers. La poésie serait ainsi une forme donnée comme achevée et unique, impossible à reproduire dans sa perfection, ce qui surgit de manière incontestable des mots de Bertolucci qui, toutefois, montre que le traducteur ne doit pas renoncer à sa tâche. Lorsqu'il glose par exemple l'œuvre poétique de l'autrice américaine Marianne Moore, dont il traduira lui aussi des vers, il affirme incontestablement que se consacrer à la transposition de vers relève de l'impossible, en notant ceci : « tradurla [Marianne Moore], sempre arduo compito tradurre poesia, è impresa disperante »[219] .

---

[218] Bertolucci Attilio, « Padre Gerald bentornato » in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. cit., p. 333. [S'il est vrai que la poésie est musique, il est autant vrai que cette musique, cette « nourriture d'amour » ineffable, intraduisible, peut avoir une possible lecture pour elle-même en italien, une version précise, fidèle, comme celle faite par Papetti [de Hopkins] qui n'ose pas et qui ne veut pas, par pudeur, rivaliser avec son poète].

[219] Bertolucci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 1413. A l'origine, ce commentaire faisait partie du portrait que Bertolucci avait fait de l'autrice américaine pour l'anthologie *Poesia straniera del Novecento*, publiée en

Si Bertolucci n'arrive pas à formuler la définition de la traduction poétique en termes d'"intraduisibilité", il y est presque puisqu'il définit comme désespérante et fortement risquée sa pratique. En outre ce qui s'avère indispensable dans la pensée de Bertolucci pour un traducteur confronté à un texte poétique est l'attitude d'humilité qu'il doit afficher, dès le début, à l'égard de l'auteur du texte orignal. Le traducteur devra éviter une vaine rivalité avec la voix du poète à traduire et accepter de s'offrir comme un filtre docile de transmission, comme l'écho de la musique étrangère, en la transposant de la manière la plus fidèle et la plus digne possible. Une modalité qui semble avoir toujours guidé le travail de Bertolucci, lui aussi traducteur, qui se considérait lié à un destin de poète, appelé à écouter respectueusement ses confrères et capable d'attribuer ses propres vers à quelqu'un d'autre lorsqu'il les avait calqués sinon explicitement "empruntés" à Eliot[220] ou à Baudelaire.

Sa pratique de traducteur, commencée pendant les années 40, l'amène à publier en 1947 dans le numéro VII de la revue *Poesia* plusieurs poèmes de Cécil Day Lewis et de David Gascoyne, des textes que Bertolucci ensuite inclura dans un recueil à lui ayant pour titre la formule « Schizzi e abbozzi »[221]. C'est une œuvre composée par des textes poétiques dont Bertolucci est l'auteur et d'autres dont il est le traducteur, tout en mentionnant toutefois, en bas de page, la source du texte original et son auteur. En raison de cette nature encore hybride entre versions de textes étrangers et poèmes écrits par le poète italien, nous ne pouvons pas encore parler en ce cas d'une anthologie de traductions.

Un véritable cahier de traductions sera publié par la suite en 1994, chez Scheiwiller, en rassemblant la plupart des versions réalisées pendant des décennies, à l'occasion d'exercices de style qu'il entreprenait pour lui-même ou pour la rédaction d'articles ou essais. Il publie ainsi, comme désormais c'était devenu la mode et l'habitude dans la deuxième moitié du Novecento, son carnet d'exercice de traductions, notamment son

---

1957. [en faire la traduction [de l'œuvre de Marianne Moore] est une entreprise désespérante, c'est toujours une tâche ardue de traduire la poésie].

[220] Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni, les deux exégètes italiens d'Attilio Bertolucci les plus importants, montrent dans les notes au recueil *La Camera da letto*, ainsi qu'à certains poèmes de l'œuvre *Viaggio d'inverno*, que plusieurs passages, termes isolés ou choix figuratifs sont à faire remonter à la passion du poète italien pour T. S. Eliot.

[221] Aujourd'hui in *Opere*, op. cit., pp. 435-461.

"quaderno di traduzioni "[222], presque comme si c'était une obligation pour témoigner d'appartenir à la même école que les poètes cosmopolites, formés en écoutant les voix de Baudelaire, T. S. Eliot et Ezra Pound. Toutefois cette publication de Bertolucci se distingue dès le début des autres, par son titre : *Imitazioni*, se caractérisant ainsi, d'emblée, comme une déclaration de poétique de la traduction, révélant la conception de Bertolucci par rapport à l'activité de traduire. Le sous-titre qu'il appose est un éclaircissement supplémentaire pour entrer dans la vision de Bertolucci, puisque sa formulation livre explicitement une confession du poète en déclarant : « Rubo questo titolo a Giacomo Leopardi e a Robert Lowell. Mi scuso ma questo furto mi era necessario »[223]. Si Bertolucci décide d'intituler son recueil de versions poétiques différemment de l'habitude désormais enracinée de le désigner par l'expression "cahier de traductions", toutefois il n'impose pas un titre à lui, comme le fera par exemple Luzi en titrant son recueil de traductions *La cordigliera delle Ande*, mais encore une fois il fait appel à l'aide d'une imitation. Une imitation-vol, à vrai dire, car le poète avoue ouvertement sa nécessité de s'approprier cette expression, à savoir « Imitazioni », en la récupérant de deux poètes et de leur vision de la traduction en termes de mimésis. De la sorte Attilio Bertolucci nous livre volontairement une clé de lecture précieuse pour interpréter son approche traductive et, implicitement, il nuance davantage son idée concernant la traduisibilité de la poésie. En appelant « imitation » son anthologie des traductions poétiques, c'est comme s'il nous avouait que seulement la mimésis peut essayer de rendre au mieux la poésie traduite dans une autre langue.

Le concept même de mimésis implique d'ailleurs d'être articulé, car il n'est pas dépourvu d'implications théoriques et historiques en ce qui concerne le domaine de la traduction et de la poésie aussi. Platon dans le III livre de la *République* était l'une des premières autorités culturelles à affirmer que le poète était un imitateur, cela posé il était presque automatique que le traducteur devienne implicitement un imitateur au deuxième degré. Il s'agit d'ailleurs d'une théorie qui, en domaine italophone, se diffuse dès

[222] Plusieurs poètes décideront dès le début des années 40 de publier leurs versions sous forme de recueil et souvent le titre choisi pour ces ouvrages était exactement *Quaderno di traduzioni*. C'est le cas d'Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, mais aussi de Ippolito Nievo et Beppe Fenoglio.
[223] Bertolucci Attilio, Imitazioni, in *Opere*, op. cit., p. 833. [Je vole ce titre à Giacomo Leopardi et à Robert Frost. Je m'en excuse mais ce vol m'était nécessaire].

Leopardi[224], d'ailleurs cité par Bertolucci dans son sous-titre, qui estimait que le traducteur devait se faire imitateur et pratiquer l'analogie pour garantir l'émotion et l'impression originales. En d'autres termes le but du traducteur, au-delà de toute recherche métrique et de toute théorie du langage, devait être un unique : reproduire une impression comparable à celle suscitée par le texte original. "Mimésis" dans ce sens équivaut ainsi à conduire la recherche d'un parallèle, d'un mouvement analogue à celui fait par le poète étranger à traduire. Dans l'écoute attentive du rythme original le traducteur ne devrait pas se faire un écho stérile ou servile mais sa pratique de traducteur devrait tendre à réaliser la recherche constante d'une forme dans la pratique de l'analogie. Nous empruntons ici, en la partageant, la pensée d'un autre critique et traducteur de Baudelaire et exégète de Leopardi, Antonio Prete, d'après lequel l'analogie est toujours la structure à travers laquelle construire des relations poétiques : entre le réel et le texte poétique et ensuite entre le texte original et sa traduction, des rapports fluides et pourtant non totalement aléatoires, mais plutôt laissés à gérer à la sensibilité du poète et du traducteur. Cela donne lieu à la recherche d'une conformité à une nature commune, caractérisée par la volonté de questionner le réel et de puiser les racines dans la vérité à travers le pouvoir du langage.

Le traducteur viserait ainsi la répétition nullement simple qui vise à créer et rendre fréquentable un espace que le poète aussi doit apprivoiser, à savoir l'écart qui règne entre la nature des choses et la parole. Dans le cas de la traduction poétique, le traducteur doit prévoir un autre écart et le rendre le moins douloureux et inélégant possible : l'écart entre le poème original et sa traduction. La poésie, tout comme la traduction poétique, implique une recherche au dehors de l'individu qui énonce et qui renomme l'état des choses dans un mouvement qui part de l'ipséité pour aller se redéfinir grâce à l'altérité et en revenir[225]. C'est en effet ce que fait Bertolucci lorsqu'il

[224] Voir ce que Leopardi note dans son *Zibaldone*, dans sa pensée du 19 octobre 1821 classée comme la pensée n. 1950 à propos de la vivacité de la langue italienne en matière de traduction « la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo che egli sia tutto insieme forestiero e italiano: Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre …».

[225] En ce sens Emmanuel Levinas parle de l'œuvre, toujours en termes de déplacement du sujet et de l'altérité de son retour en expliquant ceci : « l'œuvre pensée radicalement est un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même », Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 44.

avouera non seulement avoir traduit Baudelaire mais aussi lui avoir littéralement "volé" deux vers en les incorporant dans un poème à lui.

Dans sa prose « Ho rubato due versi a Baudelaire », rédigée pour raconter brièvement son rapport avec le poète des *Fleurs du mal*, Attilio Bertolucci précise : « Confesso che non ho imitato, Baudelaire è inimitabile, ma rubato questi due versi a chiusura di un canto della *Camera da letto*»[226]. La traduction peut et doit ainsi se modeler comme une forme de calque-imitation et fournir peut-être aussi du matériel pour une nouvelle *inventio* dans la production personnelle du poète-traducteur. Toutefois dans les cas où la valeur littéraire et artistique du maître est trop élevée, surtout lorsqu'il s'agit du premier des modernes et du dernier des anciens[227], pour Bertolucci il paraît impossible de pratiquer l'imitation, et le vol se révèlerait comme la seule manière de rendre justice au texte original, en gardant ainsi le souffle baudelairien intact. Pourtant Bertolucci ne se consacre pas à la traduction à cause d'un manque d'inspiration ou parce qu'il a besoin d'images pour créer, ni par envie de plagier ou par simple divertissement. Bien au contraire il est redevable à ses maîtres de chaque emprunt, et il l'avoue ouvertement, se reconnaissant coupable d'une forme d'appropriation qui l'amènera à appeler Charles Baudelaire « mon Baudelaire ». Toujours scrupuleux, il ne force jamais les textes de départ et pourtant dans son recueil de versions, il choisit de ne pas accompagner ses textes par les poèmes originaux en regard. Ce choix est, à lui seul, une manière de mettre en valeur l'autonomie de la traduction. En effet si d'un côté le texte traduit n'est pas un texte appartenant totalement au traducteur, et Bertolucci en est bien conscient ou le cas échéant il n'aurait pas titré ses versions « imitations », il est aussi vrai qu'il faut faire confiance à ses capacités d'interprète de la poésie et s'abandonner à sa voix soucieuse de reproduire et non pas de cacher. Ne pas citer le texte en regard suggère implicitement que le traducteur, après avoir reconnu ses inspirateurs, devient un peu le propriétaire du vers et exige en quelque sorte son autonomie d'auteur. Nous pourrions ainsi définir la démarche de Bertolucci comme une mimésis créative, à l'opposé du

[226] Bertolucci Attilio, «Ho rubato due versi a Baudelaire» in *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, op. cit., p. 336. [J'avoue que je n'ai pas imité, Baudelaire est inimitable, mais j'ai volé ces deux vers pour clore un chant *de La Camera da letto*].

[227] D'après Bertolucci Baudelaire est par son fidélité à la prosodie traditionnel le dernier des ancien mais il est en même temps l'initiateur de la modernité en vers. Bertolucci articule sa pensée dans son article « Ho rubato due versi a Baudelaire », op. cit., p. 338.

calque ou de l'acte du copiste, laissant un certain degré de liberté au traducteur afin de construire un texte analogue au texte de départ.

L'idée de la traduction comme imitation, comme nous l'annoncions plus haut en citant Leopardi, n'est pas une nouveauté introduite par Bertolucci et elle ne jouit pas d'une définition univoque et dépourvue d'ambigüités."Imitation" pourrait en effet coïncider avec les concepts de copie, calque, retranscription, mais aussi de recréation complètement indépendante, allusion, parodie ou reproduction : dans l'histoire de la traduction les possibilités de transmettre un texte d'une époque à l'autre ont donné lieu à tous ces cas de figures. En ce qui concerne Bertolucci il s'agit d'un véritable bain dans le texte original qui est assimilé et ensuite reproposé avec un souci de fidélité par rapport au contenu, mais en affichant une extrême liberté quant au mètre et au rythme. Cela rappelle l'attitude du poète américain Robert Frost, que Bertolucci cite explicitement dans son sous-titre, qui s'était consacré pendant les années 50 et le début des années 60[228] à la traduction de plusieurs poètes européens, à la recherche des sources poétiques dont il proposait des réélaborations personnelles. Dans son cas spécifique, toutefois, la traduction avait été comme il arrive souvent arrive au cœur de la maturité d'un auteur, comme un lieu de repos et de revitalisation de son activité d'écrivain, une manière de continuer à écrire malgré la crise créative définie explicitement par la critique comme une praxis thérapeutique[229] souvent pratiquée par les écrivains en détresse. Dans le cas de Robert Lowell elle avait ainsi fonctionné comme matière d'inspiration et comme recherche des origines de toute la poésie au sens large, puisqu'il avait décidé de réécrire littéralement Homère, Sapho, Hebel, Heine, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Rilke, et aussi Pasternak sans oublier, parmi les Italiens, Leopardi, Saba, Ungaretti et Montale, en fournissant ainsi implicitement à la critique des années 60 une sorte de galerie des classiques, ou de ceux qu'on nomme ainsi, apparus aux yeux d'un poète américain comme dignes de ressourcer son imaginaire de maître du vers américain de la deuxième moitié du Novecento. Bertolucci en connaissait la poétique et le classait comme le dernier des classiques parmi les poètes américains, mais il n'inclura pas dans son recueil de

[228] Il s'agit du volume Robert Frost, *Imitations*, New York, Farrar, Strass and Cudahy, 1961.
[229] Cf. Flabbi Lorenzo, *Dettare versi a Socrate, il traduttore di poesia come imitatore*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 142.

versions les quelques textes traduits de cet auteur américain. En empruntant la formule « imitations » pour son recueil de traductions, Bertolucci rend hommage implicitement à tout poète qui avait la même conception de la poésie, même si les imitations que le poète de Parme fera tout au long de sa production littéraire sont moins dans la direction de la réécriture presque radicale, et sont à inscrire plutôt dans la dimension d'une reformulation analogue à la voix écoutée. C'est un aspect qui le rapproche en quelque sorte de l'idée de Paul Valéry d'après lequel la traduction était une lecture active ainsi qu'une source d'analyse du texte à transposer, au cours de laquelle il faudrait que le traducteur s'octroie une certaine possibilité créative. Le traducteur doit, selon Valéry, accomplir son métier en se rappelant tout simplement que traduire ne signifie pas répéter mais plutôt que son action coïncide avec la réécriture faite par un auteur accompagné par un autre auteur. Une lecture active et une recréation en quelque sorte guidées, et pourtant jamais inertes ni passives, animant une démarche où l'auteur-traducteur se met à « traduire non mot par mot, mais effet produit par effet à produire »[230].

En tout cas Bertolucci, comme Robert Lowell, attribue une valeur formative à la traduction, comme si celle-ci jouait constamment un rôle poïétique, en constituant un tissu et également une pratique au sein de laquelle réfléchir sur le pouvoir des mots, se révélant comme un acte fondamental qui accompagnerait toute sa production littéraire d'auteur et qui, lorsqu'il était très jeune, avait marqué son éducation à la poésie et à l'art. En se souvenant de l'époque de sa formation culturelle Bertolucci résume l'esprit et l'atmosphère dans lesquels elle avait eu lieu à travers le premier vers du poème « Le voyage » de Baudelaire, à savoir « enfant amoureux de cartes et d'estampes [231]», en le citant directement en français. Comme le montre Baudelaire dans ce texte, donnant voix au souvenir de l'enfant désireux de découvrir et de pénétrer le monde des lettres et des formes, l'apprentissage poétique de Bertolucci avait coïncidé précisément avec cet acte de se nourrir de poésie et de représentations figuratives. Les objets et les symboles aussi avaient joué fortement sur la capacité de création du poète émilien, c'est pourquoi ses vers sont jalonnés non seulement de références aux poètes et aux auteurs aimés, mais aussi par les traces d'objets à la mode, repris de l'anglomanie qui avait éclaté en Italie

[230] Valéry Paul, *Cahiers IV*, p. 479.
[231] Bertolucci Attilio, « L'amato defunto », *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. cit., p. 76.

après la guerre. Il peut ainsi citer dans un poème, en guise de digression, un certain type de chapeau ou d'étoffe, ou encore un modèle de chaussures ou de voiture, ce qui rappelle qu'il avait passé sa jeunesse suivant une esthétique dont il affirmera : « in tempi di anglofobia ufficiale / l'anglofilia dà piaceri sottili »[232]. La fièvre pour les objets à l'américaine, affichant la volonté d'être à la mode et le goût pour la possession avait étourdi la jeunesse de l'après-guerre, sortie d'une période d'austérité et de privations et elle se manifestait avec force frappant l'imaginaire de Bertolucci. Il s'agissait d'une manie de la possession que le poète émilien, à la personnalité plutôt sobre et modérée, n'avait pourtant pas vécue à la première personne, vivant dans une modestie qui semblait se refléter même en littérature dans son habitude de reconnaître toujours ses maitres de manière honnête. Il soignait aussi son univers où la constatation du temps qui érode les êtres aimés tranche fortement avec la conscience d'assister à la modernisation du pays et à la soif de nouveauté des Italiens, prélude au « boom » économique si glosé par son très bon ami Pier Paolo Pasolini et cause de l'effacement du monde rural, qui était l'un des protagonistes de sa poésie.

La fréquentation de la poésie de Baudelaire de la part de Bertolucci sera constante, presque morbide et obsessionnelle, marquant plusieurs comportements du poète italien : Bertolucci passera en effet du vol de quelques vers, à la citation par cœur dans plusieurs interventions critiques, montrant à quel point le poète français avait influencé son imaginaire en profondeur. Comme affecté par un véritable « morbo »[233] qui allait bien au-delà du niveau du conscient, Bertolucci par dévotion à son maître et par souci de sincérité à l'égard de la poésie, n'invitait jamais à lire les transpositions qu'il en avait faites. En revanche, Bertolucci incitait à la lecture directe de « son Baudelaire » en version originale et dans son intégralité en langue française. Il soulignait ainsi l'importance de connaître les textes originaux et affirmait :

> « Ma non seguitemi in questo errare, leggete per intero *I fiori del male*, troverete altro da quanto testardamente continuo a chiamare "il mio

[232] Bertolucci Attilio, *La camera da letto*, Cap. XXXI, in Opere, op. cit., p. 701. [ Dans une période de phobie officielle des Anglais/ l'amour des Anglais provoque des plaisirs bien subtils].
[233] C'est l'expression propre à Bertolucci qui définit ainsi, comme une maladie, sa passion pour Baudelaire, « Ho rubato due versi a Baudelaire », op. cit., p. 335.

Baudelaire". Forse uno psicoanalista potrebbe dire che rimuovo per non soffrire unitamente al poeta, che terribilmente soffriva»[234].

La passion baudelairienne de Bertolucci pourrait étonner si on pense que le poète italien se livrera certes au vers libre dans la tradition des poètes maudits, mai en donnant vie à des atmosphères bien différentes des démons des *Fleurs du mal*. Toutefois son apprentissage poétique fait sur les vers de ce recueil comme à travers la lecture des *Tabelaux Parisiens,* avait incontestablement séduit Bertolucci en raison de leur capacité de célébrer le culte des images et aussi parce que le poète français y affichait ses envoutantes premières expérimentations de prose poétique. A ce sujet il est intéressant de rappeler que Bertolucci traduira en prose poétique quatre poèmes de William Wordsworth, en récupérant l'un des traits distinctifs du romantisme, à savoir l'union de la poésie et de la prose, représentant l'une des caractéristiques stylistiques que Bertolucci développera davantage dans sa production littéraire de la moitié du Novecento. Les transpositions-imitations que Bertolucci fera des vers de Wordsworth comme celles où il se consacre à la poésie de Thomas Hardy et nous pensons également à celle de Walter Savage Landor, pourraient sans doute se classer parmi les poèmes écrit directement par Bertolucci. En effet ses traductions affichent le même lyrisme délicat et les mêmes scènes paniques, aussi bien que des sujets analogues à ses propres poèmes, ce qui nous fait supposer que Bertolucci a choisi de traduire ces auteurs attiré par la forte consonance entre leur goût et sa propre poétique. Nous pensons par exemple à son admiration pour le poète américain Marianne Moore, qu'il définit comme une auteure à la poésie difficile mais « di assoluta purezza » faite de « disegni vertiginosi di grazia »[235] et attentive, comme Bertolucci lui-même l'était, à l'existence faite de petits bonheurs et de désespoirs. En outre, pour voir l'affinité avec la sensibilité de Bertolucci, il suffit de penser aux titres des poèmes de Hardy qui semblent faire écho aux titres du poète italien, des formulations comme «Il vento e la pioggia», « Bellezze di un tempo » ou « Giacendo da svegli »[236] mais aussi « Fuochi di settembre » ou « Autunno » et une analogie avec les atmosphères de Bertolucci est fort manifeste dans le seul poème

[234] Ibid., p. 336. [Mais ne me suivez pas dans mon errance parmi ses vers, lisez *Les fleurs du mal* en entier, vous trouverez bien d'autres choses par rapport à celui que je continue à appeler avec entêtement "mon Baudelaire". Un psychanalyste un jour pourrait dire que je refoule pour ne pas souffrir avec ce poète qui souffrait terriblement].
[235] Bertoluci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 1413.
[236] Bertolucci Attilio, *Imitazioni* in *Opere*, op. cit., pp. 871 et suivantes.

d'André Frénaud proposé dans ce recueil. Bertolucci n'en choisit qu'un et, à une première lecture, ce poème semblerait bien avoir été écrit par le poète italien non pas comme une traduction mais comme un texte à lui. Cela en raison du rythme du vers de la traduction mais aussi à cause de la symbolique affichée de la nature, qui s'inscrit à plein titre dans la poétique bertolucienne. Ces deux éléments caractérisent le poème intitulé « Paese ritrovato »[237] qui correspond au goût du monde agricole de Bertolucci et qu'il rend avec une fidélité extrême par rapport à l'original français. Si on lit par exemple la dernière strophe du poème original et on le compare avec la traduction italienne, nous constatons que la puissance des images est la même, que Bertolucci ne prend ainsi aucune liberté et qu'il reste bien lié à la voix originale, même s'il enlève un peu de force au vers français qui citait un « vrai pain des hommes » et qui en italien devient simplement le « pane degli uomini ». Fort probablement ce changement avait été fait pour des raisons rythmiques et non pas pour un désir de rivaliser avec Frènaud ou par obsession de laisser sa touche dans les vers transposés. D'ailleurs Bertolucci admirait le poète français et il le définissait par une formule qui met en relief la pureté de sa poésie, vivifiante au milieu des crises de la modernité. Il s'agit d'un commentaire que Bertolucci livre en guise de portrait pour présenter le poète français dans une anthologie, un poète dont il admire l'attitude que nous nous risquons à attribuer à Bertolucci lui-même. C'est en effet comme s'il se regardait au miroir et qu'il commentait à voix haute lorsqu'il dit de Frénaud que : « pur testimone della crisi contemporanea, aveva ancora in sé la possibilità di una tenerezza di canto, di uno scorrere generoso di immagini »[238]. La grâce irrégulière de Frénaud ainsi que son enchantement à l'égard de la nature semble porter les mêmes marques que la poésie de Bertolucci qui sans doute, en le traduisant, maniait la substance même de sa propre poétique.

Pour mettre en valeur cette connivence de chant poétique ainsi que la traduction de Bertolucci, nous citons plus bas une strophe de ce poème suivie par la version italienne, témoignant comme le traducteur adhère scrupuleusement au vers original sans pour

[237] Le poème original de Frénaud est intitulé « Pays retrouvé ». Bertolucci le traduira pendant les années 60 et le publiera pour la première fois dans la revue *L'Europa Letteraria*, en décembre 1960.
[238] Bertoluci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 1417. [tout en étant un témoin de la crise de la contemporanéité, Frènaud concevait encore la possibilité de donner corps à une tendresse du vers et d'animer un flux généreux d'images].

autant en faire un calque servile. Si Bertolucci avait voulu se lancer dans une version plus personnelle, par exemple, il aurait pu traduire le verbe français « entrouvrir » par le terme italien « schiudersi » ou, en tout cas, choisir un autre verbe, alors qu'il décide de distribuer adroitement l'image française de l'ouverture, en faisant participer l'allure et la présence du "je" lyrique, de sorte que le « je passe » formulé par Frénaud sera suggérée en italien par le substantif « passo », une solution qui permet de rendre l'idée d'une lente ouverture des choses au passage de l'homme dans la nature. Il s'agit d'un faible changement par rapport au texte original qui, en tout cas, n'est pas forcé ni transformé par cela, comme on peut le constater en lisant en entier les deux strophes ci-dessous :

Les rangées des vignes se tiennent sur les versants
et les nuages se promènent lentement dans l'azur
creusant d'ombre la plaine où les céréales jaunissent
Tout est beau qui s'entrouvre aujourd'hui où je passe
O je me souviendrai de ce vrai pain des hommes
Je veux gouter de ces raisins qui sèchent
pendus sous la galerie.[239]

I filari di viti stanno sopra i versanti
e le nubi si muovono lente entro l'azzurro
scavando d'ombra la piana ove il grano ingiallisce.
Tutto è bello quello che s'apre oggi al mio passo.
Oh mi ricorderò del pane degli uomini
gusterò i grappoli che seccano
appesi sotto la volta[240].

Bertolucci respecte avec précision les images de Frénaud, se permettant simplement de spécifier que les céréales jaunissant correspondent au "blé" (le "grano" dans la version italienne) et atténuant vers la fin l'élan volontariste du "je" lyrique. En effet dans le poème italien ce sujet a déjà décidé qu'il goûtera le raisin, alors que dans la version française la volonté de l'énonciateur ne se manifestait pas encore en prononçant un futur, mais s'exprimant par un « je veux », une formule qui en tout cas véhiculait, elle aussi, l'existence d'un projet. Nous avons cité cette strophe en entier pour proposer la

[239] Nous avons repris le texte d'André Frènaud, « Pays retrouvé » de l'œuvre de Josephine Croser, *Contemporary French poetry*, University of Michigan, University Michigan Press, 1965, p. 88.
[240] Bertolucci Attilio, *Imitazioni* in *Opere*, op. cit., p. 937.

notion d'imitation de Bertolucci lorsqu'elle est « en acte » dans un texte traduit, et pour montrer que, lorsqu'on parle d'imitation, on ne doit pas imaginer la réalisation d'une copie identique, mais plutôt une reproduction qui ne cache pas ses moments dissemblables du vers original, tout en gardant le même ton que ce dernier. La force de la cohérence musicale à la base du texte étranger et également ses images doivent en effet se préserver intactes et guider tout choix traductif, la transmission du côté figuratif ne doit jamais se dissocier de la reproduction d'un chant digne d'être défini un chant poétique.

Quant aux traductions de quelques poèmes de Cecil Day Lewis que Bertolucci publie en 1947, c'est sans doute l'amour que le poète irlandais montre à l'égard de la nature et son amertume face à l'expérience stalinienne qui attireront l'intérêt du poète italien. Cecil Day Lewis écrit en argumentant sur la nécessité que l'homme s'éloigne du mal, en proie à la détresse engendrée par l'observation des mécanismes et des crimes de l'histoire, et de son côté il décidera lui aussi de se consacrer à la traduction, mais c'est pour s'éloigner du monde contemporain qu'il se livre à la traduction des classiques et à l'enseignement. En effet dans son anthologie des poètes étrangers, Bertolucci le décrit comme un poète-traducteur, et également comme un enseignant d'Oxford qui après avoir cru dans la modernité de la poésie de T.S. Eliot et de W.H. Auden chantant les angoisses collectives pour les partager, décide de se réfugier définitivement : « nell'alveo della tradizione, in cui la poesia scorre agevolmente »[241]. Un portrait dont les éléments choisis par Bertolucci suggèrent que peut-être même dans son cas personnel, lorsqu'il se consacre à la traduction il ne fait que réaliser un retour aux formes de la tradition pour habiter un lieu connu. D'ailleurs son recueil des versions poétiques comporte des textes d'auteurs qui sont désormais considéré des classiques modernes de la poésie, à savoir les vers de Ezra Pound, T.S. Eliot, Marianne Moore, Baudelaire, Wordsworth à côté des voix qui lui sont très proches mais moins connues dans le panorama littéraire international comme Carl Sandburg, Edward Thomas, John Crowe Ransom, Archibald Maleish et Herbert Read. L'ouvrage contient aussi les versions de quelques passages du *Paradis Perdu* de John Milton alors que le tout premier texte propose la traduction d'un acte du texte shakespearien *As you like it* (*Comme vous*

[241] Bertolucci Attilio, publié en *Poesia* n. VII, 1947, aujourd'hui in *Opere*, op. cit., p. 1416. [dans le lit du fleuve de la tradition, où la poésie coule aisément].

*l'aimez*), notamment un extrait du deuxième acte de la première scène. Ce dernier ne nous semble pas tellement dans le ton de Bertolucci, et cela est dû probablement au fait que le texte n'avait pas été un choix du poète mais lui avait été demandé et imposé par le metteur en scène Franco Enriquez pour une représentation théâtrale qui n'eut finalement pas lieu en se servant de la transposition de Bertolucci. Ce dernier, qui était trop lent pour satisfaire les besoins du metteur en scène, fut remplacé par une version déjà en commerce et publiée, et c'est pour ce motif qu'il existe exclusivement la traduction de cet extrait de la pièce. Le fait que le texte n'était pas tellement dans les cordes de Bertolucci avait peut-être ralenti son travail, lui laissant en tout cas un fragment de faible longueur qu'il ressent comme un exercice de traduction digne de publication. A l'opposé de cette expérience de traduction d'un texte shakespearien, nous situons les versions que le poète italien fait en 1948 de quatre poèmes de W. Wordsworth publiés à l'origine dans le n. IX de la revue *Poesia*. Si Shakespeare n'était pas un auteur qui avait stimulé la prolificité du traducteur, les versions que Bertolucci fera de W. Wordsworth témoignent de sa passion pour ce poète romantique, auquel la critique accorde généralement le mérite d'être celui qui a fait découvrir la nature à la poésie. En effet il s'agit de la rencontre panique entre la voix et les moyens de la poésie et la beauté sauvage de la nature, une rencontre qui, d'après nous, avait probablement attiré Bertolucci vers ce poète anglais, capable de fixer sur la page des scènes dans lesquelles « la nature se présente à elle-même, se manifeste comme présentation de soi »[242]. Dans les vers de Wordsworth la nature fusionne avec une sorte de respiration qui se fait vision et, vice-versa, le chant poétique retrouve sa vigueur en puisant dans les éléments naturels. Une liberté dans la représentation qui d'ailleurs sera très aimée et reprise par la plupart des poètes-traducteurs de l'époque qui ont voulu repérer dans ses vers « une manière de voir les signes de la liberté ou de l'oppression »[243]. Les poèmes choisis par Bertolucci mettent en scène une nature ravissante, à la splendeur presque irrésistible dont la seule existence semble pouvoir donner un sens à la vie, et la beauté du soleil pourrait suffire à nourrir, jour après jour, l'esprit de l'homme[244]. Les scènes

[242] Jacques Rancière, «Transport de la liberté (Wordsworth, Byron, Mandelstam)» in *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, op. cit., p. 98.
[243] Ibidem.
[244] Voir la traduction de Bertolucci des vers de Wordsworth, « Preludio » in *Opere*, op. cit., p. 850. Le texte ne fait que souligner l'amour des jeunes pour le soleil et le ciel enflammé sur les fôrets, la mer

aux tons épiques de Wordsworth inspireront profondément la production poétique de Bertolucci qui avoua aimer la force figurative indomptable du poète anglais en la décrivant comme « un subitaneo affiorare del sangue »[245] aux effets inattendus engendrés par une cascade d'images en pleine liberté.

Dans son cahier de traductions Bertolucci comprendra aussi quatre poèmes de Walter Savage Landor, des poèmes qui tournent encore autour du sujet naturel et aux accents très proches de sa poétique. Il fait également rentrer dans sa sélection deux poèmes de Robert Frost et le poème « Lo zingaro » (le gitan) d'Ezra Pound[246]. Même s'il n'inclut qu'un seul texte de ce poète américain l'intérêt pour lui ainsi que son amour pour l'œuvre de T.S. Eliot seront forts pendant toute la vie de Bertolucci. Pour ce qui est du poète de la *Terre désolée*, si Bertolucci ne propose qu'une seule traduction d'un poème à lui, il sera constamment cité au sein de ses proses d'art tout comme dans ses poèmes, jusqu'à devenir concrètement le sujet d'un texte poétique de Bertolucci. En effet dans son recueil *Voyage d'hiver* c'est comme si Bertolucci confiait son idée de poésie et de tâche du poète à la fiction d'un Eliot, jeune garçon de 12 ans, immortalisé dans une photographie hypothétique que Bertolucci imagine regarder. Ce portrait lui semble révéler *in nuce* les traits du futur poète ainsi que son destin commun à tous les poètes vivant dans l'Europe en guerre. T.S. Eliot, qui avait vécu son enfance parallèlement au déroulement de la première guerre mondiale et qui connaîtra la deuxième comme adulte, devait forcément affronter un destin de résistance et l'exprimer dans son acte poétique, destiné à continuer même en condition de crise. Bertolucci exprime l'essence de ce destin dans les deux vers finaux de ce poème, soulignant comme la vie du poète coïncidera avec l'écriture et notamment se traduira par un acte constant qui « vorrà dire vivere e scrivere/ sino al gennaio inclemente, all'inverno delle ossa »[247]. Un vers qui rappelle les difficultés de la vie et les souffrances ainsi que les sacrifices nécessaires pour survivre dans un moment historique si compliqué. Si le panorama du conflit est ici

---

déchaînée, lointaine et pourtant présente : un paysage qui semble à lui seul pouvoir déterminer le bonheur du je lyrique.

[245] Bertolucci Attilio, Opere, op. cit., p. 1718. [un afflux soudain de sang].

[246] En ce qui concerne Ezra Pound, Bertolucci l'introduit dans l'anthologie *Poesia straniera del Novecento*, en le décrivant comme un grand poète et surtout comme un « gran formatore di poeti » [un formateur de poètes très habile], aujourd'hui in *Opere*, op. cit., p. 1413.

[247] Bertolucci Attilio, « Eliot a dodici anni (da un fotografia) » in *Opere*, op. cit., p. 262 [cela voudra dire vivre et écrire/ jusqu'à janvier inclément, jusqu'à l'hiver des os]. Nous reprenons ici la traduction de Muriel Gallot in Bertolucci Attilio, Voyage d'hiver, Paris, Verdier, 1997, p. 177.

simplement suggéré, la version poétique de Bertolucci qui plus que toute autre semble être faite pour parler du conflit mondial est à notre avis celle transposant un poème de Kipling , dont le titre éloquent sera en italien « Epitaffi di guerra », une formule qui d'emblée affronte très explicitement l'histoire et sa réalité la plus dure. Comme si Bertolucci s'exerçait dans la version de Kipling pour avoir un lieu où affronter l'Histoire avec un H majuscule, et le faire de manière directe, sans aucune transfiguration ni métaphore, comme par contre il semble parfois faire dans ses propres vers. Comme si la traduction en ce cas lui permettait de faire écouter une voix plus agressive que d'habitude. Le poème choisi, en effet, est très âpre et présente une force que Bertolucci définit sous forme d'un chant poussé « come trombe e tamburi militari[248]». Ce texte illustre avec acrimonie et impitoyable immédiateté les scènes les plus dures de la guerre : les fosses communes, le manque de dignité dans les latrines et la condamnation à mort des prisonniers. Des moments qui tranchent énormément par rapport aux tons des poèmes de Bertolucci et à sa manière de mettre en scène tout aspect de la vie, en les filtrant à travers l'allusion, les hésitations et aussi une certaine dilution des maux, à travers la description lyrique de l'écoulement du temps. En se consacrant à la traduction de ces vers si explicites et abrupts nous pensons que Bertolucci pouvait se mesurer avec l'histoire et ainsi contribuer à la prise de conscience des hommes, en se servant de la traduction pour la diffusion de ces images et de leur valeur de dénonciation. De plus, Bertolucci offre à travers cette version une relecture de ce qu'il était la vie quotidienne au front pendant la période de la guerre, en se concentrant sur les moments les plus antihéroïques et misérables[249] qui représentent une sorte de revers cruel de la quotidienneté tempérée et tendre qui est généralement mise en scène dans ses propres poèmes.

L'âme de comparatiste et de traducteur de Bertolucci ne s'exprime pas seulement à travers la traduction mais aussi par le fait qu'il intègre des allusions aux poètes dont il aime la poétique au sein de ses vers, en les transformant en de véritable présences qui hantent sa production. Il imagine par exemple le passage de T.S. Eliot, la vie de Whitman, il fait des hypothèses à propos de ce qu'ils auraient pu commenter dans une situation donnée, et il s'associe à eux dans le partage d'un destin collectif à construire à

[248] Bertolucci Attilio, « Note ai testi » in Opere, op. cit., p. 1722. [comme des trompettes et des tambours militaires].
[249] Cfr. Lagazzi Paolo et Gabriella Palli Baroni, « Note ai testi » in *Opere*, op. cit., p. 1722.

travers la recherche de la vérité et de la beauté qui se sert de la parole. Malgré toute une partie de la production de Bertolucci tendant à abandonner la tradition et à virer vers la liberté du roman en vers, la tradition et sa filiation par rapport à Eliot, Pound, Dylan Thomas et aussi Whitman sont manifestes et constamment prononcées par le poète. Dans son imaginaire de traducteur, poète et passionné d'art[250]les allusions à Poussin s'amalgament avec la référence à Carlo Mattioli, mais aussi avec le souvenir de Fellini, un clin d'œil à Rubens ainsi qu'à un commentaire concernant un film de Stanley Kubrick. Bertolucci arrive ainsi jusqu'à toucher des référents de notre contemporanéité qu'il réinterprète en n'ayant peut-être qu'un seul gouvernail, comme l'explique très bien une des plus importantes exégètes de son œuvre, Gabriella Palli Baroni :

> « È la libertà dell'arte che Bertolucci ha a cuore, quella libertà incontrata con occhi "candidi aperti" nel cinema degli anni Trenta, che racconta con divertimento, gusto narrativo tra musica, moda, macchine d'epoca, avvenimenti storici, flash evocatori e leggera graffiante ironia »[251].

Son grand filtre pour traverser et interpréter les images, tout come la réalité, reste ainsi l'amour et le désir de liberté, cherchée et assurée par la poésie qu'elle soit cristallisée en images ou en paroles, qu'elle vienne de sa propre production ou surgisse de la traduction des vers étrangers. Dans l'imaginaire de Bertolucci les auteurs, les œuvres d'art et toutes les formes artistiques, y compris la photographie devenant souvent un prétexte poétique, constituent une sorte de réservoir de la mémoire qui aide le poète à sauver les éléments les plus significatifs de l'existence et lui permet d'envisager l'avenir, d'écrire et de vivre.

### 4.2 Une épreuve de poète-traducteur : La traduction en prose des *Fleurs du mal.*

Si l'apprentissage poétique et artistique de Bertolucci commence par sa lecture des *Fleurs du mal*, il est presque inévitable pour lui d'être confronté à la tentation, une fois

---

[250] Attilio Bertolucci fut élève du grand historien de l'art italien Roberto Longhi et aussi enseignant d'histoire de l'art pendant plusieurs années.

[251] Gabriella Palli Baroni in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, op. ci., p. 443. [Ce à quoi Bertolucci tient principalement est la liberté de l'art, la liberté qu'il rencontre avec ses yeux "candides et ouverts" à l'intérieur d'un cinéma pendant les années Trente et qu'il racontera amusé, en se servant de son goût de la narration, pour raconter la musique, la mode, les voitures d'époque jusqu'aux événements historiques et aux souvenirs personnels à travers une ironie mordante et légère.]

appris le français et devenu poète, de se consacrer à la traduction de ce recueil. Il ne traduira pourtant pas ce texte pendant les deux décennies dont il est question dans notre travail, puisqu'il s'agit d'une élaboration et d'une réflexion que Bertolucci mène tout au long de sa vie, mais en forçant un peu la chronologie que nous avions établie au début, nous estimons important de nous référer brièvement à ce travail. Un portrait de l'activité poétique et traductive de Bertolucci ne serait pas complet sans que nous penchions sur sa traduction du chef d'œuvre baudelairien.

Dans ce cas la traduction va bien au-delà du concept d'imitation : il s'agit d'une véritable recréation à partir de la forme même que Bertolucci décide d'imprimer au recueil, puisque sa version ne sera ni en vers ni en rime, mais en prose. Une solution courageuse et, en même temps, ingénieuse car elle marque la distance que le traducteur veut prendre de son auteur-modèle. Bertolucci en effet ne se lance pas dans l'élaboration d'une copie reproduisant la métrique de l'original, une opération qui serait très probablement une dénaturation de Baudelaire en italien, ni il ne décide d'adopter un mètre de la tradition poétique italienne, en proposant une version au rythme bien plus libre et irrégulier d'une prose poétique. Le fait que Baudelaire lui-même écrit les premiers poèmes en prose, ou plutôt la première prose poétique dans ses *Tableaux Parisiens*, semble autoriser Bertolucci à opérer son choix formel avec une certaine désinvolture, vu que, comme Bertolucci même le déclarera « mi sono sentito autorizzato a farla così, perché Baudelaire stesso ha tradotto in prosa Edgar Poe »[252]. En affirmant cela le poète-traducteur ne cherche pas une justification mais plutôt il s'inscrit dans une ligne et une tradition désormais ouvertes par de grands maîtres en s'octroyant ce geste qui ne se révèle ainsi comme une étrangeté mais plutôt une adaptation au rythme même de l'œuvre de Baudelaire. Cette dernière en effet présente des scènes par rapport auxquelles Bertolucci déclarera : « sembrano fatte con molta elaborazione stilistica,

[252] Bertolucci Attilio, *Opere*, op. cit., p. 1720. [je me suis senti autorisé à traduire de cette manière, puisque Baudelaire aussi a traduit Edgar Poe en prose]. Baudelaire n'était pas enthousiaste de la transposition des vers en prose, et il se réduit à la réaliser comme mal mineur, comme il affirme en 1859 dans son écrit *Genèse d'un poème*, en se référant à sa traduction du *Corbeau* de E. A. Poe : « Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée ». Repris aussi par Jules Barbey D'Aurevilly, *Baudelaire*, Paris, Edition Complexe, 1990, p. 205.

resistono bene anche in un'altra lingua, e in una prosa non gonfiata »[253]. Une affirmation qui semble suggérer, à notre sens, que la poésie quand elle est vraie et qu'elle arrive à l'apogée de sa recherche, ne perd pas son élan ni son cœur battant dans la transposition dans une autre langue puisqu'elle a modelé non seulement les paroles, mais qu'elle a donné lieu aussi à des images. C'est sur ces dernières que le traducteur, lorsqu'il reste humble et qu'il ne se met pas en compétition avec le poète étranger, peut bien espérer de sauver le noyau poétique original et sa suggestion. Par cette « prosa non gonfiata » nous estimons que Bertolucci se réfère à la nécessité de ne pas vouloir rivaliser avec l'auteur du texte original, tout en restant profondément rigoureux et exigeant par rapport à la langue traduisante, faisant des choix à chaque moment motivés par l'amour pour les correspondances et le respect par rapport au texte de départ. Pour Bertolucci, comme nous l'avions expliqué au paragraphe précédent, la traduction suit un mouvement d'imitation-recréation qui n'a pas de loi à dicter ou imposer mais plutôt une éthique à respecter. Dans cette démarche nous reconnaissons un désir d'appropriation qui s'entrelace avec le désir de restitution, étant donné que la poésie de Baudelaire a représenté pour Bertolucci une obsession, une compagnie, un banc d'essai ainsi qu'une sorte d'autel vénéré et, pour autant, c'est pour lui un auteur qui n'est pas à copier mais à faire connaître dignement. Ce qui dépasse deux mythes concernant la pratique de la traduction que Bertolucci a toujours contournés et démystifiés à travers sa pratique : nous nous référons au mythe de l'intraduisibilité de la poésie, à savoir de la possibilité de produire une traduction poétique parfaite et du mythe de la fidélité en traduction. Nous avons pu montrer auparavant que d'après ce poète italien la traduction poétique n'est pas réalisable, du moins si par traduction on entend une copie rythmique et sémantiquement identique au poème original et qui, en même temps, soit aussi un texte élégant. Cela relève de l'impossibilité pour Bertolucci, et une même nature d'incapacité pèse sur celui qui désire imiter Baudelaire. Mais si traduire signifie resituer un ton et une image à travers ce que Bertolucci définit « un uso inappariscente e finissimo delle misure versali e degli effetti ritmici »[254], alors l'entreprise arrive à chaque fois à son terme avec succès. En tant que poète-traducteur redevable à Baudelaire de son

[253] Ibidem. [elles semblent faites avec une élaboration stylistique très soignée, elles résistent très bien même quand elles sont transposées dans une autre langue, si elles sont traduites dans une prose qui ne soit pas lourde].

[254] Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni, « Note ai testi, in opere », op. cit., p. 1721.[une manière très fine et élégante de modeler la mesure du vers ainsi que de gérer les effets rythmiques des vers].

imaginaire de lecteur, passionné de cinéma et de poésie, il est conscient que toutefois une traduction poétique ne peut pas garantir la prétendue « invisibilité » du traducteur. La suggestion ainsi que la polyphonie que la poésie implique de modeler ne permet pas au poète de rester un exécuteur neutre d'une transcription. Il sera confronté à la polysémie de plusieurs termes et, malheureusement, parfois il devra choisir une variante réduisant en partie la richesse sémantique de l'original et encore il devra savoir écouter les idiosyncrasies du poète étranger résistant à la tentation de suivre son propre instinct d'auteur. Quand Bertolucci se consacre à cette traduction il ne vit pas un moment de crise créative, ni il est à la recherche d'une nouvelle élaboration poétique comme il arrive souvent aux poètes qui s'approchent de la traduction quand leur matière poétique personnelle semble leur manquer. C'est pour cela que son écoute du texte français vise à une récupération élégante mais, en même temps pragmatique, de sa lisibilité de Baudelaire en italien, se focalisant tout particulièrement sur la restitution, même en prose, du rythme et de la force des images baudelairiennes. Comme le soulignera dans la préface de cette traduction un autre spécialiste et poète-traducteur de Baudelaire, Giovanni Raboni, le choix traductif de Bertolucci est à classer comme :

> « una scelta da poeta. Perché solo un poeta sa fino in fondo, sulla propria pelle, che il verso, il suono non sono che una delle componenti (e non sempre la più importante) dell'espressione poetica : insieme alla sintassi, al lessico, al concatenarsi o ramificarsi o esplodere delle immagini, alla struttura del ragionamento o della metafora. Altrimenti, nessun poeta sarebbe traducibile in un'altra lingua, mentre sappiamo che non è così; l'intraducibilità dei poeti è una verità relativa, e la sua assolutizzazione è soltanto un luogo comune, uno dei luoghi comuni più insistenti e noiosi della critica idealistica »[255].

Ce commentaire articulé met en valeur l'acte de Bertolucci et touche le sujet de l'intraduisibilité poétique, en montrant qu'il s'agit d'un faux problème qui est à

[255] Giovanni Raboni, « Introduzione» in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Garzanti, 1975, pp. XIX-XX. [Un choix de poète. Puisque seul un poète est conscient jusqu'au bout, puisqu' il en a l'expérience presque physique sur sa peau, que le vers et la musicalité ne sont qu'une composante de l'expression poétique (et très souvent ce n'est même pas la composante la plus importante). La poésie surgit aussi de la syntaxe, du lexique de l'enchaînement et de la ramification ou explosion des images, sans compter la structure du raisonnement ou de la métaphore. Si ce n'était pas comme ça aucun poète ne serait traduisible dans une autre langue, alors que nous savons bien que ce n'est pas vrai. L'intraduisibilité des poètes est une vérité relative et son caractère absolu n'est qu'un lieu commun, notamment un des lieux communs parmi les plus insistants et ennuyeux de la critique idéaliste].

résoudre à travers la pratique passionnée et consciencieuse du traducteur. Si ce dernier est capable d'insuffler une énergie et une émotion "analogues" aux élans du poète étranger, même si pas forcément identiques ni distribuées sur les mêmes éléments lexicaux, sonores ou rythmiques, de toute manière le poème traduit sera un texte de valeur. Ce qui différemment des autres lieux communs sur la traduction que nous avons essayé de démentir, confirme un autre poncif concernant la traduction, un truisme cristallisé dans la tradition italienne du Novecento plus que jamais, à savoir le fait que pour traduire un poète il est nécessaire que le traducteur soit un autre poète. C'est d'ailleurs au cœur du XXe siècle que les traductions poétiques d'autres poètes se sont constituées comme un véritable genre littéraire, comme nous avons essayé de montrer tout au long de ce travail. Nous pensons que lorsque les deux sujets impliqués dans l'acte traductif, à savoir l'auteur original et son traducteur, sont deux poètes, tout discours épistémologique et traductologique à propos de la fidélité ou de l'invisibilité de la traduction par rapport à l'original peut être dépassé. En effet le statut ontologique des traducteurs leur impose l'écriture d'un texte ayant une dignité poétique et cela se révèle à travers un projet-tension vers la recherche de la parole pour l'exprimer, un mécanisme qui devrait garantir une démarche sensée aboutissant à une version finale qui soit un texte autonome à la valeur esthétique comparable au texte en langue étrangère[256]. Ce n'est que de cette manière que même l'écart entre le deux textes s'élève à une autre forme de poésie et qu'il n'est pas à identifier avec une trahison.

Or en s'insinuant dans le système analogique qui lie l'art et la tradition littéraire, il est à remarquer que la poésie moderne introduit la possibilité d'éliminer la rime, de délivrer le vers libre et de faire confiance au fait que l'œil du poète peut contempler le monde en puisant dans une esthétique active, construite sur d'images et animée par une volonté de se prononcer, de se verbaliser. Nous voyons assez métaphoriquement dans l'élan artistique du poète les étapes constitutives mêmes du travail du traducteur : il s'agit en premier lieu de croire dans la parole, tout en connaissant ses impossibilités, et ensuite

[256] Nous tenons à souligner à ce moment que, malgré leur maniabilité, nous n'utilisons jamais les expressions bien attestées en traductologie de "texte de départ" ou "texte d'arrivée" car nous ne partageons pas la théorie de la traduction que ces étiquettes présupposent. Nous ne pensons pas en effet qu'il y a un départ et une arrivée, un texte source ou texte cible, les deux textes s'échangent, sans le savoir parfois, des images, des tons, des accents et la prétendue arrivée peut se révéler un nouveau départ. Parfois l'utilisation des expressions "texte source" et "texte cible" ou "texte de départ" et "d'arrivée" allégerait nos tournures, toutefois cela fausserait notre représentation de la phénoménologie de la traduction.

d'essayer de « faire » à travers elle, en permettant un transfert d'images. Ces dernières, transposées d'une langue à l'autre devront faire face à l'incapacité existant chez le poète comme chez le traducteur à formaliser leur démarche de sorte à tracer une théorie : ni le poète ni le traducteur ne promettent de solutions aux questions liées au dicible et à la traduisibilité. Toutefois, dans la plupart de cas, ils dépassent ces difficultés formelles et constitutives et cela de façon remarquable soit pendant soit après leur performance. Ce qui régit la modernité est cette confiance accentuée, depuis le romantisme, dans un réseau d'analogies entre les arts comme entre les langages. C'est un système qui met en place les similarités agissant dans le domaine sémiotique, au sein duquel on ressent bien l'héritage de Baudelaire et de ses correspondances, où « Chaque œuvre est la négation et la résurrection des autres »[257], où le relatif et l'absolu fusionnent sans s'effacer mutuellement, précisément comme il s'avère pour la poésie dans la prose.

Bertolucci offre sa traduction en prose des *Fleurs du mal* dans cette perspective de relecture fidèle et respectueuse de l'élan originel, fort de sa fréquentation d'une vie entière des œuvres de Baudelaire et d'une volonté d'offrir à nouveau les vers baudelairiens au public italien, comme pour rendre grâce à ce que Riccardo Sonzogno, en traduisant comme tout premier auteur ce recueil, lui avait permis en terme d'éducation esthétique et à la parole. De plus, pour revenir sur la décision de Bertolucci de traduire le vers en prose, nous estimons que cela s'inscrit dans sa poétique, en voulant mener la recherche de la poésie au sein du réel et en cherchant la beauté même dans le quotidien. La transposition du vers en prose n'est ainsi pas seulement un choix stylistique du traducteur Bertolucci, mais s'approche de sa recherche poétique, en réalisant un dialogue constant entre poésie et prose. Une modalité métrique, cette dernière, qui a comme conséquence un enracinement du lyrisme de Bertolucci dans le quotidien, dans le microcosme familial ou de sa province et un enrichissement du langage poétique même, qui au cours du XXe siècle, s'apprête d'ailleurs à accueillir de plus en plus les traits de l'oralité et à virer vers la narration. La barrière entre prose et poésie est très subtile aussi dans les traductions que le poète émilien fait des poèmes de John Milton et aussi de William Wordsworth, là où les unités rythmiques semblent être déterminées prioritairement par les images plutôt que par l'aller à la ligne du vers.

[257] Paz Octavio, *Points de convergences*, op. cit., p. 95.

Il est pour autant assez difficile d'identifier des constantes ou des techniques fréquentes dans la manière de traduire de Bertolucci. Sa notion de mimésis implique une participation active et créative du traducteur affrontant le texte à traduire, et le respect de l'original n'entre pas en contraste avec le désir d'individualité, selon une interprétation moderne de l'idée d'imitation. La modernité a en effet encouragé toute les facettes que le mécanisme de l'imitation entraîne potentiellement avec lui : le pastiche, la parodie, la mise en scène à partir d'un œuvre écrite et, inversement, la réalisation d'un texte à partir d'un spectacle ou d'une pellicule avec une reprise d'éléments esthétiques activés par d'autres auteurs. L'imitation est ainsi avec toutes ces variantes et dérives une institution littéraire[258] qui alimente le tissu composite de la modernité et de la postmodernité. Cela déclenche un processus d'appropriation et de restitution tout en prenant en considération que rien de tout à fait nouveau ne peut plus être produit, que toutes les grandes idées esthétiques sont essentiellement imitatives et que les grands maîtres ne peuvent pas être repris sans trahisons. Cet horizon à la base pessimiste ne se veut pourtant pas destructeur, en revanche la notion d'imitation prévoit que le traducteur peut réaliser une application intelligente de ses capacités d'intériorisation de l'œuvre de l'auteur étranger, visant à le reproduire plutôt qu'à le copier, dans le but de lui rendre justice de manière factuelle et créative. Dans ce sens, paradoxalement, un mouvement d'imitation, dès le début, implique et suppose un sujet autonome qui opère ses choix en suivant des valeurs fondantes. Bertolucci réalise cette forme d'imitation en traduisant : c'est une imitation qui perpétue la réflexion et, en s'appropriant de l'esprit du texte à traduire, fournit une version réfléchie, permettant au poète-traducteur de recomposer en italien la poétique du texte étranger.

---

- [258] Nous utilisons l'expression d'institution littéraire en lui attribuant la même valeur et signification que Luciano Anceschi lui donnait. Dans son horizon théorique, en effet, Anceschi tout au long de sa recherche fait émerger les « rilievi strutturali » [les reliefs structurels] et les relations entre eux, pour décrire le mouvement des poétiques. Ces reliefs, s'ordonnent et se configurent sous forme d' « istituzioni letterarie » [institutions littéraires]: elles ne sont jamais données mais elles se modèlent à travers la poétique, et on pourrait les définir comme de petits systèmes opérationnels, à savoir un ensemble de normes qui prennent en compte la notion de genre, de langage, de modèle, de stylème rhétorique. A ce propos Anceschi montrera au sein de ses études sur les poétiques du Novecento en Italie que l'analogie, par exemple, se caractérise comme l'une des institutions poétiques parmi les plus fécondes en Italie. Anceschi a le mérite de montrer le caractère mouvant des poétiques comme des institutions littéraires et cela à travers plusieurs études, tout d'abord dans sa première étude *Autonomia e eteronomia dell'arte* (1936) et par la suite dans plusieurs essais comme *Le istituzioni della poesia (1968), Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (1973) ***et*** *Cinque Lezioni sulle istituzioni letterarie (1989).*

Les traductions qui trompent le lecteur comme l'auteur étranger sont celles qui naissent d'un élan irréfléchi, qui ne suivent pas une lecture-interprétation profonde ni une critique préalable, même quand elles ont l'air de suivre pas à pas le texte étranger. Lorsque par contre un geste traductif est motivé par une ligne interprétative forte ou une théorie esthétique précise qui surgit d'une analyse de l'auteur à traduire ou d'une forte consonance avec ce dernier, elle ne peut pas trop défigurer le texte étranger, et c'est en effet le cas des versions de Bertolucci. Nous citons par la suite l'une des trois versions en prose de Baudelaire que le poète-traducteur italien insère dans son recueil *Imitazioni* en 1994. Cela nous permet de mettre en valeur son travail de transposition et pour réaliser cette comparaison au mieux, nous citons aussi le texte original baudelairien avant la proposition de Bertolucci. Par précision nous rappelons que Bertolucci n'insère la traduction que de trois *Tabelaux Parisiens* dans son anthologie des traductions et notamment le numéro 99, le numéro 100 et son obsession avouée, le numéro 103. C'est sur ce dernier texte que nous nous concentrons par la suite, puisque les deux vers que Bertolucci déclarera à plusieurs reprises avoir volé à son maître constituent l'ouverture de ce texte. Nous avons ainsi décidé de relire le tableau baudelairien en le mettant en regard à la traduction de Bertolucci et pouvoir ensuite souligner les interventions de ce dernier, en cherchant à illustrer son mouvement de relecteur-interprète de Baudelaire.

| « **Crépuscule du matin** » | « **Crepuscolo del mattino** » |
|---|---|
| La diane chantait dans les cours des casernes,<br>Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.<br><br>C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants<br>Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ;<br>Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,<br>La lampe sur le jour fait une tache rouge ;<br>Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,<br>Imite les combats de la lampe et du jour.<br><br>Comme un visage en pleurs que les brises essuient,<br>L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient,<br>Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer.<br><br>Les maisons çà et là commençaient à fumer.<br>Les femmes de plaisir, la paupière livide,<br>Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide;<br>Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,<br>Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts. […] | La diana cantava nei cortili delle caserme e il vento del mattino soffiava sui lampioni.<br><br>Era l'ora che lo sciame dei torbidi sogni torce sui letti i bruni adolescenti; e, come un occhio pieno di sangue che palpita e trema la lampada forma una macchia rossa sul chiaro del mattino: l'anima, sotto il peso del corpo greve e aspro, imita il cimento della lampada e del giorno. L'aria è percorsa dal brivido delle cose che svaniscono come in un volto in lacrime la brezza che asciuga: l'uomo è stanco di scrivere e la donna d'amare.<br><br>Qua e là, dalle case, s'alza il fumo. Le cortigiane, palpebre livide, bocche aperte, dormivano il loro<br>sonno animale; le mendicanti, trascinando i senimagri e freddi, soffiavano sulle braci e sulle dita. |

L'adhérence de Bertolucci aux images, au ton e aux mots de Baudelaire est, nous semble-t-il, pratiquement totale, montrant une grande attention pour le rythme, malgré la réduction à la prose qui justifie, par exemple, l'inversion finale « qua e là, dalle case, s'alza il fumo » par rapport au français débutant cette description par l'élément spatial que Bertolucci décide de postposer. Inévitablement le traducteur se voit obligé d'insérer aussi des mots de liaison qui puissent souder les images dans une longue phrase, en explicitant par cela les analogies qui chez Baudelaire restaient plutôt des éclats. Si le rythme de la version italienne nous semble résulter quelque peu dilué et adouci, le lexique garde la tension et le style du texte bien haut. Bertolucci décide par exemple de traduire « femmes de plaisir », une expression qui aurait bien pu être transposée par « donne di piacere », par un bien noble « cortigiane ». Dans l'ordre de ce souci de qualité et de valeur de la traduction, nous signalons en outre que le traducteur insère de sa part une image, en transformant le sommeil « stupide » de ces femmes, en un sommeil « animale ». Une opération qui, pensons-nous, anoblit le texte italien en évitant un fade « stupido » et déclenchant une admirable métaphore entre les courtisanes et les bêtes. Les interventions effectuées par Bertolucci sur le texte sont ainsi bien limitées et motivées, visant toujours à atteindre un accent lyrique de plus, sans néanmoins surcharger de maniérismes inutiles le texte baudelairien. S'il intervient ce n'est qu'au niveau ponctuel et du point de vue lexical, il agit sur des adjectifs qui pourraient résulter trop connotés ou maladroits en italien. Une valeur ajoutée ultérieure est à repérer dans ses versions quand Bertolucci arrive à choisir des synonymes de la directe transposition d'un terme lui permettant d'introduire une sonorité et une musicalité plus accentuée en italien, toujours dans le but d'essayer de compenser la perte de la rime baudelairienne. C'est par exemple ce que Bertolucci réalise en proposant de rendre le mot « malfaisant » par une traduction non immédiate comme le seraient les termes « malvagio » « maligno » ou encore « nocivo » mais plutôt par un adjectif apparenté comme signification même si plus suggestif comme « torbido ». Ce terme puisant entre autres de manière adroite dans le champ sémantique de la vision et de la moralité à la fois, permet au traducteur de créer une consonance avec le verbe « torce » en donnant un supplément de musicalité à la traduction italienne de ce passage.

Une épreuve de traduction de 1948 de Luzi conduite sur un seul sonnet baudelairien intitulé « La vie antérieure », semble se trouver à l'opposé de cette position plutôt fidèle et le plus possible conforme au lexique et à l'atmosphère créé par Baudelaire. Luzi

aussi, comme la plupart des poètes-traducteurs du Novecento, s'est consacré à la traduction du chef d'œuvre baudelairien et si nous comparions toutes les versions en y repérant les différentes approches et les différents effets, nous nous orienterions vers un autre travail de recherche et nous devrions sans doute sombrer dans l'étude méticuleuse des versions et de la traductologie. Ce que nous avons jusqu'ici évité, puisque nous sommes intéressé dans ce travail non par la forme de la traduction ou par ses techniques, mais par sa fonction. Toutefois, en guise de clôture de cette partie concernant la traduction baudelairienne de Bertolucci, nous mettons en parallèle les deux traductions italiennes du même sonnet par Luzi et par Bertolucci, pour que la juxtaposition des textes montre la grande différence entre les versions, et qu'elle puisse suggérer ainsi comment, dans la culture italienne, la réception d'un auteur étranger a pu être fortement influencée non seulement par la critique, mais aussi par la traduction. Lorsqu'une version est élégante, empathique et qu'elle se propose comme un texte autonome et digne d'être défini de la poésie, comme l'ont souvent été toutes les traductions faites par des poètes de cette époque elle donne lieu à deux phénomènes seul apparemment contradictoires : d'une part la poésie et les lecteurs italiens peuvent, grâce à ces traductions de grande qualité, élargir leurs confins en disposant des nouveaux textes et de nouveaux poétiques, de l'autre la perfection de ces textes n'encourage pas la rencontre directe avec le texte en langue étrangère. Cela a ainsi souvent retardé une véritable connaissance linguistique. La traduction peut-elle être un barrage à la découverte de l'original ? Paradoxalement si elle est trop polie et parfaite elle permet une rencontre, certes, mais souvent avec la poésie du traducteur comme c'est le cas, pensons-nous, de la traduction baudelairienne de Luzi, que nous proposons aussi comme un exemple de recréation plutôt que de traduction. Nous proposons ci-dessous les deux versions du même sonnet de Baudelaire pour souligner que le lecteur italien peut, en relation à la poésie, rencontrer des textes très différents selon la version lue, et par conséquence rencontrer une multitude de « Baudelaire » comme dans une reproduction schizophrénique artistique :

| « La vita anteriore » | « La vita anteriore » |
|---|---|
| Dimorai sotto portici spaziosi<br>Che la marina empiva di faville<br>E la sera i pilastri maestosi<br>Tramutavano in grotte di basalto.<br>Onde volgendo immagini dell'alto<br>Fondevano ieratiche con tocchi<br>D'onnipossente musica scintille<br>Del tramonto riflesso dai miei occhi.<br>Là vissi a lungo di voluttà calme<br>Tra l'azzurro, i marosi, gli splendori,<br>gli schiavi nudi impregnati d'odori<br>che agitavano il fresco delle palme<br>sulla mia fronte, intenti a far più vivo<br>il segreto penoso onde languivo. | Ho a lungo abitato sotto ampi portici che i soli marini tingevano di mille fuochi e che grandi, dritti<br>e maestosi pilastri rendevano simili a grotte di basalto.<br>I marosi rotolando le immagini dei cieli, mischiavano in maniera solenne e mistica i possenti accordi della loro ricca musica ai colori del tramonto riflessi dai miei occhi.<br><br>È là che ho vissuto in calma voluttà, nell'azzurro, fra onde, splendori e schiavi nudi che, impregnati di profumi, mi rinfrescavano la fronte agitando palme. Loro unico scopo, rendere più profondo il<br>segreto doloroso in cui languivo. |
| Version de Mario Luzi (première publication en 1948)[259] | Version d'Attilio Bertolucci (élaborée au cours des années '70)[260] |

Version originale de Baudelaire

**La Vie antérieure**

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

[259] Cette version a été publiée pour la première fois en 1948 et citée en 2008 pendant la remise du prix pour la traduction à Monselice. Elle a été incluse dans le volume de versions de Luzi Mario, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983.
[260] Baudelaire Charles, *I fiori del male*, traduit par Attilio Bertolucci, op. cit., p. 30.

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

En comparant les deux traductions avec le sonnet baudelairien, les écarts que l'on peut remarquer sont nombreux et parfois étonnants. Dans le cas de Mario Luzi il s'agit d'un poème, sans aucun doute, où la rime a été reproduite et le ton qu'il confère au poème reste d'un lyrisme parfois plus délicat et subtil du ton baudelairien. Le texte de Mario Luzi, car désormais, après la traduction, c'est d'après nous un texte à lui, force un peu le ton général à travers une solennité exacerbée dans son début. En effet là où le poète français choisit un verbe plutôt neutre comme « habiter » Mario Luzi emploi le verbe « dimorare » qui monte en registre par rapport à l'original et, de même, nous pouvons remarquer pour son « faville » qui rend les baudelairiens « mille feux », deux passages où fort probablement il aurait suffi de rester très proche du texte comme le fait Bertolucci. Ce dernier, une fois enlevée la contrainte de la rime et des vers, est paradoxalement plus fidèle dans sa prose que ne l'a été Luzi en reproduisant un mètre régulier, à savoir un vers de 12 syllabes rimé. Toutefois les interventions de Luzi au niveau lexical ne sont pas toujours justifiées par la nécessité de chercher à préserver le vers rimé et compté comme on pourrait le penser. Dans le cas de l'utilisation qu'il fait de l'adjectif « penoso » pour rendre le français« douloureux » ou sa décision de rendre « vagues » par « marosi » nous repérons plutôt un choix de préciosité qui caractérisera le poème final obtenu par Luzi. Fidèle, infidèle ou encore plus fidèle que Bertolucci ? Cela est difficile à dire, la poésie se prête à plusieurs lectures dans l'âme des hommes et l'on peut considérer que chaque traduction en est un reflet. Certes la multiplicité de traductions d'un même auteur permet de développer autour de lui une grande curiosité, d'allumer une passion pour sa poétique et, ajoutons-nous, la recherche des qualités transtextuelles et transtraductionnelles[261] qui restent intactes de passage en passage, de traducteur en traducteur et qui devraient être les cellules irréductibles de la poésie. La traduction en tout cas devrait idéalement se configurer comme un instrument privilégié

[261]William Marx à ce propos affirme que la critique des traductions s'autoalimente en cherchant au-delà des comparaisons des textes originaux avec leurs traductions et des analyses de plusieurs versions d'un même texte, de la recherche de ces qualités transtraductionnelles pour les proposer comme la garantie de la cohérence de la critique même, voir William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945. Artois Presse Universités,* 2002, p. 227.

qui encourage à une réflexion formelle et thématique. Si le traducteur est aussi un poète, la rencontre d'une nouvelle poétique laissera sans doute des traces dans l'élaboration de sa propre poétique et au fur et à mesure un effet multiplicateur fait de contaminations et d'influences verra évoluer, voire élargir, le canon d'un pays. Dans ce babélisme des poètes, de traduction en traduction et de poète en poète ce qui se multiplie en se renforçant est d'après nous l'idée subjacente que la réalité, y compris celle de la parole, doit être interrogée par une pluralité d'approches, puisque une seule unité-vérité ne correspond pas à la composition du monde, qui est mouvant, multidimensionnel mais qui est aussi un « travail du sujet »[262] qui nécessite de son interprétation.

Les systèmes qui nient la pluralité et la confrontation, se sont toujours imposés d'un point de vue historique par la force, et c'est à ce manichéisme dictatorial que les poètes que nous avons présentés dans cette étude ont essayé de s'opposer par leur ouverture spéculative à plusieurs langues et à plusieurs clés de lecture du réel. Leur militantisme passait tout d'abord par cette volonté de donner aux hommes les instruments pour partager d'autres horizons figuratifs, d'autres lectures de l'histoire, en leur montrant que cette dernière devait être écrite par l'homme et non subie.

En ce qui concerne le sujet de l'œuvre poétique, Pavese parlait en effet d'une tension vitale que cette dernière devait toujours dégager et il ajoutait que tous les univers poétiques, qui au fond n'en font qu'un, devaient tendre à la définition du destin, comme si dans leurs formes et leurs mots il n'y avait que l'essentiel :

> « L'argomento di un'opera di poesia ( intendiamo il vero, irriducibile nesso degli accadimenti - una trama c'è sempre, anche in un arabesco) ricorda la sentenza di un oracolo: è oscuro-luminoso come la sentenza di un oracolo »[263].

---

[262] Henri Meschonnic utilise cette expression à propos de la nécessité que l'homme moderne ne subisse pas la modernité ni son temps mais puisse habiter et modeler cette notion, lui attribuer le sens de son existence et que le mot « moderne » commence à désigner un temps qu'il puisse désigner réellement comme le temps de l'individu et non seulement une énonciation qui lui reste étrangère. Il s'agit de la pensée qu'Henri Meschonnic articule dans son essai *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 32 et suivantes.

[263] Pavese Cesare, « La poetica del destino », in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 313. [Le vrai sujet d'une œuvre de poésie (nous entendons le vrai, l'irréductible lien entre les événements : la trame, elle, existe toujours, même dans une arabesque) rappelle la sentence d'un oracle : elle est claire-obscure comme la sentence d'un oracle].

Si donc le vrai sujet de la poésie correspond avec cet élan qui condense les moments et les gestes les plus importants d'une vie et les interprète comme on interprète les desseins du destin, les traducteurs ont bien le droit de choisir chacun des fils différents de la même arabesque poétique, une image unitaire résultera de la contribution de toutes les lectures partagées. La fonction de la poésie est de recréer le temps, en commençant par son écoute, ce qui est, en fin de compte, le même objectif que celui de la traduction. Dans ce sens Attilio Bertolucci, dans un poème consacré à un ancien élève auteur de romans très peu connus, souligne que la parole et la littérature doivent aussi trouver le bon moment et les bonnes oreilles pour se frayer un chemin, il ne suffit pas que la parole se configure sous forme de bonne littérature pour être lue. Il y a des moments historiques où une œuvre peut ne pas être saisie ou comprise, parce qu'elle se présente comme :

> «[...]un disco messo sù nel momento sbagliato,
> quando nessuno ascolta perché una voglia
>
> triste di parlare ha preso un po' tutti, quasi
> fosse l'ultima occasione di vedersi e sentirsi »[264]

Les deux décennies que nous avons traversées dans notre étude étaient animées par ceux qui avaient la voix et aussi ceux qui avaient envie de l'écouter, voire de la transposer à partir d'une autre langue. Aucune ambition personnelle ne tenait les poètes-traducteurs de cette époque-là sinon celle de partager la poésie avec un nombre toujours plus important de lecteurs, dans un geste où l'écoute et la production se donnent le relais constamment, comme il arrive au cœur de la traduction.

[264] Bertolucci Attilio, « A.M. Colombi Guidotti (in memoria) », in *Viaggio d'inverno*, dans la traduction de Muriel Gallot in Bertolucci Attilio, *Voyage d'hiver*, op. cit., p. 123. [un disque que l'on passe au mauvais moment, / quand personne n'écoute parce qu'un désir/ triste de parler nous a un peu tous saisis, comme si/ c'était la dernière occasion de se voir et de s'entendre].

# Conclusion

**È stata una bruciante interrogazione e un momento di allucinazione e di speranza**

Carlo Bo[1]

Nous avions commencé ce travail de thèse guidée par notre passion pour la poésie et pour la traduction ainsi que par la conscience que pendant les années 30 et 40 du XXe siècle s'étaient jouées beaucoup de dynamiques poétiques et stylistiques qui allaient influencer tout le Novecento littéraire et artistique italien. Nous pensions que ces deux éléments, faire de la poésie et l'acte de la transposer dans une autre langue, qui n'est rien de plus qu'une autre façon de continuer à la faire, en s'entremêlant entre eux, formeraient la charpente de notre recherche. Nous désirions ainsi étudier les traductions poétiques des années trente et quarante telles qu'elles étaient réalisées en Italie, pour voir quelles instances et quels traducteurs se consacraient à la traduction et quels poètes étrangers étaient au centre de l'intérêt de l'intelligentsia littéraire de l'époque. Nous ne savions pourtant pas encore que, en enquêtant sur les impératifs des rapports entre poésie et traduction, nous allions rencontrer aussi les raisons de la critique des poèmes, donnant lieu à un univers théorique et poïétique bien plus articulé et encore plus fascinant que prévu. Un troisième et un quatrième élément se sont ainsi tout de suite montrés en filigrane : le rôle de la critique et la valeur politique de la poésie déclinée dans l'acte passionné d'y chercher le centre et de le partager à travers la traduction. Cette émergence a entraîné d'autres rapports, qui en effet ont toujours été là, mais que nous n'avions tout simplement pas l'habitude de voir. Il s'agit des rapports qui imposent leur espace et leur réalité très souvent en complétant les raisons des textes mêmes. Les réflexions portant sur le politique de la poésie et sur la nature de l'engagement des poètes et des traducteurs se sont imposées au fil de notre compréhension des formes d'antifascisme qui ont été embrassées à travers l'activité littéraire et traductive. Militant effectivement sur le champ de bataille ou sur le banc politique, le but de Pavese, de Pintor comme des hermétistes, était de chercher des origines communes et de les chanter, dans la conscience d'être tous les parties d'un *unicum*, au delà des époques et des nations.

[1] Bo Carlo in Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 7. [Cela a été un questionnement brûlant et un moment d'hallucination et d'espoir].

Au fur et à mesure que nous procédions dans notre recherche une série d'interrogations majeures se posaient et se superposaient. Parmi celles-là, il y en a tout particulièrement deux qui nous ont accompagnée jusqu'à l'élaboration de ces conclusions: Tout d'abord la suivante : existe-t- il une société poétique? Et encore : existe-t-il la possibilité de concevoir la poésie ainsi que la traduction disjointes de la politique ? Pour répondre à la première question que nous nous sommes posée en amont et que nous nous posons encore, nous dirions que si une société poétique pouvait exister elle aurait la forme de l'humanisme poétique qui s'était modelé au cœur de la première moitié du Novecento, dont les objets poétiques et traductifs sont encore aujourd'hui au centre des intérêts et des influences littéraires de la culture poétique italienne. En effet si on continue à lire les poèmes de Eliot traduit par Montale, l'œuvre de Rilke traduite par Leone Traverso ou par Giaime Pintor, si on approche le surréalisme espagnol par le biais des traductions tantôt de Oreste Macrì tantôt de Carlo Bo, pour ne donner que quelques exemples, cette civilisation poétique n'a peut-être pas sauvé des vies à son époque mais elle a réussi à pousser bien loin ses bases et sa quête d'authentique. L'expérience de ces poètes et traducteurs trouvera en effet une suite dans une autre génération d'hommes de lettres qui marquent la vie culturelle italienne autant que la génération ici étudiée. Nous pensons par exemple à Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Giovanni Raboni et Giovanni Giudici qui se confronteront par la suite avec la matière poétique, critique et ontologique laissée par les auteurs dont il a été question dans notre travail, et qui décideront de se fier, comme ces derniers, à la triade composée par poésie, critique et traduction.

La poésie s'est toujours montrée face à ces intellectuels, jeunes étudiants et ensuite critiques, poètes et traducteurs, comme une garantie éthique de l'authenticité des actes créateurs, un univers agissant riche en implications humaines et sociales. Les polémiques des années postérieures à la guerre accusant ces acteurs du monde poétique d'une non-participation active à la Résistance en cours dans le pays, ou blâmant un manque d'engagement politique, montrent encore une fois que le problème est d'ordre linguistique et idéologique, et qu'il s'incruste autour de la notion de "poésie" et de celle de "politique". A force de vouloir voir la politique exclusivement dans les rencontres publiques, les débats, les manifestations et les lieux officiels de l'exercice du pouvoir étatique, nous pensons que sans aucun doute on finit par sous-estimer et par passer sous

silence tous les actes qui implicitement sont "politiques" parce qu'ils visent à s'occuper de la dignité de l'homme, de sa mise en valeur et de son développement social comme émotionnel, sans se targuer d'une appartenance à un parti. Lier la politique à un imaginaire fait essentiellement de manifestes, d'idéologies et de programmes d'actions à base économique, relève de la même myopie qui lie la poésie exclusivement au monde de l'art et qui l'identifie à ce dernier. Si on résumait la poésie à l'art et à toute expression d'émotion on se limiterait à une facilité de langage qui encourage les malentendus et une conception bien étroite et simpliste qui verrait paradoxalement d'un côté de la poésie partout, ou en tout cas dans trop de manifestations sémiotiques, et de l'autre de la politique en très peu de gestes. Cela signifierait également ne pas voir que la politique devrait coïncider avec la tension de l'homme vers la manière la meilleure d'habiter le monde. Dans ce sens la poésie, même dans une situation de détresse et de crise historique, permettait de ne pas lâcher prise, de continuer à chercher et à interpréter les événements selon un autre filtre, ne perdant jamais de vue la réalité externe. Elle offrait une dimension qui ne refusait absolument pas la vie ni ne voulait la transfigurer en l'éloignant des difficultés du moment historique. Comme le rappellera Carlo Bo dans son *Letteratura come vita* : « Non si pensi che questa letteratura rifiuti la vita, no, l'accetta soltanto in un grado di maggior purezza o come simbolo svelato »[2], en mettant en œuvre le langage comme instrument de recherche et d'affirmation de l'intériorité de l'homme. Offrir sa grammaire faite de négations, de litotes, de lumières dans l'obscurité et d'énonciations des silences permettait de développer un espace de contre-pouvoir, de résistance et de reconfiguration des rapports entre les choses. Il s'agit d'une Résistance de l'humanisme[3], pour reprendre une expression d'Oreste Macrì, qui fondait une sorte de temporaire et pourtant solide entente entre les hommes de lettres, qui entendaient aller bien au-delà du prélude spéculatif et agir, proposer, innover. Ces hommes de lettres étaient capables de puiser leur élan dans l'humanisme romantique tout comme dans l'humanisme classique, là où ils allaient repérer la force libératrice du vers et son héroïsme parfois utopique. La poésie suggérait aussi une autre manière de repenser l'histoire ainsi que le temps, en habituant les hommes à ce qui a été défini

[2]Bo Carlo, *Letteratura come vita*, op cit., p. 32.
[3]Cf. Macrì Oreste, « Resistenza dell'umanesimo » in *Realtà del simbolo: poeti e critici del Novecento italiano*, Trento, La Finestra, 2001, pp. 443-457.

comme une attente active, mais aussi à intégrer un « sistema dell'assenza »[4]. Les dogmes de cette période poétique semblent être la mise en valeur de la relation poésie-mémoire, la centralité de l'existence et, en général, tout ce qui porte atteinte à une vision monolithique et imposée de l'extérieur incombant sur l'être sans possibilité de choix ou d'intervention.

Un poème, comme le montre l'action des poètes de cette époque et comme en feront l'expérience les traducteurs lorsqu'ils se confrontent avec les vers de Rilke, Mallarmé, Whitman, Eliot, Baudelaire et Rimbaud, trace un réseau d'hypothèses sans pour autant l'imposer comme univoque, ni comme le seul à suivre. Ce réseau se compose de négations, d'oxymorons, connivences et cohabitations des contraires qui ne s'opposent pas forcement : en ce sens il fraye un chemin dans l'inconcevable et, en même temps, propose toujours une perspective « autre », désaxée ou, en tout cas, différente de la pétrification de la norme imposée et jamais mise en question. Si certains poètes, tels que Carlo Betocchi, ont cherché la poésie comme forme de consolation, ce n'est pas l'attitude la plus repandue ni le sentiment qui l'emporte chez les auteurs. Le but de la plupart des poètes et des traducteurs de ces années était plutôt la volonté d'exploiter le pouvoir d'ouverture au multiple de la poésie et le tremplin de la forme de compréhension qu'elle permet d'atteindre, en dépassant les truismes et les habitudes incrustées, les orthodoxies de la parole et les visions les plus ordinaire ou vétustes. Tout cela ne relève pas de l'ahistorique ou du désengagement comme on l'a souvent commenté en relation à l'hermétisme, c'est en revanche une position transhistorique[5] et si les critiques cycliquement s'expriment en termes d'une appartenance exclusive de cette génération de poètes et de traducteurs à la vie des lettres, nous ne partageons pas, après avoir étudié l'action des ces hommes des lettres, ce jugement si draconien d'isolement du monde effectué sciemment et de manière programmatique. En effet animer des revues allant à contre-courant ainsi que transposer en italien des poèmes ne se concentrant que sur l'homme, en cherchant à donner voix à son univers intérieur, n'est pas ce que nous définirions de l'inertie. Le choix de ne pas se consacrer, différemment de la France, à la poésie « resistenziale », sinon par expériences isolées et souvent après 1945, n'est pas à lire comme un refus de combattre ni comme la volonté

[4]Anceschi Luciano, *Tra Pound e i nuovissimi*, op. cit., p. 86 [système de l'absence].
[5] Cf. Meschonnic Henri, « Mallarmé au-delà du silence », op. cit., p. 23.

de se faire aveugles face à la guerre et à ses engins. Ce dernier n'est qu'un aspect thématique qui pourtant ne change pas sa fonction de combat au régime et de chant d'une autre possibilité, à la recherche du sens des jours et des choses loin des logiques connues. Le poème offrait, nous le pensons, un levier grâce auquel cette génération pouvait se lancer à la recherche d'une autre forme de réponses, une forme et une pratique pour apprendre à accepter de manière constructive que celles-ci ne peuvent pas être atteintes. Dans son discontinu ainsi que dans ses incongruités qui se constituent de contraires et de petites révélations, la poésie proposait une forme de continuité bien à elle, une autre modalité d'interrogation et également un chemin pour apprendre à questionner différemment les autres choses aussi. Même éduquer à ne pas se contenter des premières réponses trouvées ou reçues, en creusant toujours jusqu'au bout de manière que l'on s'habitue à ne pas céder à la « tentazione delle risposte immediate o troppo precipitate»[6] est, sans aucun doute, un acte politique. Ethique et politique travaillent sur la construction du sujet et de son esprit critique et se vouent également à lui fournir un autre horizon de pensée avec lequel affronter son avenir. Sur ces deux éléments la poésie et sa traduction pouvaient intervenir, en constituant deux prérogatives agissant pour changer l'action social aussi. La nature même de la poésie permettait de la faire pénétrer dans tout domaine de la quotidienneté sans risquer être instrumentalisée par le discours du régime et, implicitement, lui faisait résistance par le simple fait de proposer une multitude de sens, une richesse de significations. Elle promouvait l'évasion du schéma binaire réalité extérieure/interprétation monolithe irrémédiable, en se proposant comme une autonomie apparemment inoffensive qui, en revanche, encourageait l'insurrection et la construction d'un monde commun, en utilisant le seul matériel dont l'homme dispose sous toute latitude : la parole.

La poésie devient le genre littéraire qui caractérise toute l'époque considérée, ce qui est un élément éloquent : dans un moment historique crucial, elle le traverse, elle l'habite et elle devient le genre privilégié pour en devenir la conscience. Sans prétendre expliquer ni résoudre elle est pratiquée et dilatée jusqu'à la faire se développer avec la même passion et la même authenticité dans d'autres directions, sous formes de critique et de traduction poétique. Par ces trois moyens, le vers écrit directement par les poètes italiens, la traduction poétique et la critique, elle s'offre comme présence qui va à la

[6] Bo Carlo, « Presentazione » in Piero Bigongiari, *Tutte le poesie 1933-1963*, op. cit., p. 9.

recherche des valeurs en offrant un espace de résistance, une marge d'action du contre-pouvoir du moment qui incite à repenser le rapport entre les choses et leurs constructions.

Au fur et à mesure que nous procédions dans la rencontre des poétiques de ces poètes et traducteurs nous avons pu constater que leur manière intègre de se consacrer à la poésie, car pour eux « letteratura » était essentiellement la poésie, n'était absolument pas une manière de mettre le monde entre parenthèses, mais en revanche l'exercice de la seule pratique qui pourrait amener l'interrogation à se répéter tout en continuant à chercher. Le rôle de la poésie se révèle emblématique et pour la théorie du langage et pour le développement de la culture d'un pays, elle peut, si on la lit dans son intégralité et dans ses interconnexions avec l'histoire de l'art et les autres codes sémiotiques, dire beaucoup sur la théorie de la société[7]. Elle permet en effet, en remettant en cause la maniabilité de la langue et ses possibilités communicatives, de s'interroger à propos des actions faisables à travers le langage, ainsi que sur l'accès à la communication et sur les fonctions de la langue en tant qu'instrument au service d'une action, qu'elle soit éthique ou purement artistique-esthétisante.

Dans ce sens la poésie aidait à aiguiser et repenser la relation entre visible et invisible et permettait une autre manière d'atteindre l'intelligibilité du réel. Cela en luttant contre une des violences les plus constantes et profondes : la possibilité et la volonté de pétrifier le langage, dans la mesure où la pétrification implique « la perte du sens de l'action et de la signification humaine »[8].

Notre travail ne se veut ainsi pas comme une sorte de *Defense of Poetry* [9] ou une considération de la poésie comme un don du passé, un objet idéal qui se prête dans sa complexité aux plaisirs de la critique, des philosophes et, aujourd'hui, de la théorie de la traduction et de la traductologie. Nous voudrions la montrer telle que cette génération la

[7] Cf. Meschonnic Henri, « Mallarmé au delà du silence », *op. cit.*, p. 20. La poésie, comme le montre Meschonnic dans plusieurs études, peut jouer un rôle éclairant non seulement dans l'étude des théories du langage, mais aussi pour la théorie de la société.

[8] Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 18.

[9]Comme l'indique le titre d'une des œuvres fondamentale de P. B. Shelley bien connue par les hermétistes. Cet essai écrit en 1821, mais publié en 1840, reprenant la polémique à propos de l'utilité de la poésie et son opposition avec la philosophie, contient aussi des idées sur la traduction poétique. Shelley en effet traduit le *Faust* de Goethe en anglais et, très insatisfait de sa version, prônera l'imitation plutôt que la récréation soulignant que, en tout état de cause, la condition idéale serait d'avoir un traducteur qui est aussi poète.

concevait, à savoir comme une lumière constante et parfois inattendue, capable de surgir et faire renaître une « accrescimento della vitalità »[10] mais aussi une longue expérience vécue et vivante[11]. Parallèlement elle a encouragé une génération de traducteurs, de poètes et de critiques à interagir en donnant lieu à un savoir de relations, comme le soutenait Maritain et comme le remarquaient les hermétistes, notamment Macrì, en transformant l'enquête sur le langage poétique en un le moteur de toute autre activité littéraire : du compte rendu de lecture à la traduction. C'est pour cela que l'élément du mouvement et de son action ininterrompue est une caractéristique constitutive, une condition nécessaire, comme le souligne Anceschi, qui part de la réfléxion et qui conduit à la pratique où: « il movimento dell'idea di poesia sia in se stessa, nell'orizzonte, intendo, puramente speculativo, sia nell'orizzonte prammatico, per rapporto alla poesia che si fa, non sopporta affatto di essere fissato, e, per così dire, fermato a una pretesa di assolutezza, di definitività »[12].

La traduction fait partie de ce mouvement imprévisible qui aide à voir les poèmes non pas comme une manifestation solipsiste du sujet, mais plutôt comme une « disperata demiurgia »[13]et comme « qualche cosa che muta con il mutare dell'uomo »[14]. Dans ce sens, même quand elle ne se veut qu'en contemplation d'elle-même, elle agit et produit un déplacement d'horizon. En effet même le néant tend vers quelque chose et sort de son abstrait métaphysique pour se faire acte et trace dans la conscience. La poésie se propose ainsi comme un organisme qui se nourrit de relations et dans ce sens la traduction amplifiait ses actes.

D'ailleurs si l'histoire est l'enregistrement des faits essentiels pour la vie de l'homme, en ce qui concerne la période étudiée elle devrait parler beaucoup de la poésie puisqu'elle était une expérience totalisante, touchant à l'ensemble de la littérature, de la critique, et qui engageait beaucoup de traducteurs. De même la poésie ne peut pas se passer de l'histoire : ces deux entités sont impliquées dans une relation active à double sens au sein de laquelle le poète intériorise l'histoire mais il peut aussi en accélérer des

[10]Anceschi Luciano, *Tra Pound e i nuovissimi*, op. cit., p. 86.
[11]Cf. Anceschi Luciano, *Tra Pound e i novissimi*, op. cit., p. 77.
[12]Ibid., p. 76. [le mouvement de l'idée de poésie doit se situer d'un côté dans un horizon purement spéculatif et de l'autre dans un horizon pragmatique, par rapport à la poésie que l'on fait. Mais cet horizon ne supporte pas d'être fixé ni d'être identifié avec une prétention d'exhaustivité et de finitude].
[13]Ibid., p. 75. [démiurgie désespérée].
[14]Ibid., p. 70. [quelque chose qui change de direction au rythme des transformations de l'homme].

tensions, aider à la cristallisation des dogmes du moment, chanter un aspect ou encore en transfigurer un autre.

C'est ainsi que l'histoire s'est configurée comme une autre notion fondamentale dans notre étude. La traduction en est encore une fois médiatrice, puisqu'elle assure la liaison entre la tradition et l'avenir : en tout cas la relation avec le temps et ses moments forts est, en ce moment historique et aussi après 1945, un élément à repenser. Nous nous sommes en fait à plusieurs reprises demandé si une certaine "lecture de la poésie" pouvait influencer une lecture du temps et de l'histoire, et ensuite encourager vers un changement d'attitude générale ou, du moins, d'esprit. L'Histoire était au centre des préoccupations de l'époque même quand on la paraphrasait poétiquement par les termes "temps", "jours" ou "moments" ou quand on la classifiait comme constituée d'un temps mineur et d'un temps majeur, en mettant en relation la perception du temps avec la dimension de l'attente. Les poètes et les traducteurs agissant en ces deux décennies étaient bien conscients de l'action de ce temps et leur travail intellectuel n'était pas conçu pour rester dans une dimension d'inertie. Dans leur dédition aux lettres se rejoignaient le religieux et le poétique le plus laïque, l'indicible et la parole, l'événement impossible et la foi dans le changement. Les *Cahiers* de Valéry, ainsi que son poème la « Jeune parque », aussi bien que le roman en vers de Bertolucci *La Camera da letto* , les *Sonnets à Orphée* de Rilke et la poétique exprimée par son Malte Lauridis représentent des moments de conceptualisation de cette attente artistique et poétique où il n'y a aucune stagnation et où chaque élément participe d'une élaboration intime préalable à toute évolution profonde et durable.

Au poète, tout comme au traducteur et au critique, il est d'après nous demandé de pratiquer la mimésis et l'attente comme dimensions d'écoute. Le poète comme le traducteur ont ainsi pu avoir un rôle et une utilité dans la société lorsqu'ils se sont proposés comme filtre entre l'altérité et l'ipséité. Dans la multitude des différences ils avaient en fait su lire et interpréter le "je" lyrique des différents pays et époques et, une fois retrouvé le substrat commun, ils avaient proposé la poésie traduite comme un instrument pour faire face au manque du langage et pour refonder une poétique italienne dynamique. Ils pratiquaient ainsi à côté de la poésie la traduction poétique comme

moyen pour « repassionner » [15] la vie et offrir à l'homme de nouvelles ressources mais aussi les instruments pour vivifier les siennes, celles de son for intérieur. C'est grâce à ce travail de relations que des influences et de la pluralité des élans européens, entre restes du symbolisme et pouvoir de l'hermétisme, a pu naître le courant de l'hermétisme qui, d'après Carlo Bo, avait finalement été la conclusion de la tradition européenne symboliste et « l'inizio di una interrogazione che forse travalicava i confini stessi della letteratura»[16].

Nous partageons ainsi l'avis modéré et pourtant clair de Anceschi d'après lequel le renouvellement d'une civilisation, considéré essentiellement comme préparé par un renouvellement de sa sensibilité artistique et linguistique, suit des chemins multiformes et parfois insondables au sein desquels, toutefois, la poésie, se liant avec le temps et la société, opère :

> « […] la poesia si fa secondo un sistema di relazioni operative con il tempo vivente e con la società vivente. Non vi è nessuna vincolante necessità e può darsi che la poesia sia più *en avant* della società o viceversa , ma certo si dà la possibilità che una poesia che vuole essere di forme aperte viva in un tempo che aspira a essere aperto per una società aperta; e questo sembra essere uno dei connotati fondamentali del nuovo orizzonte della poesia »[17].

La traduction permit ainsi de franchir les époques, de mélanger les sentiments poétiques d'un pays à l'autre, de contribuer à cette ouverture de l'espace qui puisse faire suivre une ouverture du temps et des ses formes. Cette ouverture a ainsi marqué la possibilité du début du comparatisme et elle est devenue un ingrédient de la poésie moderne capable de mettre en scène la cohabitation du "je" et de l'autre, de l'ici et de l'ailleurs, ainsi que les poétiques d'auteurs de plusieurs pays sans les aplatir à une dimension uniformisante, en apprenant à apprécier et à habiter « l'écart dans la proximité, écart

[15]C'est une expression tirée de la poétique d'André Breton, *Arcane 17*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 127. En contexte ce *repassionner* se réfère à la nécessité de l'homme de retrouver le goût et la valeur de sa vie et de récupérer son centre, comme il l'explique : « La vie humaine est à r*epassionner*, à faire valoir, au besoin sous l'angle de ce qui, très vraisemblablement pour chacun, n'est donné qu'une fois ».

[16] Bo Carlo, Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 7. [le début d'une interrogation qui fort probablement dépassait les limites mêmes de la littérature].

[17]Anceschi Luciano, *Tra Pound e i novissimi*, op. cit., p. 81. [La poésie se fait en instaurant un système de relations qui font interagir le temps vivant avec la société vivante. Il n'existe aucune nécessité contraignante et il se peut que la poésie soit plus *en avant* que la société et vice versa, mais il est certain qu'il s'agit d'une poésie qui désire offrir des formes ouvertes et qui aspire à vivre dans un temps ouvert, pour une société ouverte, cela semble être l'un des éléments fondamentaux du nouveau horizon de la poésie].

comme condition de la proximité »[18] La période que nous avons ici essayée d'illustrer montre que l'habitude à cet écart a dû bientôt s'introduire dans le monde culturel pour dépasser tout vain chauvinisme et pour garantir la liberté même des esprits. La traduction aussi bien que la critique avaient ainsi fortement permis la prise de conscience du pouvoir de la parole et orienté la recherche humaine vers la multitude des voix, en dévoilant que l'obsession de tout expliquer et de tout savoir conduisait indirectement au totalitarisme même dans les pensées et à une frustration inévitable. Non seulement l'époque avait montré la valeur qui générait la confrontation avec l'autre mais elle avait aussi ouvert le canon poétique vers la prose, dès que, après 1945, resurgit un désir de narration et une volonté de réactivation de la parole dans une structure plus confiante du dialogisme. Ne permettant ainsi jamais de se reposer sur une vision unifiée des choses et en faisant circuler plusieurs voix et avis, la traduction, associée à la critique de poésie, contribuèrent à un dynamisme intellectuel et linguistique sans équivalent. La poésie offrait le matériel afin que ces « uomini del mestiere »[19] s'occupent d'interprétation, un geste épistémologiquement fondamental, qui permettait et qui permet toujours non seulement la compréhension d'un objet mais aussi une modification dans la vision globale de la réalité.

La fonction révolutionnaire de la poésie réside à notre sens principalement dans sa nature multiforme et dans son corps qui nécessite cette interprétation aiguisant toute forme de vision et mobilisant un réseau de relations. Le mouvement que ce réseau déclenche par la suite relève d'un surprenant effet multiplicateur qui amplifie et complète le sens du geste poétique. Interpréter un poème, pour l'époque répressive du fascisme, soit à travers la traduction soit à travers la critique, permettait d'enrichir la littérature nationale et en même temps offrait la possibilité de promouvoir un langage capable de mettre en scène l'impossible, comme une provocation même à l'égard des règles et de l'ordinaire. En découvrant et en montrant d'autres possibilités d'interpréter la réalité, les traductions poétiques fournissaient une série de termes de comparaison et ce faisant contribuaient à mettre en doute les critères sur lesquels reposait le pouvoir. Ce mécanisme a été décrit magistralement par Jacques Rancière dans un passage sur la

[18]Collot Michel in Collot Michel et Mathieu Jean-Claude, *Poésie et altérité*, Pens littérature, Actes du colloque de juin 1988, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1990, p. 27.

[19] Anceschi Luciano, *Tra Pound e i novissimi*, op. cit., 84. C'est une expression qu'Anceschi reprend explicitement de Renato Serra et qui désigne un super-lecteur, poète, critique, auteur. [hommes de métier].

machine de l'interprétation, une réflexion que nous partageons entièrement et que nous estimons être agissante au sein de la traduction et de la critique littéraire. Ce mécanisme implique que : « les interprétations sont elles-mêmes des changements réels, quand elles transforment les formes de visibilité d'un monde commun et, avec elles, les capacités que les corps quelconques peuvent y exercer sur un paysage nouveau du commun » [20]. Il s'avère nécessaire, et réellement à la base du changement et de la résistance aux schémas sclérosées, que l'écriture sorte de son cadre et que poésie comme prose, toutes confondues ou en contamination réciproque, se proposent comme un corps nouveau donnant voix à une réappropriation de l'homme de son propre temps et de son propre espace.

Les interprétations permettraient ainsi de préparer l'avènement d'un nouveau régime des significations, un régime en évolution constante, qui se nourrit de traductions, de jugements, de confrontations et qui devrait permettre aux esprits et aux consciences une vitalité constructive. Un terrain de cette nature est le seul qui puisse, en pleine liberté, permettre l'expression de l'homme et lui donner la possibilité de construire son avenir. Les traducteurs et les poètes de ces décennies avaient compris que le but de la poésie devrait être une action transversale que nous voyons possible grâce à la collaboration de toutes les composantes de l'intelligentsia poétique italienne, du poète jusqu'au critique, du traducteur à l'éditeur avisé, comme l'avaient été par exemple Vallecchi, Guanda ou Einaudi. Une action qui, d'après ce qu'affirmera Piero Bigongiari, doit toujours se positionner, entre préhistoire et posthistoire et montrer que le noyau des deux, à savoir l'histoire tout court, ne doit pas se limiter à décrire un système, mais doit le déterminer. L'histoire doit ainsi devenir un mouvement qui détermine une dialectique continuelle entre le sujet et les objets. Sans antithèse ni pluralité interprétative il n'y aurait ni changement dans le présent ni tension vers la vérité. C'est pourquoi cette génération qui avait devant elle l'ennemi du fascisme trouvait aussi paradoxalement en ce dernier un grand levier, qui la poussait à chercher comment contrarier sa tyrannie et sa clôture.

Pasolini en 1942, à l'issue de sa participation au "Congrès européen des écrivains à Weimar" auquel prit part également Giaime Pintor, publiera dans la revue *Architrave* un article qui tire les conclusions sur la culture italienne et européenne et donne lieu à un

[20] Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 39.

moment comparatiste important. Dans un passage de son argumentation, Pasolini définit le rapport avec la tradition en affirmant :

> « non c'é nessun giovane europeo, ora, che non proceda nella storia della poesia della sua patria, senza conoscere la poesia della generazione che l'ha preceduto: anzi, proprio da essa, educato ed iniziato alla poesia. La tradizione non è un obbligo, una strada, e neanche un sentimento o un amore: bisogna ormai intendere questo termine in un senso antitradizionale, cioè di continua e infinita trasformazione, ossia antitradizione »[21] .

Le passé comme l'altérité sont à réinvestir, à réinterpréter selon des moments de bouleversements ou d'intégrations qui amènent, en fin de compte, à dépasser la tradition. Ce qui compte est d'insérer chaque stimulus du passé doué de valeur dans un tissu vivant de relations contribuant à la liberté de la parole et de l'homme. La traduction, en ce sens, était et elle est aujourd'hui un instrument incontournable, qui accélère les contacts, rend fluide la circulation des idées et participe d'une littérature mondiale et c'est grâce à la passion des poètes-traducteurs que l'action herméneutique et politique de sa pratique a pu commencer de manière réfléchie et passionnée en Italie, s'exerçant au cours de ces décennies préférablement sur le corps poétique.

Ce que notre travail nous a montré au fil de sa constitution et que nous espérons mettre ici en relief, c'est l'importance des stratifications qui constituent le tissu de la poésie, en d'autres termes la valeur des contaminations, la force figurative des mélanges des plans temporels ainsi que des poétiques et des langues afin de garder la liberté non seulement de l'art mais surtout de l'homme dans sa possibilité de s'exprimer. Sans cette confrontation constante un rapport avec l'histoire ne serait pas possible sinon en termes de soumission et d'oppression, sans la moindre possibilité de mettre à profit le savoir relationnel, à travers la traduction, et de créer le dynamisme qui est à la base de la littérature comme de la philosophie. C'est pour cela que nous nous sommes intéressée

[21] Pasolini Pier Paolo, « Cultura italiana e cultura europea a Weimar », *Architrave*, II, 10 agosto 1942 aujourd'hui dans Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Meridiani Mondadori, 1999, p. 6 [Aujourd'hui il n'y a aucun jeune européen qui procède dans l'histoire de la poésie de sa patrie sans connaître la poésie de la génération qui l'avait précédé. Il commence exactement par cela, éduqué et initié à la poésie. La tradition n'est pas une obligation, un chemin et même pas un sentiment ou un amour : il faut désormais entendre ce mot de manière anti-traditionnelle, à savoir comme une transformation infinie et continuelle, comme une anti-tradition.].

dans notre étude à la fonction de la traduction plutôt qu'à sa forme, à l'action idéologique qu'elle peut contribuer à déclencher, au rôle joué par les choix des auteurs à traduire plutôt qu'à la modalité choisie dans leur transposition, en considérant comme marginaux les arguments classiques de l'étude de la théorie de la traduction comme l'infidélité, la question de l'invisibilité du traducteur ou la théorie de l'intraduisibilité de la poésie. Nous étions intéressée à découvrir comment l'acte de la traduction de la poésie non "politicienne" se chargeait d'une valeur autre que littéraire et pouvait avoir des retentissements dans le domaine, généralement considéré comme éloigné, de l'action sociale et politique.

Chaque chapitre et parfois chaque paragraphe de cette étude est toutefois une simple ébauche du sujet qu'il affronte, il y aurait encore à étudier la puissance intellectuelle et médiatrice d'autres poètes-traducteurs de l'époque et de certaines personnalités, ici à peine abordées. C'est le cas de Leone Traverso comme de Piero Bigongiari. Sans oublier que la presque totalité du travail intellectuel d'Oreste Macrì, Carlo Bo et Luciano Anceschi n'a pas été traduite en français, ce qui est sans doute un manque à combler dans l'histoire et la circulation de la critique littéraire. Pour utiliser une notion qui est en filigrane à notre travail, on pourrait dire que les traductions françaises de ces hommes de lettres permettraient l'évolution du polysystème de la critique littéraire, un concept sur lequel au fil de notre recherche nous avons pu réfléchir implicitement. Le polysystème, en tant que macro organisme définissant un *continuum* spatial sans frontière entre les lettres, a été formalisé seulement au cours de la deuxième moitié du XXe siècle mais il est manifeste que tout homme de lettres des années 30 et 40 était déjà conscient du fait que le patrimoine culturel et notamment poétique européen se constituait grâce aux échanges permis à travers les traductions et cela bien avant que l'Europe se constitue en tant qu'espace politique et économique unifié[22]. Comme l'expliquent Enrico Monti et Fabio Regattin dans une observation de 2006 concernant la littérature européenne, il est temps de voir le suranné dicton "traduttore traditore" remplacé par le bien plus vrai binôme "traduction tradition"[23]. Telle est l'action dialectique de la traduction : emporter, intégrer, renouveler ou cristalliser en tout cas

[22] Que la langue de l'Europe soit la traduction est une phrase qu'Umberto Eco a prononcé lors de sa la conférence au sein des « Assises de la traduction littéraire de Arles », dimanche 14 novembre 1993.
[23]Cf. Monti Enrico et Fabio Regattin, *Traduction et tradition? Parcours dans le polysystème littéraire européen*, n. 4 *RiLUnE* (Revue des littératures de l'Union Européenne), 2006.

subvertir ou élargir et, à travers sa dynamique impliquant la langue, empêcher la myopie et l'autarcie. La traduction permet de remettre en circulation de manière active les concepts de dissémination d'un trait littéraire et poétique ainsi que d'accélérer les contaminations et le syncrétisme linguistique, donnant lieu à une multiplicité d'échanges. Pour cela il faut pourtant, pensons-nous, que les « uomini di mestiere » continuent l'entreprise de « superlecture » des poètes étrangers, à savoir que des critiques et des traducteurs se consacrent au tissu poétique avec la même conscience que celle des années ici illustrées. On constate même aujourd'hui la nécessité de dépasser les habitudes et les modes éphémères, ce qui entraîne le besoin d'hommes de lettres qui, par le biais de leurs traductions et de leurs textes, puissent engendrer une nouvelle relation au monde ainsi qu'une sollicitation dynamique vers sa compréhension et son changement. Dans ce sens, nous pensons qu'il faut revoir aussi le rôle et l'action des critiques afin qu'ils suivent réellement la vie et les potentialités des lettres, même dans les langues les moins connues, avec une volonté d'éveiller à leur connaissance, qu'ils se présentent beaucoup plus comme des accompagnateurs avisés, conscients de leurs responsabilités, qui introduisent sans enlever le goût de la surprise, mais surtout sans se perdre dans leur rhétorique ni proposer leur parole pour cacher l'œuvre à gloser. Dans cette perspective, la démarche des hommes de lettres dont nous avons traité dans cette recherche agissait guidée par la rigueur éthique associée à un désir de diffusion des lettres sans se rendre ni au nihilisme ni à l'incertitude des temps, malgré une époque de *insicuritas*. Pavese le rappellerait a posteriori dans un passage analytique sur son rôle d'intellectuel, en soulignant comment sa fonction d'intellectuel devait se concentrer sur une seule tâche « enseigner à lire et, afin que la lecture ne soit pas du temps perdu, leur [aux hommes] donner à lire ce que l'on sait écrire de mieux, de plus riche, de plus juste »[24], ce qui dans son cas comme dans celui de la plupart des poètes traducteurs de l'époque correspondait à éduquer à la poésie. Nous pensons que le critique comme le traducteur idéal devrait correspondre au portrait fait par Silvio Ramat dans son étude sur l'hermétisme pour décrire la génération des critiques des années 30 et 40. Il s'agit d'un intellectuel qui : « agisce insomma da protagonista affiancato, e non cerca nel testo altrui uno strumento catartico, una pacificazione dell'ansia con cui lo ha affrontato.

[24] Pavese Cesare, *La letteratura amerciana e altri saggi*, op. cit., traduit en français par Gilles de Van in Cesare Pavese, *Littérature et société suivi par Le mythe*, Paris, Gallimard,1999, p. 71.

Piuttosto un riscontro, una relazione fra stati di coscienza […]»[25]. Le traducteur se superpose au critique pendant cette période et, dans la plupart des cas, offre son œil attentif précisément parce que sa lecture profonde, conduite en tant que traducteur, lui a permis de reconnaître la voix la plus authentique des textes. L'idée du « faire » poétique de cette époque implique ainsi le réseau qui tourne autour du texte poétique, à savoir ses traducteurs et ses critiques, tous en mesure d'amplifier la suggestion comme le questionnement inhérent à ces textes. D'ailleurs la traduction est une forme de critique[26] et sans doute une des plus efficaces, car elle part du texte pour y revenir, sans cacher ni éreinter un texte, et parallèlement sans vouloir manipuler ou orienter son message. C'est une critique qui se propose simplement de permettre l'accès à l'ouvrage, de seconder les auteurs en partageant avec eux le même horizon littéraire, armée d'une attitude de sincérité qui devrait être la base de toute critique efficace et honnête. Ce qui implique l'humilité de ne pas rivaliser avec l'auteur, comme d'ailleurs le traducteur devrait l'éviter, et la conscience que son jugement restera une possibilité de lecture, une expression de son vécu à vérifier et à confronter sans prétendre avoir l'autorité de la « decifrazione ultimativa »[27]. Ainsi le critique était-il souvent traducteur et auteur, et conscient d'un élément important, c'est-à-dire le fait que le texte est un organisme capable de vivre de manière autonome ayant, à lui seul, ses raisons. Devant cette réalité le critique comme le traducteur jouent un rôle essentiel pour la co-construction des significations et pour entamer le processus de compréhension au plus haut niveau sans toutefois idéalement laisser dire au texte ce qu'il ne contient pas. Nous souhaiterions une critique littéraire faite avec cet élan et dans ce but : comme une forme de collaboration à la diffusion d'une voix et comme le dessin de pistes de compréhension, de propositions de réflexion, et non comme une forme de démolition ou, à l'opposé, d'élévation ayant des fins qui sont en dehors de la littérature.

Pourrait-on penser qu'en époque de crise la poésie suggère le chemin pour repenser la société et notre relation au monde ? Pourrait-on parler d'une fonction sociale déterminante et en acte de la poésie ? Formulée de cette manière draconienne et nette

[25]Ramat Silvio, *L'ermetismo,* op. cit., p. 295. [un critique qui agit comme un protagoniste qui accompagne, et qui ne cherche pas dans le texte écrit par un autre un moyen cathartique, une pacification de l'anxiété avec laquelle affronte les lettres. Il cherche plutôt une réponse, une relation entre les différents états de la conscience.]

[26] A ce sujet il suffit de penser à toute l'histoire de la traduction ; c'est un concept à propos duquel Valéry Larbaud s'exprimait déjà en 1946.

[27]Ramat Silvio, *L'ermetismo*, op. cit. p., 294. [déchiffrement définitif].

c'est peut-être une hypothèse quelque peu utopique, mais les années trente et quarante marquent sans doute le début du niveau expérimental dans l'univers de la communication, de la réflexion en termes de rôle du langage, le moment où le mot « antiborghese »[28] signifiait s'opposer. Il suffisait de prononcer un mot pour mettre en place une série de valeurs : les intellectuels étaient bien conscients de la crise et de la nécessité factuelle d'une éducation, d'une nouvelle tension narrative pour atteindre les gens. Alors que l'idéologie marxiste commençait à gagner plusieurs couches de gens et à préparer la société italienne aux changements économiques et sociaux des décennies à venir, la poésie se faisait instrument de réaction et de résistance en suggérant la nécessité du dialogue, de la rencontre des sujets et d'une réflexion active qui s'opposait aux choses sans détruire. Le premier geste politique du poétique n'est pas la révolution, nous ne parlons pas en effet dans cette étude de la poésie de barricades, elle existe et elle s'écrit si nécessaire, mais le premier pas dissident qu'elle propose est une résistance aux rouages de l'ordinaire, un regard qui va à contre-sens pour une motivation profonde et non par goût de contradiction. Cette motivation est la négation des choses préétablies et qui ne sont pas mises en dialogue avec les nécessités de l'homme.

La question de la poésie et du politique, de la poésie comme forme de résistance et comme révolution, traverse toutes les époques et les cultures et reste d'une grande pertinence, pensons-nous, aujourd'hui aussi, où un autre siècle de crises est en plein mouvement. L'idée d'"utilité" et d'action se confronte constamment avec une société gérée par la force du marché même dans le secteur culturel et cela interpelle le rôle des intellectuels, des poètes comme des traducteurs

Il faut reprendre en considération le rôle effectif et propulseur de la poésie au sein de la critique, de la société comme de la linguistique. Il s'agit, à notre sens, d'en amplifier l'effet de contestation productive vis-à-vis de la domination de ce qui est monodimensionnel et replié sur sa répétitivité anesthésiée et anesthésiante. Cela, dans un moment de crise générale, se révèle vital afin que, comme le voudrait récemment Henri Béhar, l'on puisse réaliser une véritable « contestation de la société du spectacle »[29]. Et, ajoutons-nous, remettre l'humain au centre de tout avec ses attentes,

[28] C'est aussi ce qu'Elio Vittorini articulera dans la préface de son roman *Il garofano rosso*.
[29]Henri Behar, in Béhar Henri, Taminiaux Pierre, *Poésie et politique au XXe siècle,* op. cit., p. 18.

ses projets, ses prises de conscience. En fin de compte, en effet, la poésie n'a fait que prôner la même chose, qui n'a pas de date ni d'attribution temporelle, et ne court pas le risque de se présenter comme un anachronisme. Le symbolisme, comme l'hermétisme ou le surréalisme ne faisaient que mettre en vers le sujet le plus grand et irrésistible : l'actualité de l'humain. Là où un pays ou un poète avait su le faire mieux et avant qu'en Italie, il devenait très important de pouvoir le diffuser et le rendre lisible aux Italiens à travers la traduction.

Imaginons de demander à un jeune adolescent italien s'il a lu Baudelaire et ses *Fleurs du mal*. Fort probablement il répondra que oui, sans pourtant réfléchir au fait qu'il a lu Baudelaire par la bouche d'un traducteur et qu'il se peut qu'il ne lira jamais Baudelaire mais qu'il passera toujours par le Baudelaire de Attilio Bertolucci, de Giovanni Raboni ou de Antonio Prete. Le geste reste ainsi vital : permettre aux poètes de continuer à parler à tous de l'homme.

En rédigeant ces conclusions nous avons spontanément repensé aux mots de Cesare Pavese rappelant qu'au fond nous ne voyons jamais les choses pour la première fois, mais que c'est toujours la deuxième fois celle qui compte réellement, car c'est elle qui, en réactivant notre mémoire, évoque une série de stratifications en nous et en provoque d'autre[30]. Traduire se révèle cela : permettre de revoir les choses cette deuxième fois, avec plus de force, avec un nouvel écho, dans une autre langue.

Nous ne savons pas si nous avons réussi, dans cette recherche, à dépasser le stade de la préface, pour emprunter une pensée de Vittorini, rappelant que certains livres n'arrivent pas à passer ce cap mais néanmoins se révèlent, jouant le rôle d'introducteur à un univers, intéressants. Sans aucun doute la nature des sujets sur lesquels nous avons porté notre étude, de la poésie comme de la traduction, est un état d'inquiétude et de dynamisme qui ne peut pas atteindre des contours définitifs ni dépasser la condition de l'inachevé. La traduction comme la poésie restent un moyen d'inquiéter le sujet, dans le

[30] Cf. Pavese Cesare « Stato di grazia », aujourd'hui dans Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, op cit., p. 277. C'est le paradoxe de toute création artistique, on ne peut pas voir sinon lorsqu'on le fait la deuxième fois, comme il l'affirme : « Bisogna anche sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo» [il faut savoir que nous ne voyons jamais les choses une première fois, mais toujours la deuxième. Alors nous les découvrons et en même temps nous nous en souvenons]. De même dans ses pensées des 28 janvier, 22 août, et 26 septembre 1942 dans son *Métier de vivre*.

sens de le mettre en mouvement, de l'encourager vers la recherche des relations entre les choses, en désirant construire, à travers la même énergie que la langue, des poèmes "véhicules". Une langue qui est la même, malgré les différences d'idiomes, et qui peut passer d'une culture à l'autre grâce à la traduction. Nous espérons ainsi avoir participé à un moment de compréhension, ou du moins, d'écoute du monde.

## BIBLIOGRAPHIE

**Nous avons décidé de garder une bibliographie structurée en deux blocs, en séparant tout simplement la sitographie (ou du moins la plupart des ressources électroniques consultées) des ouvrages imprimés. Plusieurs auteurs et textes se prêteraient en effet à être considérés, à la fois comme des ouvrages sur la poésie et sur la traduction ou, encore, comme de texte de critique. Nous estimons ainsi plus fonctionnelle de garder une bibliographie unitaire, sans divisions en sections.**


Abbrugiati Perle, « Il mestiere per vivere : Pavese travailleur infatigable pour l'éditeur Einaudi » in *Chroniques italiennes* n. 68, p. 7-30.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivage poche petite bibliothèque, 2008.

Agnello Nino, *La poesia di Carlo Betocchi tra relativo e assoluto*, Foggia, Bastogi, 2000.

Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.

Anceschi Luciano, "*Le poetiche del Novecento" in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche. Nuova edizione accresciuta e aggiornata* (a cura di) Lucio Vetri ( 1990), Venezia, Marsilio.

Anceschi Luciano, *Cinque lezioni sulle istituzioni letterarie*. *Breve proposta di dialogo fenomenologico*, Milano, Guerrini e Associati, 1989.

Anceschi Luciano, *Istituzioni della poesia*, Torino, Bompiani, 1968.

Anceschi Luciano, *Le poetiche della modernità*, Venezia, Marsilio, 1990.

Anceschi Luciano, *Tra Pound e i nuovissimi*, Salerno-Roma Ripostes, 1982.

Anceschi Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Milano, Garzanti, 1992.

Amrani Sara, « Les fleurs bleues, I fiori blu, Queneau « traduit » par Calvino », in *Chroniques italiennes*, Italo Calvino. Les mots, les idées et les rêves, études réunies par Denis Ferraris et Mario Fusco, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 21ème année, n° 75/76 (1/2005), p. 13-26.

AA.VV., *Quaderni del 900*, II, 2002, Pisa, Istituzioni Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2 002.

AA. VV., *Poésie et altérité*. Actes du colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collet et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1990.

AA.VV., *L 'Erasmo. Bimestrale della civiltà europea*, n.14 marzo-aprile, Milano, Biblioteca di via Senato Edizionni, 2003.

AA.VV., *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.

AA.VV., *Éthique, esthétique politique. Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Actes Sud, 1997.

AA.VV, *Magritte e il Surrealismo in Belgio : 28 aprile - 4 luglio 1982*, Roma , De Luca, 1982.

Bàrbieri Squarotti G., *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli Editore, 1968.

Barthes Roland, « L'écriture de l'événement», in *Communications,* 12, 1968. Mai 1968. La prise de la parole. p. 108-112. Consulté le 14 février 2010. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1968_num_12_1_1175

Bedeschi Lorenzo,(a cura di) Piero Bargellini, Carlo Bo, *Il tempo de « Il Frontespizio ». Carteggio (1930-1943)*, Milano, San Paolo, 1998.

Béhar Henri, Taminiaux Pierre, *Poésie et politique au XXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.

Benjamin, Walter, « Il compito del traduttore ». *Angelus Novus*. *Saggi e frammenti*. Einaudi: Torino, 1962. [Traduzione di Renato Solmi].

Berger John, *Dans l'entre-temps : réflexions sur le fascisme économique*, *Barcelone, Indigene Eds, 2011*

Berardinelli Alfonso, *La poesia verso la parola. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

Berman Antoine, *L'épreuve de l'étranger culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1995 ;
Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Bertolucci Attilio, *Opere*, Milano, I meridiani Mondadori, 1999.

Bertolucci Attilio, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, (a cura di e con un saggio di) Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondatori, 2000.

Bertolucci Attilio, *Voyage d'hiver*, traduit de l'italien par Muriel Gallot, Paris, Verdier 1997.

Biagini Enza Sabelli, « Piero Bigongiari: I «i giochi del caso » fra teoria, critica e poesia», in *Italies*, n. 19 *Figures et jeux du hasard*, Aix-en Provence, 2005, p. 255-281.

Bigongiari Piero, « Aspetti di Comisso », in *Il Ferruccio*, a. II, 13 maggio 1933, n.19, republié in Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze , La Nuova Italia, 1969, p. 476-479.

Bigongiari Piero, « Sulla Personalità », in *Il Ferruccio*, a. III, 15 maggio 1934, n. 50, republié in Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 506-507.

Bigongiari Piero, *Tutte le poesie (1933-1963)*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, introduzione, di Carlo Bo, Firenze, le Lettere, 1994.

Bigongiari Piero, *Prosa per il novecento*, Frenze, La Nuova Italia, 1970.

Bigongiari Piero, *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1985.

Bigongiari Piero, *La voce e il silenzio figurato (Rimbaud, Valéry, D'Annunzio)*, Milano, Severgnini, 1986.

Piero Bigongiari, *Ni terre ni mer*, traduit de l'italien et présenté par Antoine Fongaro, Collection Orphée/La différence, 1994,

Bigongiari Piero, *Un pensiero che seguita a pensare*, avec préface de Carlo Ossola Torino, Aragno Editore, 2001.

Billiani Francesca, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere 2007.

Blanzina Sergio, « Italo Calvino: un linguaggio tra scienza e mito », in *Chroniques italiennes*, « Italo Calvino. Les mots, les idées et les rêves », études réunies par Denis Ferraris et Mario Fusco, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 21ème année, n° 75/76 (1/2005), p. 59-75.

Bo Carlo, *Nuovi Studi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1946.

Bo Carlo, *Letteratura come vita*, a cura di sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Rizzoli, 1994.

Bo Carlo, *L'assenza, la poesia*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 2002.

Bo Carlo, *Otto studi*, con una prefazione di Sergio Pautasso, Genova, San Marco deinGiustiniani, 2001.

Bonnefoy Yves, *La Petite phrase et la longue phrase*, Paris, Le TILV, 1994.
Bonora Ettore, « Mallarmé la poesia pura e la critica crociana » in *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editoe, 1953, p. 112-131.

Bonora Ettore, « Crisi del verso » in *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editoe, 1953, p. 159-190.

Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985

Breton André, *Position politique du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1935.

Breton André, Riveira Diego, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, consulté le 6/04/2012 à l'adresse URL : http://s1.e-monsite.com/2010/06/11/76925279art-revo-pdf.pdf

Breton André, Éluard Paul, *L'immacolata concezione*, (Traduzione di Giorgio Agamben, introduzione e note di Arturo Schwarz), Milano, Ignazio Maria Gallino Editore, 2005.

Breton André, *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.

Calvino Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1991.

Campana Dino, *Chant orphiques = Canti orfici*,: *(Die Tragödie des letzten Germanen in Italien)*, traduction française, présentation et postface de Christophe Mileschi, Lausanne, l'Age d'homme,1998.

Caproni Giorgio, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996.

Cardarelli Vincenzo, "La Parola", in La Ronda, n. 1, fascicule 5, 1919, p.70.

Carducci Nicola, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Locaita, 1973.

Cassieri Giuseppe, (edité a cura di), *La Ronda* (1919-1923), Napoli, Liguori Editore, 2001.

Catagnola Raffella e Luca Zuliani ( a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX° secolo*, Università di Losanna, 31 maggio-1 giugno, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007.

Cattaneo Arturo, *Chi stramalediva gli inglesi : la diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2007.

Celan Paul, *La verità della poesia*. « Il Meridiano » e altre prose, (a cura di ) G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2007.

Char René, Sereni Vittorio, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mangaldo, a cura di Elisa Donzelli, Roma, Donzelli Editore, 2010.

Chevalier Jean-Claude, Delport Marie-France, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horologerie de Saint- Jerôme*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Collani Tania, « La traduction d'une retraduction : *Le Vathek* de Wiilliam Beckford au XX siècle » in Enrico Monti, Peter Schnyder (édit) Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes, Paris, Daniel Cohen Editeur, Orizons 2011, p. 141-156.

Collani Tania « Littérature comme vie : le surréalisme selon Carlo Bo » In Tania Collani, Peter Schnyder (édit.) *Critique littéraire et littérature européenne*, Paris, Orizon, 2010, p. 123-135.

Colucci Carlo Felice, « Sereni : Gli immediati dintorini (Territori della poesia possibile), in *La parola perduta*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2001, p.79-82.

Cometti Jean-Pierre, «Préface», in Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Lyon, Questions théoriques, collection "Forbidden Beach", 2010, p. I-VI.

Curi Fausto, *Tra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Bologna, Pendragon, 1995.

Curi Fausto, *La poesia italiana d'Avanguardia*, Napoli, Liguori, 2002.

Denis Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Editions du Seuil, 2000.

Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, l'Herne, 2005
Di Silvestro Alberto, *Leonardo Sinisgalli fra scrittura e trascrizione*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005.

Durand Gilbert, «Similitude hérmetique et science de l'homme» in *Correspondences in man and world*, Eranos n. 42, Leiden, Netherland , E.J. Brill, 1975, p. 427-516.

De Micheli Mario, *L'arte sotto le dittature*, Torino, Feltrineli, 2000.

De Santi Gualtiero, Ursula Vogt( édité par), *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*. Atti del convegno di studi, Urbino, 1-2 ottobre 1998, Fasano, Schena Editore, 2007.
Di Stefano Paolo, « Quegli intellettuali per tutte le stagioni: Storia d'Italia attraverso i programmi delle riviste letterarie » in *Il Corriere della Sera*, mercoledì 28 aprile 2006, p. 39.

Di Stefano Paolo, « Oggi Montale pubblicherebbe su Internet », in *Corriere della Sera* , sabato 3 agosto 2006, p. 37.

Dolfi Anna, (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

Elefante, Chiara, « Alcune brevi riflessioni sulla traduzione, tra paradosso e rigore "terminologico"», in *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, n. XXX-XXXI , Siena, 2004, p. 51-55.

Eliot Thomas Sterne, *La terra desolata. Quattro quartetti*, introduzione di Czeslaw Milosz, Milano, Feltrinelli, 1995.

Eliot Thomas Sterne, *La terra desolata,* introduzione, traduzione e note di Alessandro Serpieri con il testo della prima redazione, Milano, Rizzoli, 1985.

Eliot Thomas Sterne, *Quattro quartetti*, introduzione, traduzione e note di Attilio Brilli, traduzione di Filippo Donini, Milano, Garzanti, 1982.

Esposito Edoardo ( édité par) *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, volume II, Milano, Feltrinelli, 2000.

Esposito Edoardo ( édité par) *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, volume I, Milano, Feltrinelli, 2000.

Esposito Edoardo (édité par) *Le letterature straniere nell'Italia del'entre-deux-guerres. Atti del convegno di Milano* 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.

Even-Zohar Itamar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem » in *Poetics Today* 11:1, 1990, p. 45-51.

Fantasia Rita ; Tallini Gennaio, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Milano, Franco Angeli, 2004.

Fallacara Luigi (a cura di), *Il Frontespizio 1929-1938. Antologia*, Luciano Landi per C.E.N, Roma, 1961.

Farge Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n° 38, 2002, p. 69-78.

Federici Federico, « Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit» in *The Italianist*., 27 (1), 2007, p. 80-98.

Ferme Valerio, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione cultural sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

Ferretti Gian Carlo, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e la trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981

Foresti Fabio, *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003.

Forlin Olivier, « Médiation culturelle, débats et affrontements idéologiques après 1945. La réception de l'œuvre d'Elio Vittorini par les intellectuels français », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/3 n.53-3, p. 77-99.

Forti Marco, Pautasso Sergio *Il Politecnico. Antologia critica*, Milano, Lerici editori, 1960.

Fortini Franco, *Poesia ed errore 1937-1957*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Fortini Franco, *L'ospite ingrato*. *Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato editore-«Leonardo da Vinci», 1966.

Fortini Franco, *Poesie scelte (1938-1973),*Milano, Mondadori, 1974.

Fortini Franco, *Une fois pour toutes. Poésies 1938-1985*. Traduit de l'italien par Bernard Simeone et Jean –Carles Vegliante édition bilingue, Paris, Fédérop, 1986.

Fortini Franco, « Scritti su poeti », *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.

Fraticelli Lucia, *Carlo Bo médiateur de la culture française,* thèse de doctorat soutenue en 1996 à Grenoble.

Fusco Mario, « Lire Calvino en français? », in *Chroniques italiennes*, Italo Calvino. « Les mots, les idées et les rêves », études réunies par Denis Ferraris et Mario Fusco, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 21ème année, n° 75/76 (1/2005), p. 157-163.

Fusini Nadia, « I miracoli della traduzione. Quando il genio di Garbioli creò l'amleto svogliato », in *La Repubblica*, 5 agosto 2009 p.38-39.

Gabellone Pascal, *Emblèmes épars. Essais sur la poésie italienne moderne*, Saint-Maximin , Théétète, 1997

Galaverni Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002
Gallot Muriel, Nardone Jean-Luc, Orsino Margherita (éd. par) *Anthologie de la littérature italienne : XIX e et XXe siècles*, tome 3, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

Gaeta Maria Ida, Sica Gabriella (a cura di), *La parola ritrovata : ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, Marisilio, 1995.

Gargiulo Alfredo, « Francesco Flora. Dal Simbolismo al Futurismo », in *La Ronda*, annata IV, fascicolo 2, p. 54-58.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

George Stefan, *Poesie*, traduzione di Leone Traverso. Presentazione di Giuseppe Bevilacqua, Firenze, casa Editrice Le Lettere, 1990.

Gherarducci Isabella (a cura di), *Il Futurismo italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

Giovannetti Paolo, *Dalla poesia in prosa al rap: tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008.

Gnoli Antonio, « Ma Strehler lo rese troppo piacevole », in *La Repubblica*, venerdì 11 agosto 2006, p. 50.

Gormezano Nathalia, « Traductologie et sémiostylistique comparée : interdisciplinarité implicite ? » in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 50, n°

4, 2005, consulté le 9 mars 2011, à l'adresse URL : http://id.erudit.org/iderudit/019843ar

Gouchon Yannick, « Observations sur le phénomène de dilatation dans le roman en vers d'Attilio Bertolucci», in *Chroniques italiennes*, n. 4, Paris, 2003.

Gouchon Yannick, « Brouillage syntaxique et traduction : la camera da letto d'Attilio Bertolucci », in *Chroniques italiennes*, n. 71-72, Paris, 2003, p. 59-74.

Gouchon Yannick, « "Vagabondaggio fruttuoso" les passages culturels d'Attilio Bertolucci», in Tramuta Marie-José, *D'Italie en France : Poètes et passeurs*, Bern, Peter lang, 2005, p. 77- 9.

Govoni Guido, *Poesie elettriche*, Santa Maria della Porta, Macerata, Quodlibet, 2008.

Green Julien, *Le langage et son double*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

Guidorizzi Giulio , Marxiano Melotti (édit. par), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito arte poesia*, Miano, Carrocci, 1ª ristampa 2008.

Gramigna Giuliano, « Quei piccoli furti finiti in poesia » in *Il Corriere della sera*, 2 gennaio 1995, p. 25.

Grana Gianni, *Realismo e avanguardia dall'800 al 900, L'apoesia europea da Mallarmé a Pound*: *genio "orfico" di Emilio Villa*, Milano, Marzorati, vol. 5, 1992.

Hanna Christophe, *Poésie action directe*, Romainville, Editions Al Dante, 2003.

Harrison J. Thomas, « Filosofia dell'arte, filosofia della morte » in *Filosofia '95* , ed. Gianni Vattimo Bari, Laterza, 1996, p. 7-27.

Harrison J. Thomas, « Fine della lotta tra filosofia e poesia », in *La lotta con Proteo* , ed. Gay Bardin and Massimo Ciavolella, Firenze, Casalini, 2000, p. 1623-1633. Consulté à l'adresse URL: http://www.italian.ucla.edu/people/faculty/harrison/Essays/Fine%20della%20Lotta.pdf

Jacobbi Ruggero (edité par), *« Campo di Marte » : trent'anni dopo, 1938-1968*, Firenze, Vallecchi, 1969.

Lagazzi Paolo, *La casa del poeta.Ventiquattro estati a Casarola con Attilio Bertolucci*, Milano, Grazanti, 2008.

Lajolo Davide, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Mondadori, (1960) 1974.

Lajolo Davide, *Cesare Pavese. « Le vice absurde»*, traduit de l'italien par Dominique Fernandez, Paris, Gallimard, 1963.

Langella Giuseppe, *L'utopia nella storia : uomini e riviste del Novecento*, Roma, Edizioni Studium, 2003.

Langella Giuseppe, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, pubblicazioni dell'Università, 1989.

Langella Giuseppe, *Cronache letterarie italiane: il primo Novecento dal "Convivio" all' "Esame" (1895-1925)*, Roma, Carrocci, 2004.

Laroche Pierre, « Crise de la vie culturelle, crise de la culture crise des intellectuelles en Italie après la première guerre mondiale », lu et consulté décembre 2006, à l'adresse URL
http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/4/Laroche.pdf

Laroche Pierre, « Le réel de l'écriture », in *Chroniques italiennes* n. 68, p. 77-88.

Leuwers Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1998.

Lisa Tommaso, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Nuovissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

Loi Franco e Rondoni Davide (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*. Antologia a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Milano, Garzanti, 2001.

Lombardi Olga, *La narativa italiana nelle crisi del Novecento*, Caltanisetta-Roma, Sciascia, 1971.

Lombez Christine, *Transaction secrètes: Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Artois, Presses Université, 2003.

Lorenzini Niva, « Emilio Villa poeta dell'oltranza », in Claudio Parmiggiani (a cura di) Emilio Villa. Poeta e scrittore, Milano, Mazzotta, 2008, p.

Lorenzini Niva, « Pascoli e D'annunzio verso il Novecento? », in Studi di estetica, n.15/1997, III serie, anno XXV, fasc.1, p.165-178.

Lupo Giuseppe, *Poesia come pittura: De Libero e la cultura romana, 1930-1940*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Luti Giorgio, *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del "900*; Milano, Longanesi & C, Milano, 1975.

Luti Giorgio, *Firenze, corpo 8 : scrittori, riviste, editori del '900*, Firenze,Vallecchi,1983.

Luti Giorgi (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. 11/2, Il Novecento*, tomo 2, Milano, Vallardi 1993.

Luzi Mario, « Intellettualismo e poesia » in *Il Ferruccio*, 5 agosto 1933, republié in Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 484-485.

Luzi Mario, *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*., a cura di Anna Panicali, Roma, Vecchiarelli Editore, 2003.

Macrì Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, F. Cesati, 1995.

Macrì Oreste, *La vita nella parola. Da Bettocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni, 2002.
-
Macrì Oreste, *Studi su Ungaretti e poeti coevi: la vita della parola* (édit. Par Anna Dolfi), Roma, Bulzoni, 1998

Macrì Oreste, *Realtà del simbolo*, Trento, La Finestra, 2001.

Macrì Oreste, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, préfacé par Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003.

Magrelli, Valerio « L'ascolto plurale », in *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, n. XXX-XXXI , Siena, 2004, p. 11-13.

Maritain Jacques et Raïssa, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1938

Marx William, *Naissance de la critique moderne*. *La littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945,* Arras, Artois Presses Université, 2002.

Matvejevitch Predrag, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, Union Générale d'éditions, 1979.

Mengaldo Pier Vincenzo « Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano » in Mengaldo Pier Vincenzo, *Ricerca sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* », Padova, Liviana 1966,

Mengaldo, Petrocchi, Petrucciani, Valli e altri, *Dai Solariani agli ermetici*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

Mengaldo Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.

Mengaldo Pier Vincenzo, « Introduzione », in AA.VV. *Mario Luzi traduttore. Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scentifica*, p. 69-73. Consulté le 24 juillet 2012 à l'adresse URL:

http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/36-37%20pdf/Luzi_traduzione_36.pdf

Meschonnic Henri, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Le Chemin, Gallimard, 1973.

Meschonnic Henri, « Proposition pour une poétique de la traduction », in *Langages*, La traduction par Jean René Ladmiral, Larousse, Paris, n. 28 décembre 1972, p. 49- 54.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, 1978.

Meschonnic Henri, « D'une poétique du rythme à une politique du rythme » in Neefs Jacques et Ropars Marie-Claire (éd), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 203-228.

Meschonnic Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

Meschonnic Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Editions Verdier, 2007.

Meschonnic Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Editions Verdier, 2006.

Meschonnic Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1994.

Milza Pierre, « Italia oh cara: e Parigi ci tese la mano », in *Corriere della Sera*, p. 37, mercoledì 9 agosto 2006.

Montano Lorenzo, « A Proposito di esportazioni », in *La Ronda*, n. 7, novembre 1919, p.122.123.

Moosbrugger Hilarius, « La breve scia luminosa della Cometa » in WUZ, n. 3, maggio-giugno 2005, consulté en ligne à l'adresse URL http://www.maremagnum.com/articoli/?p=481 (17/12/2011)

Mounin Georges, *Poésie et société*, Paris, PUF, 1962.

Nardone Jean-Luc (éd), Gallot Murriel, Orsino Margherita, Anthologie de la littérature italienne 3, XIX$^{è}$ et XX$^{è}$ siècles, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

Nasi Franco, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*. Medusa Edizioni, 2004.

Nouss Aleis « Texte et traduction : du sacré chez Jacques Deridda » in *Religiologiques* n. 5, printemps 1992, www.unites.uqam.ca/religiologiques/no5/nouss.pdf, consulté le 27 juillet 2007

Oustinoff Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett*, *Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Palumbo Giuseppe (a cura di), *I diversi volti del tradurre*, Atti del seminario comune ai corsi di traduzione del Corso di Laurea i Lingue e culture europee, anno accademico 2005-2006. Materiali di discussione, Collana del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura Università di Modena e Reggio Emilia, n. 6, 2007.

Paz, Octavio, «L'universalità del linguaggio», in *Lettera Internazionale*, Roma, édité par l'Association culturelle Lettera Internazionale n.83, 2005, consulté dans sa version électronique sur le site Internet http://www.letterainternazionale.it/paz_83.htm, le 20 février 2007.

Paz, Octavio, *Points de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1974 (1976 pour la traduction française).

Pirozzi Carlo ( a cura di), *La poesia – Si sa-si affida al tempo. Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino*. Luzi Parronchi, Bigongiari, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004.

Plouvier Paule, Ventresque Rennée, Blachère Jean-Claude, (èdité par), *Trois pètes face à la crise de l'histoire: André Breton, Saint-John Perse, René Char* : Actes du colloque de Montpellier III, 22-23 mars 1996, Paris, Montréal, L'Harmattan 1996.
Polezzi Loredana, "Vittime o traditori: Vecchie e nuove metafore del tradurre e del traduttore", in *Semicerchio, Rivista di poesia comparata*, XXX-XXXI, p. 7-11, 2004, consultato sul sito

Para Jean Baptiste (éd), *L'horizon est en feu. Cinque poètes russes du XX^e^ siècle*. Paris, Gallimard, 2005.

Pavese Cesare, *Le Métier de vivre*, traduit de l'italien par Michel Arnaud Paris, Gallimard, 1958.

Pavese Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, (a cura di) Valerio Magrelli, Torino, Einaudi, 2006.

Pavese Cesare, *Pavese giovane*, Torino, Einaudi Tascabili, 1990. Volume fuori commercio, supplemento al n. 214 de l'Unità , 12 settembre 1990.

Pavese, *Dialoghi con Leuco*, Milano, Mondadori, 1971.

Pavese Cesare, *Travailler fatigue. Lavorare stanca*, édition bilingue traduit de l'italien et préfacé par Gilles de Van, Paris, Gallimard, 1969.

Pavese Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991.

Pavese Cesare (a cura di) Lorenzo Mondo, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966.

Pavese Cesare (a cura di) Silvia Savioli, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008.

Pavese Cesare, *Littérature et société* suivi de *Le Mythe*, traduit de l'italien et préfacé par Gilles de Van, Paris, Gallimard, 1999.

Pintor Giaime, *Doppio Diario 1936-1943*, (a cura di) Mirella Serri, con una presentazione di Luigi Pintor, Torino , Einaudi, 1978.

Pintor Giaime, *Il Sangue d'Europa (1939-1943)*, (édit) Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1966.

Prete Antonio, *Il demone dell'analogia. Da leopardi a Valéry: studi di poetica*., Milano, Feltrinelli, 1986.

Prete, Antonio, Dal Bianco, Stefano, Francavilla, Roberto (sous la direction de), *Stare tra le lingue. Migrazioni Poesia Traduzione*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003.

Raimondi Ezio, Grabriella, Fenocchio, *La letteratura italiana*: Da Pascoli a Montale, Milano, Mondadori, 2004.

Ramat Silvio, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

Ramat Silvio, « Tornando su Letteratura come vita », in I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito, Novara, Interlinea, 2002, p. 155-159.

Ramat Silvio, in « Govoni, il lato elettrico del futurismo », *Il Giornale* 17-07-2008, consulté le 21 juin 2009. à l'adresse URL http://www.quodlibet.it/schedap.php?id=1779#rec_1

Ramat Silvio, « Oreste Macrì, un seminario ininterrotto », in *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Novara, Interlinea, 2002, p. 173-179.

Ramat Silvio, « La Chimera di Campana », in *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Novara, Interlinea, 2002, p.15-28.

Rancière Jacques (sous la direction de), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992.

Rancière Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.
Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

Ravegnani Giuseppe, « La Ronde », in *Almanacco letterario Bompiani*, 1960, p. 50-60, consultable à l'adresse URL http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/...spe/.../Ravegnani_RONDA.pdf

Ricœur Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.

Richter Mario « Considerazioni sul problema di tradurre Baudelaire », p. 231-236, consulté le 23 avri 2010, à l'adresse URL: http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/34-35%20pdf/richter%20-%20raboni.pdf

Richter Mario « Une saison en enfer : à propos d' « Inconnu », et de sa traductibilité » in *Traduction = interprétation, interprétation = traduction : l'exemple Rimbaud* : *actes du colloque international, 21-23 septembre 1995*, organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne ; textes recueillis par Thomas Klinkert et Hermann H. Wetzel, p. 61-65.

Richter Mario, « Luzi traduttore di Rosnard e Baudelaire », in AA.VV. *Mario Luzi traduttore. Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scentifica*, p. 91-101, Consulté le 24 juillet 2012 à l'adresse URL: http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/3637%20pdf/Luzi_traduzione_36.pdf

Rosa sor Alberto, *Novecento primo, secondo e terzo*. Nuova edizione aggiornata di Un altro Novecento, Milano, Sansoni, 2004.

Rosa Asor Alberto, *Un altro novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

Salvi Edoardo, *Le arti nel «Ferruccio», settimanale fascista in una provicnia d'Italia*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2004.
Sandrin, Chiara, « Una distesa arida e pietrosa », in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, coll. sous la direction de Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 24, p. 746.

Serri Mirella, *Il breve viaggio : Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Venezia, Marsilio, 2002.

Sica Beatrice, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007.

Siciliano Enzo (éd.) *Antologia di Solaria*, Milano, C.M. Lerici, 1958.

Simeone Bernard, « Sandro Penna, le rapt immobile », Préface à sa traduction du recueil de poèmes choisis de Sandro Penna Une ardente solitude, Paris, Orphée/La Différence, 1989, p. 7-12.

Simeone Bernard, « Tradurre poesia », in *Testo a Fronte*, n. 26, giugno 2002, p.167-175.

Slote Daniel, « Comment traduire Rimbaud : problème psycholinguistiques» in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 27, n° 1, 1982, p. 129-136.

Somlyo, György « Dans la poésie, tout est traduction », in *Traduire,* Paris, 1998, n. 175, p. 77-86.

Sontag Susan, *Tradurre Letteratura*, Milano, Archinto, 2004

Starobinski Jean, *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, Carouge-Genève, Edition Zoé, 1999

Steiner Georges, *Langage et silence*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Steiner Georges, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Michel, 1978.

Stella Maria, *Cesare Pavese: traduttore*, Università di Roma, Facoltà di lettere e filosofia, istituto di letteratura inglese e americana, Roma, Bulzoni, 1977.

Tabanelli Giorgio, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Milano, Grazanti, 1986.

Tesio Giovanni, « Di verso in verso » in *Tutto Libri*, *La Stampa*, p. II, sabato 22 agosto 2009.

Trakl Georg, *Le poesie*, préface de Claudio Magris,, introduction de Margherita Capet et Maria Carolina Foi, traduction de Vera degli Alberti e Eduard Innerkofler, Milano, Garzanti, 1983 (2204).

Tsvétaïeva Marina, Rilke Rainer Maria, *Est-ce que tu m'aimes encore ? Correspondance*. Paris, Payot, 2008.

Tzara Tristan, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1966.

Toppan Laura, « La traduction comme acte ontologique et acte d'affranchissement : Luzi traduit Mallarmé » in Pierre Nobel, *Textes et cultures tome II* : *réception, modèles, interférences*, *Voll II*, Besançon, Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 189-198.

Valéry Paul, *Cahiers I*, (édit. par) Judith Robinson, Edition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973.

Valéry Paul, *Cahiers II*, (édit. par) Judith Robinson, Edition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974.

Vallora Marco, « Rosa e Ballo l'arte dell'editoria », in *Specchio* , n. 512, 8 aprile 2006.

Veronesi Matteo, « Luzi interprete di Mallarmé », in *Testo*, n. 46, 2004, p. 137-140.

Versari Margherita, *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Roma, Carrocci, 2004.

Vigée Claude, Anthony Rudolf, Anne Mounic, « Comment traduire les Quatre Quatours de T. S. Eliot », in *Palimpsestes*, n. 20, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 201-230.

Viola Giannni Eugenio, *Gli anni del futurismo. La poesia nell'età delle avanguardie*, Roma, Studium, 1990.

Viola Gianni Eugenio, *La lingua italiana nell'età delle avanguardie*, Roma, Diagramma, 1998.

Violante Picon Isabel *« Une œuvre originale de poésie » Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1998.

Virmaux Alain et Odette, *Les grandes figures du surréalisme*, Paris, Bordas, 1994.

Von Kleist Heinrich, *Kätchen von Heilbronn ovvero la prova del fuoco*, nella traduzione di Giaime Pintor, Torino, Einaudi, 1996.

Valéry Paul, *Cahiers I*, (édit. par) Judith Robinson, Edition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973.

Valéry Paul, *Cahiers II*, (édit. par) Judith Robinson, Edition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974.

Vittorini Elio, *Prefazione* alla I edizione del Garofano Rosso, in *Le opere narrative* ( a cura di) Maria Corti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, p.423-450.

Whitman Walt, « Fantasia sopra un vecchio tema », traduzione di Giulio Angelini, in *Lirica,* Annata I, 3 marzo 1912, p.73-76.

Wuilmart Françoise, « La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil» in *RiLUnE* -Revue des Littératures de l'Union Européenne, n° 4, luglio 2006, p. 141-150.

Zimmermann Marie-Claire, « Théorie et pratique de l'explication en poésie. Amants de Père Gimferrer », in *Théorie du texte et pratiques méthodologiques*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 19-27.

Zucconi Giovanna, « Non tradite il traduttore », in *La Stampa*, 21 ottobre 2006, p. 24.

**Ressources électroniques consultées de différente nature**

Anceschi Luciano, « Della poetica e del metodo » in *Studi di estetica*, n.1/1973, consulté le 21 octobre 2009 à l'adresse URL: http://www3.unibo.it/estetica/home.htm

Anriollot-Saillant Caroline « Situation d'Yves Bonnefoy dans la poésie d'après 1945 » in *La Page des lettres*, consulté le 28/05/2011 à l'adresse URL : http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article631

Artières Philippe., 2003, « Solitaire et solidaire ». Entretien avec Edouard Glissant », *Terrain*, n° 41, p. 9-14. Version mis en ligne le 05 mars 2007, consultée le 26 juin 2010, URL : http://terrain.revues.org/index1599.html.

AA.VV., Sagrana, terzo seminario scrittori migranti. Arte e tecniche del narrare, consulté le 25 septembre 2006, à l'adresse URL : http://www.sagarana.net/scuola/seminario3/seminario3_3.htm,.

AA. VV. « Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore », consulté le 7 mars 2009 à l'adresse URL : http://www.wuz.it/intervista/97/intervista-magris-traduzione.html

Ancet Jacques, « Traduire la voix », Texte de la conférence donnée lors du congrès des traducteurs à México en 2006, consulté le 16 mai 2009 à l'adresse URL : http://cle.ens-lsh.fr/99180342/0/fiche___pagelibre/

Banchini Ferdinando, « Luigi Fallacara e il francescanesimo », consulté le 8 juin 2007 à l'adresse URL: http://www.literary.it/dati/literary/banchini/luigi_falcara_e_il_francescanesi.html

Barbarella Olivia, « I ricercati di Solaria » in *Wuz*, a. I, n.1 (feb.2002), p. 10-17, consulté le 23 avril 2009, à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/SOLARIA-Barbella.pdf

Beaulieu Etienne, « Une sirène de polis » ouvrage recensé *Mallarmé. La Politique de la sirène*, Paris, Hachette Littérature, in *Spirale : Arts-Lettres-sciences Humaines*, p. 23-24, consulté le 10 avril 2012 à l'adresse URL : http://id.erudit.org/iderudit/16914ac

Berardinelli Alfonso, « Vittorini inventò un buon partito della cultura, era uno scrittore così così», *Il Foglio*, *quotidiano*, n. 281, mercoledì 28 novembre 2007, p. 2, consulté le 30 novembre 2007 à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Berardinelli_politecnico.pdf

Bernard Jean-Pierre, « Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939) » in Revue française de sciences politiques, 17e année, n. 3, 1967, p. 520-544, consulté le 20 décembre 2011 à l'adresse URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1967_num_17_3_393020

Cattani Paola, « Engagement pour l'Europe et littérature pure », *Paul Valéry et l'idée de littérature*, consulté le 8 mai 2011 à l'adresse URL : http://www.fabula.org/colloques/document1420.php

C.I.R.C.E, Catalogo informatico delle riviste culturali europee, http://circe.lett.unitn.it/main_page.html

Cirillo Silvana, « L'espressionismo tragicomico di Gallian. In fondo al quartiere » texte lu à l'occasion du Colloque *L'avanguardia radicale di Marcello Gallian*. Università degli studi di Pavia. 17-18 dicembre 2008, consulté le 2 janvier 2009 à l'adresse URL http://www.retididedalus.it/Archivi/2009/estate/SPAZIO_LIBERO/2_gallian.htm

Deguy Michel, « Savoir du non-savoir », *Noesis*, n.7, 2004, consulté le 23 août 2012. URL : http://noesis.revues.org/index27.html

Durand Pascal, « Le Sens propre. Figures de la défiguration chez Magritte et Camille Goemans » in *Correspondance*, p. 62-69, consulté le 26 juillet 2011. URL : http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/28013/1/Le%20Sens%20Propre.pdf

Eco Umberto, « Su alcune funzioni della letteratura » in *Studi di estetica*, III serie n. 23/2001, anno XXVIII, fasc. II, p. 151-164, consulté le 3 avril 2008 à l'adresse URL : http://www3.unibo.it/estetica/home.htm

El Médjira Nassia, « Fidelité en traduction ou l'éternel souci des traducteurs » in *The Translation Journal*, consulté le 25 mai 2007 à l'adresse URL : http://accurapid.com/journal/18fidelite.htm

Even-Zohar Itamar « Polysystem Theory (Revised) » in Even-Zohar, Itamar, *Papers in Culture Research,* Tel Aviv 2005*,* consulté le 13/04/2012à l'adresse URL: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/ps-revised.pdf

Falqui Enrico, « Per una cronistoria della rivista «900» », in *La Fiera letteraria*, 19 luglio 1959 p. 3, consulté le 29 mai 2009 à l'adresse l'URL: http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/falqui.pdf

Federman Raymond, « A voice within a voice Federman translating/translating Federman », consulté le 1er février 2007 l'adresse URL http://www.federman.com/rfsrcr2.htm.

Licinio Arcangelo, « Fenomenologia. Storie di un termine » in *Biblioteca Husserliana*, consulté le 20 mars 2010 à l'adresse URL http://biblioteca-husserliana.com/materiali-seminari/storia_del_termine_fenomenologia.pdf

Mattioli Emilio, « Per una critica della traduzione » in *Studi di estetica*, III serie, anno XXIV, fasc. II, n. 14/ 1999p. 193-198 consulté le 15 juillet 2010 à l'adresse URL : http://www3.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/1996_14/mattioli.htm

Marchi Ena « Ena Marchi: Simenon e la lingua tradotta », consulté le 28 octobre 2009 à l'adresse URL http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=122

Miozzi U. Massimo, « Giuseppe De Luca e « I Frontespizio » (1930-1940) : il problema degli pseudonimi », *Otto-Novecento*, n.1 (1982), p.161-179, consulté le 28 juillet 2012 à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/miozzi.pdf

Nadiani, Giovanni, « Con licenza di traduzione. Dialetti, lingue, culture poesia e operare autotraduttivo » , *inTRAlinea,* vol. 5, 2001, consulté le 1er fevrier 2010 à l'adresse URL: http://www.intralinea.it/intra/vol5/nadiani/nadiani2002.htm.

Nasi Franco, « Specchi deformanti : riflessioni sul tradurre » consulté le 16 mai 2009 sur la plateforme *La Clé des langues* à l'adressé URL : http://cle.ens-lsh.fr/89451791/0/fiche___pagelibre/&RH=CDL_ITA000000

Martin Serge, « L'historicité radicale du langage » publié in *Fabula*, consulté le 25 avril 2012, à l'adresse URL : http://www.fabula.org/revue/cr/278.php

Orazi Veronica, « Avanguardia e scrittura calligrammatica: per una riflessione teorica con spunti ispanici », in *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Actas de la a.isp.i, Atti del XIX Convegno,Roma 16-18 settembre 1999 (édité par ) Antonella Cancellier et Renata Londero, Unipress, Padova 2001, Centro Visrtual Cervantes, consulté le 22 avril 2009 à l'adresse URL : http://213.4.108.140/literatura/aispi/pdf/13/13_165.pdf

Orlandini Franco, « Su alcuni aspetti della vita culturale fiorentina del Novecento , negli anni tra le due guerre », consulté le 24 août 2008 http://www.literary.it/dati/literary/orlandini/su_alcuni_aspetti_della_vita_cul.html publié aussi par *Alla Bottega* n.6/2000.

Paoli Angèle, « Cesare Pavese dans la collection Quarto », consulté le 2 novebre 2011 l'adresse l'URL : http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2008/11/cesare-pavese-1.html

Petronilli Giovanni, « Visita al "Frontespizio"», in *Persona*, a.XII, n.5/9 (mag./set. 1971), p.14-15, consulté le 13 juin 2009 à l'adresse URL : www.circe.lett.unitn.it/le_riviste/.../FRONTESPIZIO%20-%20Petronilli.pdf

Pisanò Gino, « Il sodalizio Bettocchi Comi », in *Asterischi comiani*, IV 1991, consulté le 1 mai 2009 à l'adresse URL : http://www.bpp.it/apulia/html/archivio/1991/IV/art/R91IV019.html

Pratolini Vasco, « Alfonso Gatto », in « La Rassegna della Letteratura Italiana », n.1-2 (gennaio-agosto 1976), p. 5-15 consulté le 12 juin 2009 à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/pratol.pdf

Saint-John Perse, « Banquet Speech ». Nobelprize.org., consulté le 30 juin 2010 à l'adresse URL : http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1960/perse-speech-fr.html publié aussi in *Les Prix Nobel en 1960*, Editor Göran Liljestrand, [Nobel Foundation], Stockholm, 1961.

Santoro Vito, « I "letterati che non chiedono scusa di essere tali": l'avventura di "Campo di Marte"», *Critica letteraria*, n. 137 (2007), p. 733-756, consulté le 20 août 2012 à l'adresse URL : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Santoro_campo_di_Marte.pdf

Serra Maurizio, « Poésie et politique » in *Le Figaro des livres*, 19 /02/2009 consulté le 10 mars 2009 à l'adresse URL : http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/19/03005-20090219ARTFIG00408-poesie-et-politique-.php?mode=imprimer

Tene Ndeffo Alexandre,« Qu'est-ce qu'est la fidélité en traduction? Le traducteur littéraire entre re-production et adaptation», in *Atelier de traduction* n. 5-6, 2006, consulté le 12 janvier 2007 à l'adresse URL www.litere.usv.ro/atelier_de_traduction_5_6.pdf

Tosel André, « Philosophie et poésie au xx^e^ siècle », *Noesis*, n.7, 2004. Consulté le 23 août 2012. URL : http://noesis.revues.org/index21.html

Veronesi Matteo, « Storia e metastoria nella generazione ermetica », consulté le 10 juillet 2012 à l'adresse URL : http://www.cristinacampo.it/public/matteo%20veronesi%20storia%20e%20metastoria%20nella%20generazione%20ermetica.pdf

Veronesi Matteo, Thèse de doctorat consultée à l'adresse URL : http://amsdottorato.cib.unibo.it/2275/1/Tesi_Veronesi_Matteo.pdf

Diffusion des savoirs de l'école nationale de Paris
http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=657

Poeti bulgari della resistenza
http://www.bulgaria-italia.com/bg/info/poesia/poeti_resistenza.asp

Progetto "Antologia della poesia Bulgara"
http://www.bulgaria-italia.com/bg/associazione/antologia.asp