

Chemins it@liques

Un Maître caché

Étude du leopardisme
de Montale

Fabrice De Poli

Un Maître caché

Étude du leopardisme
de Montale

Fabrice De Poli

Cet ouvrage entend démontrer, en s'appuyant sur un large corpus, l'influence profonde de Giacomo Leopardi – « génie » poétique salué par Musset, « véritable penseur » salué par Nietzsche – sur l'un des poètes majeurs du XX^{ème} siècle italien, Eugenio Montale, prix Nobel de littérature en 1975. Le critique Oreste Macrì estimait en 1996 qu'il n'existait encore aucun écrit qui ait mis au jour, pour la poésie de Montale, la fondamentale « leçon de Leopardi ». C'est le constat de ce manque qui a motivé la recherche. Partant des hypothèses avancées par la critique sur le rôle fondamental d'une influence « non avouée » et « cachée » dans les mailles des textes, puis analysant le rapport ambigu à Leopardi qui transparait dans la prose critique et la correspondance de Montale, l'étude affronte ensuite l'œuvre poétique de ce dernier en dégagant, à travers cinq grandes thématiques (l'aride, le temps, le mal, la connaissance, l'affect), les traces de la filiation. Au moyen d'une analyse intertextuelle qui porte sur tous les aspects du texte et qui conduit à confronter non seulement des passages mais des poèmes entiers des deux poètes, l'étude fait apparaître que Montale puise une part essentielle de son inspiration dans toutes les facettes de l'œuvre leopardienne (poétique, narrative ou philosophique) et que cette influence concerne aussi bien les aspects thématiques et conceptuels que les différents aspects formels de la poésie (du lexique, de la versification et du rythme jusqu'à la structuration des poèmes). C'est ainsi que ressortent, au fil de cette exploration dans le tréfonds des mots, l'importance idéologique du modèle leopardien, la profonde communauté de pensée qui lie les deux esprits, mais aussi la manière dont Montale, tout en s'inspirant du pessimisme de son aîné, cherche à en dépasser la révolte et la colère.

FABRICE DE POLI

UN MAITRE CACHE
ETUDE DU LEOPARDISME DE MONTALE

EDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Chemins it@liques

Une collection dirigée par

Sylvain Trousselard

Table des matières

Avertissement	11
Préambule	13
Introduction - Un dialogue secret	15
1. Une influence fondamentale	15
2. Un leopardisme singulier	27
3. La critique et la méthode	42
PARTIE I - L'ARIDE	49
Chapitre I - Aux sources de <i>Meriggiare</i>	51
1. Les sources non leopardiennes	53
2. Le genêt et le jardin	60
Chapitre II - Leopardi et l'obsession du sec	75
1. La parenté par l'aridité	75
2. L'aridité dans la prose leopardienne et dans les <i>Canti</i>	79
Chapitre III - Os de seiche et volcanisme : l'aridité chez Montale...87	
1. La poétique du paysage	87
2. Un monde accablé de canicule	95
3. La dualité pierre et mer.....	102
4. La thématique du volcan – la croûte, le feu, la fleur	109
5. La fleur et la terre aride comme images du poète.....	119
PARTIE II - LE TEMPS COURT	129
Chapitre I - Les symboles du temps	131
1. Le son du temps.....	132
2. La symbolique du soir	141
3. La bipartition	148

Chapitre II - L'impermanence	157
1. Les jeunes défunte.....	157
2. La jeunesse envolée.....	183
PARTIE III - LE MAL	213
Chapitre I - La tromperie du bonheur	215
1. Les printemps sans fleurs	216
2. L'espoir comme souverain bien	223
3. Plaisir, fils de douleur.....	229
Chapitre II - La damnation	239
1. Le sentiment d'incarcération	239
2. La rhétorique du mal.....	253
3. L'image de la boue	261
4. La tempête	263
5. L'enfer terrestre	270
PARTIE IV - UNE ATTITUDE SCEPTIQUE	273
Chapitre I - Critique de l'illusion	275
1. Le statut paradoxal de l'illusion	275
2. Critique de l'illusion religieuse	284
Chapitre II - Critique du progrès	295
1. L'impossibilité ontologique du progrès.....	295
2. La satire de l'optimisme moderne	298
3. L'argument du mal	308
4. La presse brocardée	312
Chapitre III - Critique de la connaissance	319
1. Relativisme et anthropocentrisme	319
2. Le mystère et l'interrogation métaphysique	323
3. La radicalisation du scepticisme.....	336
PARTIE V - LES REACTIONS AFFECTIVES.....	357
Chapitre I - La mélancolie.....	359

1. La perte de la vitalité	359
2. La peine et la fatigue de vivre	366
3. La pensée comme torture.....	370
Chapitre II - La colère et son dépassement.....	375
1. La colère leopardienne.....	377
2. le dépassement de la colère chez Montale.....	381
3. Vers la divine indifférence	396
4. Logique négative, logique positive.....	410
5. Le début, la fin.....	418
Conclusion - Un Maître caché	427
Eléments de bibliographie	431
Index des noms propres	445

Avertissement

1) Certains titres d'ouvrages ont été abrégés dans les notes.

Montale : *Ossi di seppia* : *Oss* ; *Le occasioni* : *Occ* ; *La bufera e altro* : *Buf* ; *Satura* : *Sat* ; *Diario del '71 e del '72* : *D.71/72* ; *Quaderno di quattro anni* : *QQ* ; *Altri versi* : *AV* ; *Poesie disperse* : *PD* (section qui regroupe des poésies inédites dans le volume publié par Mondadori *Tutte le poesie*¹) ; *Il secondo mestiere, arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, 1981 p. (un des tomes des œuvres complètes de Montale qui regroupe la plupart des écrits et interviews du poète sur son art) : *SM*.

Leopardi : *Operette morali*, Milano, Mondadori, 1998, 271 p. : *OM*.

2) Certains titres d'ouvrages ont été abrégés dans le développement.

Conformément à l'usage, certains titres de poèmes très longs sont parfois abrégés, tels que :

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia (parfois abrégé en *Canto notturno*)

Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi (*Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*)

Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima (*Sopra il ritratto di una bella donna*).

3) Pour les traductions des œuvres

¹ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990 [1984], 1245 p.

Avertissement

J'ai utilisé les traductions de référence (voir bibliographie) pour l'œuvre poétique de Montale ainsi que pour les œuvres principales de Leopardi : les *Canti*, les *Operette morali*, le *Zibaldone di pensieri*. J'ai traduit les poésies de Montale et de Leopardi non traduites dans les ouvrages de référence ; je le signale alors en note. J'ai traduit également tous les extraits en prose tirés d'articles ou d'interviews de Montale, tous les extraits de la correspondance leopardienne ainsi que tous les extraits de critique italienne cités.

4) Mise en page et pagination

Lorsque deux extraits de poème sont mis côte à côte, l'extrait de gauche est de Montale, celui de droite est de Leopardi.

La pagination utilisée pour le *Zibaldone di pensieri* est celle de l'autographe (pagination reproduite dans toutes les éditions du journal leopardien).

Préambule

« [...] le critique doit pouvoir se transformer comme Protée ; une technique qui a été heureuse pour une œuvre ne peut pas être appliquée mécaniquement à une autre¹. »

Le lecteur verra que j'utilise dans cette étude les termes d'« influence », de « filiation », de « sources », termes que les premiers théoriciens de l'intertextualité ont voulu rendre obsolètes, avec la notion même d'auteur. Il me semble pour ma part, à l'instar de la deuxième génération de théoriciens de l'intertextualité² ou de chercheurs qui ont travaillé plus récemment sur la question de l'influence, que ces notions sont encore pleinement valables et opératoires pour un travail critique qui nous permette de mieux

¹ Leo Spitzer, *Art du langage et linguistique*, in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 68.

² Cf. Sophie Rabiau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, p. 63-64.

Préambule

comprendre la genèse et la spécificité d'une œuvre³. La pensée du texte comme « réseau » dialogique, « tissu nouveau de citations révolues »⁴ n'invalide en rien l'idée qu'un poète ait pu subir, consciemment ou non, une « influence » qui l'inscrit de fait dans une lignée – quand bien même le sens de son œuvre serait de vouloir en sortir. L'*auteur* / le *poète*, en somme, ne doit pas être oublié ; l'acte de création artistique est on ne peut plus psychologique et la prise en compte de cette dimension ne peut qu'apporter une meilleure compréhension du fait littéraire. En ce sens, ma démarche entre en résonance avec la pensée critique d'un Harold Bloom, théoricien de l'influence en poésie, qui pense l'acte créateur comme effort d'émancipation dans une « lutte » contre les prédécesseurs et les contemporains pour affirmer sa propre voie/voix⁵. Mais je ne saurais rattacher mon approche critique à un courant déterminé. Si elle a ses parentés avec la pensée critique de Bloom ou avec celle d'un théoricien de l'intertextualité comme Laurent Jenny⁶, elle relève également, dans une certaine mesure, de la traditionnelle critique des « sources » d'un Gustave Rudler⁷, pour ce qui est du travail de repérage et de détermination des emprunts leopardiens chez Montale. Plus profondément peut-être, ma démarche me semble, *a posteriori*, avoir ses affinités avec la critique dite « thématique », soucieuse de saisir, dans l'œuvre d'un auteur ou du poète, une conscience au monde, un regard.

³ Pour José-Luiz Diaz par exemple, la notion d'« influence » « inscrit les phénomènes de connexion littéraire dans une histoire, et [...] permet de réinvestir la dynamique auctoriale dont la notion d'intertextualité voulait faire l'économie », in José-Luis Diaz, Avant-Propos, in *Influences*, « Romantisme », 1997, n°98, p. 4.

⁴ Roland Barthes, article « Texte (théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, 1973, cité par Sophie Rabiau, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza – Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983 [1973], 168 p.

⁶ Laurent Jenny, *La Stratégie de la forme*, « Poétique », n° 27, 1976, p. 257.

⁷ Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne*, Paris-Genève, Slatkine, 1979 [1923], 240 p.

Introduction - Un dialogue secret

« *le pauvre Leopardi* (con l'accento sull'i) *c'est du pipi*¹ »

1. Une influence fondamentale

Leopardi, sa figure et son œuvre, exercent une influence fondamentale chez Montale dans l'élaboration de sa poésie, et la mise au jour de cette influence permet de mieux saisir la poésie montalienne. Telle est l'idée directrice qui a guidé la présente étude.

¹ La citation complète de Montale est la suivante : « *Ne me parlez pas de Verdi : c'est du caca*, avrebbe detto Pierre Boulez, compositore e direttore d'orchestra sulla cresta dell'onda. Se potesse leggere l'italiano forse direbbe che *le pauvre Leopardi* (con l'accento sull'i) *c'est du pipi*. C'è poco da ridere: a distanza di un secolo e più, questa è la gloria, amici miei. Di tanti altri, di quasi tutti gli altri, non si potrà dire *nemmeno* questo. » (« *Ne me parlez pas de Verdi : c'est du caca*, aurait dit Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre au faite de sa gloire. S'il pouvait lire l'italien il dirait peut-être que *le pauvre Leopardi* (avec l'accent sur le i) *c'est du pipi*. Il n'y pas de quoi rire : à plus d'un siècle de distance, c'est ça la gloire, mes amis. De tant d'autres, on ne pourra *même pas* dire cela. »), in Eugenio Montale, *Trentadue variazioni* [1972], Milano, Scheiwiller, 1987, p. 35.

Introduction

Bien sûr, l'œuvre de Montale, outre qu'elle naît d'un élan individuel unique, est comme toute œuvre le fruit d'influences multiples, mais l'influence de l'expérience leopardienne est telle qu'on a pu voir en Leopardi le « maître non avoué² » de Montale. Mon travail vise à mesurer la véracité d'une telle assertion, pour le moins hardie quand on connaît la force des autres influences (Dante, D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Pétrarque pour n'en rester qu'aux italiens) et la discrétion apparente du leopardisme dans la poésie de Montale et dans ses propos – alors que d'autres poètes de la même époque, comme Ungaretti ou Cardarelli, revendiqueront haut et fort l'héritage leopardien. La question qui guide cette étude est donc celle de la nature de l'influence leopardienne, de son intensité et de ses modalités : que doit le poète Montale à Leopardi ?

L'influence leopardienne dépasse le strict cadre de la langue pour toucher plus profondément l'homme Montale, et c'est bien la profondeur de l'influence leopardienne qui fait à mon sens l'intérêt d'une telle étude comparée. Montale ne trouve pas chez Leopardi une simple réserve de mots, mais une âme jumelle dont il traverse l'expérience de douleur par la lecture, s'y reconnaissant, se l'appropriant, l'assimilant. Aussi, vouloir étudier le rapport que Montale entretient consciemment ou inconsciemment avec Leopardi suppose qu'on étudie la manière dont chacun se positionne face aux grandes questions de l'existence qui imprègnent leur poésie. Le leopardisme de Montale n'est pas seulement une question de rhétorique, il est aussi pour ainsi dire une question philosophique et morale. La poésie de Montale constitue à bien des égards un dépassement de la poétique leopardienne, mais l'attitude morale elle-même de Montale semble être le fruit d'un leopardisme assimilé puis dépassé : comme si c'était par rapport à son aîné que Montale cherche sa voix poétique en même temps que sa voie morale ; comme si, chez Montale, inventer une autre poésie supposait dans le même temps de surmonter la crise existentielle qui caractérise

² Angelo Marchese, *Leopardi, Montale e la poesia metafisica* in *Amico dell'invisibile*, Torino, SEI, 1996, p. 221.

Introduction

l'individu Leopardi et que lui-même a sans aucun doute vécu dans sa propre adolescence inquiète. La question du rapport à Dieu, au bout du compte, se révélera primordiale dans cette approche car la crise de Leopardi est celle de l'homme dans une modernité désenchantée qui brise les idoles et range Dieu dans la catégorie des idées. Si là se situe le cœur de la crise leopardienne (le silence ou l'indifférence de la « nature »), si c'est l'aspiration spirituelle laissée à nu qui détermine sa poétique, il nous faudra voir comment Montale lui-même se rapporte à la question du divin. Le dépassement du leopardisme chez Montale repose fondamentalement sur un rapport au divin et à la nature somme toute moins torturé, par certains égards plus apaisé, comme si Montale assimilait, digérait en lui-même la crise que Leopardi vécut à vif, comme s'il profitait, par le recul que lui offre la distance historique, de l'expérience humaine et poétique de son aîné.

L'étude comparée des œuvres de Leopardi et Montale s'avère d'autant plus importante que le leopardisme de Montale n'est pas d'une évidence aussi flagrante que chez d'autres poètes – et la critique a constamment souligné tout à la fois la profondeur et la discrétion de l'influence leopardienne chez Montale³. Pour Gilberto

³ Pour le critique Angelo Marchese, Montale entretient un dialogue secret avec Leopardi et c'est une « consonance secrète » qui réunit les deux œuvres poétiques (Angelo Marchese, *Leopardi, Montale e la poesia metafisica* in *Amico dell'invisibile*, op. cit., p. 212). Pour Ines Scaramucci qui a mis en évidence la dimension fortement pascalienne des œuvres de Leopardi et de Montale, le rapport entre les deux poètes serait déterminé par « des correspondances souterraines entre des termes apparemment lointains sinon antithétiques », (*La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano, IPL, 1972, p. 249). Pour Giorgio Zampa, « si la participation dantesque est, dans son ensemble, si manifeste, comme matière organiquement assimilée, que l'on peut se limiter ici à un simple énoncé, l'influence de Leopardi est secrète, subtile, presque mystérieusement diffuse » (cf. l'introduction à l'ouvrage : Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. XIX).

Introduction

Lonardi, le grand spécialiste de la question⁴, le rapport à Leopardi pourrait sembler silencieux, mais d'un silence qu'il ne faudrait surtout pas négliger car en réalité Montale est dans un rapport « actif et continu » avec Leopardi⁵. Notre poète a contribué à cette discrétion en taisant sa dette envers Leopardi alors qu'il n'a pas hésité à reconnaître celle qui le lie à Dante (dans son discours *Dante ieri e oggi*⁶), bien qu'il nomme très souvent Leopardi dans ses écrits plus théoriques ou dans ses interviews concernant la poésie. L'étude du rapport de Montale critique et théoricien de son art par rapport à Leopardi est importante car elle suggère le rôle qu'a pu jouer la figure de ce dernier tout autant que la volonté de Montale de ne pas l'avouer. A la fin de sa carrière poétique, Montale ira jusqu'à écrire : « *Non sono un Leopardi [...]* » dans la dernière poésie de son *Diario del '72*, poésie au titre testamentaire (*Per finire*) et qui constituait de fait le point d'orgue de toute l'œuvre montalienne – du moins au moment où Montale, à 78 ans, publia le second « Carnet ». De surcroît, la comparaison explicite avec un autre poète est un fait unique dans l'œuvre de Montale. On voit ainsi qu'au sommet de sa carrière, c'est à Leopardi qu'il songe – pour s'en démarquer :

Raccomando ai miei posteri
(se ne saranno) in sede letteraria,
il che resta improbabile, di fare
un bel falò di tutto che riguardi
la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti.
Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere

⁴ Voir ses ouvrages et articles fondamentaux sur la question : *Eugenio Montale, 'Quasi una fantasia' – 'Barche sulla Marna' in Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, 121 p. ; *Lungo l'asse leopardiano in Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 73-112 ; *La lunga scia della cometa : il Leopardi di Montale*, « Resine », anno XXII, n.84, aprile-giugno 2000, p.23-45 ; *La memoria del Vecchio : Manon, Il passero solitario, la capinera, in Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 239-258.

⁵ G. Lonardi, *Leopardismo*, op. cit., p. 5.

⁶ *Dante ieri e oggi*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi danteschi*, vol.II, Firenze, Sansoni, 1966, p. 315-33.

Introduction

ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. Troppo spesso invece piove
sul bagnato⁷.

Dans cette déclaration d'humilité caractéristique de sa poésie, Montale déconsidère son œuvre et sa personne au regard d'un Leopardi dont la vie et l'œuvre stimulent abondamment la critique. Mais il avoue de fait sa parenté avec Leopardi quand il affirme n'avoir vécu qu'à « cinq pour cent », car en réalité la vie de Leopardi fut pauvre en événements retentissants, toute entière consacrée à son œuvre, travaillée par la prostration et l'ennui, et Leopardi lui-même ne s'est pas privé de souligner combien la « *noia* », l'ennui, atrophie maladivement sa vitalité. Le poème *Per finire* est à rapprocher d'une lettre datée du 18 juin 1939, étonnement oubliée par la critique, où Montale annonce à son ami Bazlen l'envoi du manuscrit de son deuxième recueil, *Le occasioni*, à l'éditeur Einaudi ; il y précise le nombre de vers écrits et compare, en termes quantitatifs, sa production à celle de Leopardi : « *Verrà un 120 pagine. Versi 1131 di fronte ai 1600 degli Ossi. Totale dei versi : 2731 ; Leopardi ne ha scritto (esclusa la Batracomiomachia) 3996. Sono in credito di versi 1265, ma spero che creperò creditore*⁸ ». On voit donc surgir à nouveau la figure de Leopardi lorsque Montale considère l'ensemble de sa carrière (à ce moment-là, Montale n'envisage pas réellement de continuer à écrire ; il poursuit d'ailleurs la lettre à Bazlen en

⁷ « Je recommande à ma postérité / (s'il en est) en littérature, / ce qui reste improbable, de faire / un beau feu de tout ce qui me concerne, / ma vie, mes faits, mes non-faits. / Je ne suis pas un Leopardi, je laisse peu à brûler, / et c'est déjà trop que de vivre en pourcentage. / J'ai vécu à cinq pour cent, n'augmentez pas / la dose. Car trop souvent après l'averse / le déluge. », *Per finire*, D.72.

⁸ « Il y aura 120 pages. 1131 vers face aux 1600 des *Ossi*. Total des vers : 2731 ; Leopardi en a écrit (*Batracomiomachia* exclue) 3996. J'ai un crédit de 1265 vers, mais j'espère que je crèverai créateur. », *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXXI.

Introduction

affirmant que maintenant « la fontaine [de l'inspiration] s'est bien fermée, et pour longtemps⁹. »).

Le déni révèle bien souvent son coupable. On trouve le même type de dénégation chez Leopardi précisément lorsqu'il aborde la question de ses influences majeures, notamment celle de Pétrarque ; l'histoire du pétrarquisme de Leopardi révèle un rapport ambigu à l'aîné, une volonté de démarcation, d'émancipation que l'on retrouve dans le rapport de Montale à Leopardi¹⁰. Dans une « interview imaginaire » de 1946, Montale exprime, comme Leopardi par rapport à Pétrarque, aussi bien une reconnaissance de dette envers son aîné qu'une crainte d'avoir à la payer, dans un passage où il évoque son installation à Florence en 1927, deux ans après la première publication de son premier recueil, *Ossi di seppia* :

[...] temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo fra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia (contrasto che con sicumera giovanile, un tempo avevo avvertito anche in un Leopardi) persistesse gravemente in me¹¹.

Montale affirme ainsi que l'ardeur de la jeunesse l'a fait volontiers s'identifier à Leopardi mais que cette identification, une fois passés trente ans, fut davantage un motif de crainte que de joie. Dans une interview de 1973 accordée à Giuliano Dego, il semblera même éprouver quelque réticence à avouer l'héritage leopardien, hésitant étonnement à la question posée :

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cf. Fabrice De Poli, *L'apparent pétrarquisme de Leopardi dans le 'Canto notturno di un pastore errante dell'Asia'*, in *François Pétrarque à Strasbourg*, « Cahiers du CIRI », Numéro 1, p. 55-66 (<http://www-umb.u-strasbg.fr/UserFiles/File/italien/ActesPetrarque.pdf>) (et pour la question du déni, p. 55-58).

¹¹ « je craignais [explique-t-il en évoquant la période de son installation à Florence, en 1927, après la première publication de *Ossi di seppia*] que dans mes anciens essais ce dualisme entre poésie lyrique et commentaire, entre poésie et préparation ou incitation à la poésie (contraste qu'avec une hardiesse juvénile j'avais jadis reconnu même chez un Leopardi) persistât gravement en moi. », *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, SM, p. 1481-82.

Introduction

- Quindi la sua posizione, grosso modo, potrebbe definirsi leopardiana. Leopardi, infatti, quando parla di « natura matrigna »...
- Forse...forse. Io non sono mai stato uno studioso attento di Leopardi, ma dev'essere così. Lo è certamente¹².

Il répond d'abord de manière évasive (« peut-être, peut-être... ») puis semble chercher le faux-fuyant en prétextant qu'il n'est pas un « spécialiste attentif » de Leopardi, accepte ensuite la possibilité du parallèle (« cela doit être ainsi ») pour finalement l'affirmer sans détours (« c'est sans nul doute ainsi »). La question posée est essentielle puisqu'elle porte sur la « position leopardienne » face à la nature, position que Montale semble reconnaître finalement comme sienne – mais avec quel flottement ! Ces déclarations semblent corroborer la théorie de l'influence d'Harold Bloom qui voit dans la création poétique une lutte du poète pour s'affirmer contre ses aînés : « *Même si Montale l'aurait nié, son rapport à Dante (et Leopardi) fut essentiellement un rapport de compétition*¹³ ». De manière analogue, dans une interview de 1961, alors qu'il évoquait son adolescence à travers sa découverte des poètes italiens de la tradition, Dante, Tasse, Pétrarque et Foscolo, Montale mettait à part Leopardi dont il déclarait n'avoir jamais été un lecteur acharné, et s'en excusait par un « *per colpa mia certamente*¹⁴ ». Jugement paradoxal d'un lecteur qui admet la grandeur d'une œuvre tout en prenant ses distances, jugement qui contraste avec la reconnaissance d'un dualisme leopardien présent en lui aux heures de sa jeunesse. En 1925 cependant, dans la première

¹² « – Donc votre position, *grosso modo*, pourrait être définie comme leopardienne. Leopardi, en effet, quand il parle de 'nature marâtre'... / – Peut-être...peut-être. Je n'ai jamais étudié Leopardi avec attention, mais cela doit être ainsi. C'est sans nul doute ainsi. », interview de 1973 accordée à Giuliano Dego, in Eugenio Montale, *Il Bulldog di legno*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 45.

¹³ Harold Bloom, *Il genio*, Milano, Rizzoli, 2002, 923 p. 826.

¹⁴ « et c'est ma faute assurément », *Biografie al microfono*, interview de Giansiro Ferrata de 1961, *SM*, p. 1612.

Introduction

version de l'article *Stile e tradizione*, Montale, à cette époque encore marqué par la philosophie de Croce, affirmait que l'on avait négligé pour Leopardi que « *dopo i quattro o cinque momenti più alti e più leggiadri, c'è già scadimento e autoretorica*¹⁵ ». Il écartait ici toute une partie de la poésie de Leopardi pour sauver ce qu'on a coutume d'appeler les « petites idylles ». Comment interpréter ces nuances critiques dès lors que l'influence leopardienne est constatée *de facto* et que le Montale critique et théoricien de son art cite Leopardi de manière répétée ? Ce paradoxe rappelle à nouveau l'attitude de Leopardi vis-à-vis de Pétrarque : dans la lettre de 1826 citée plus haut, Leopardi affirmait, pour les poésies du *Canzoniere*, ne plus voir la raison de leur célébrité, mais trois ans plus tard, en avril 1829, quelques mois avant d'entreprendre la composition du *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* – où l'influence de Pétrarque est éloquente (à telle point que la chanson L du *Canzoniere* apparaît comme son palimpseste) – Leopardi louait chez son illustre prédécesseur la grâce des pensées et de l'expression¹⁶. Montale aura un revirement semblable si l'on considère la correction qu'il apportera en 1966 à l'article *Stile e tradizione* pour sa publication dans le recueil d'articles *Auto da fé*, censurant son jugement esthétique dépréciatif de 1925 (cité plus haut) et lui substituant une notation de caractère historique élogieuse : « *il Leopardi stesso sarebbe incomprendibile se non conoscessimo le eccezionali componenti umanistiche e illuministiche della sua formazione*¹⁷ ». Au bout du compte, bien loin de nuancer l'influence de Leopardi, les hésitations de Montale pourraient au contraire la souligner.

¹⁵ « après les quatre ou cinq moments les plus élevés et les plus gracieux, il y a déjà déclin et auto-rhétorique », cité par Giuseppe Savoca, *Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia*, « Revue des Etudes italiennes », t. XLIV, n° 3-4, juillet-décembre 1998, p. 236.

¹⁶ *Zibaldone*, p. 4491.

¹⁷ « Leopardi lui-même serait incompréhensible si nous ne connaissions les exceptionnelles composantes de sa formation imprégnée de l'Humanisme et des Lumières », *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, SM, p. 12.

Introduction

La position de Montale par rapport à Leopardi s'apparente à celle de Leopardi par rapport à Pétrarque sur plusieurs points : tous deux subissent l'influence de leur aîné dans la pratique poétique, tous deux renâclent à reconnaître cette influence dans leur propre poésie mais dans le même temps tous deux, dans leurs écrits spéculatifs, considèrent leur aîné comme un maître de poésie qu'ils convoquent de manière récurrente lorsqu'il s'agit de parler de la « déesse » – ainsi que Valéry nommait la poésie¹⁸. Dans le *Zibaldone*, Pétrarque est cité presque cent fois en modèle ; pareillement, dans les proses critiques et les interviews de Montale, les références succinctes mais fréquentes à Leopardi traduisent l'importance que Montale lui attribue. Certains critiques ne s'y sont pas trompés en cherchant précisément à étudier la question de la présence leopardienne dans la prose théorique de Montale¹⁹. Il y évoque à plusieurs reprises des poésies de Leopardi considérées comme exemplaires. Ainsi dans le seul article entièrement consacré à Leopardi, *In regola il passaporto del "Passero solitario"*²⁰, il prend la défense de Leopardi contre les accusations d'imprécision formulées par Pascoli, érigeant le célèbre poème sur le merle chantant en modèle de précision et d'harmonie imitative. La défense de Leopardi, que Montale pour l'occasion appelle également « Giacomo », s'opère sur un terrain inattendu, celui de la précision, alors que Leopardi est habituellement évoqué par la critique pour sa poétique de l'indéfini (et donc de l'imprécis) développée dans le *Zibaldone*. Sachant combien la poétique de Montale est fondée sur la notion de précision, cette défense a une valeur programmatique. Leopardi est convoqué également pour illustrer une autre qualité primordiale de la poésie pour Montale, la

¹⁸ Paul Valéry, *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, in *Œuvres*, Bruges, Gallimard, 1987, tome I, p. 1269.

¹⁹ Pour la question des références leopardiennes dans la prose de Montale, voir : Giuseppe Savoca, *Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia*, « Revue des Etudes italiennes », t. XLIV, n° 3-4, juillet-décembre 1998, p. 235-251 ; Alberto Frattini, *Leopardi in Montale*, « Veltro », Roma, Veltro Editrice, 1997, p. 225-32.

²⁰ *SM*, p. 869-872.

Introduction

clarté, sœur de précision. *L'infinito* est ainsi présentée comme la poésie la plus claire au monde dans *Quelli che restano*²¹. Dans ce dernier article, Montale traite du destin *post-mortem* des artistes et ne nomme qu'un poète – Leopardi. Il y oppose le sort de l'artiste mort avec l'artiste vivant sommé de donner des interprétations de son œuvre, de l'analyser dans ses moindres détails et de contenter la critique désireuse de rationaliser la manifestation de l'inspiration qu'est l'œuvre d'art. Montale évoque ici une situation qu'il connaît bien puisque sa poésie fut qualifiée d'hermétique et que critiques et professeurs universitaires ne cesseront de le solliciter pour qu'il explicite maintes références autobiographiques ou lieux obscurs de ses recueils ; l'artiste mort « *lascia invece il suo indovinello e se ne lava le mani*²². » Presque un tiers de l'article est consacré à Leopardi, Montale ironisant sur les doutes herméneutiques suscités par *L'infinito* et sur le mystère insoluble qui entoure les relations de Leopardi avec ses égéries. En soulignant les différences de situation entre le poète mort (ici, Leopardi) et le poète vivant (figure générique mais dont le portrait évoque irrésistiblement l'auteur lui-même), Montale propose en filigrane une confrontation de destin entre l'aîné et lui.

Dans une interview de 1953, il compare son rôle de poète à deux grands modèles, Dante et Leopardi, dont il prend soin cependant de se démarquer :

Io sono un uomo del mio tempo, cioè un uomo che non ha certezze da offrire ai propri simili. Alle mie spalle non c'è la compatta filosofia di Dante e nemmeno il pessimismo integrale da cui partiva Leopardi. La mia parte è insieme più semplice e più disperata²³.

²¹ *Quelli che restano*, SM, p. 93.

²² « laisse au contraire sa devinette et s'en lave les mains », *Ibid.*

²³ « Je suis un homme de mon temps, c'est-à-dire un homme qui n'a pas de certitudes à offrir à ses semblables. Derrière moi il n'y a pas la compacte philosophie de Dante ni même le pessimisme total d'où partait Leopardi. Mon rôle est à la fois plus simple et plus désespéré », *Un poeta oggi*, interview sur « Gioia » du 21 mars 1971, passage cité par Marco Papa,

Introduction

Montale se valorise en considérant que ses deux ancêtres ont été aidés par les conditions historiques alors que lui, au contraire, est l'enfant d'une époque n'offrant plus aucune certitude morale sur quoi bâtir une œuvre, et se voit contraint à un rôle « plus désespéré » que ses prédécesseurs. Cette valorisation de soi obtenue par une comparaison avec les modèles passés rappelle la manière dont Leopardi se distingue des trois grands que sont Dante, Pétrarque et le Tasse dans le poème *Ad Angelo Mai*. Leopardi y affirme en effet que la douleur de la tristesse éprouvée par Pétrarque est moins grande que l'ennui auquel la modernité contraint le poète²⁴ ; s'adressant au Tasse, il déclare pareillement que l'état du monde moderne est de loin plus misérable qu'il ne l'était jadis : « [...] *Assai da quello / che ti parve sì mesto e sì nefando, / è peggiorato il viver nostro*²⁵. » Les considérations de Leopardi sur le sort de l'homme moderne qui parsèment le *Zibaldone* contribuent pareillement à souligner le drame personnel vécu par le poète, et par conséquent le valorisent, lui qui doit s'armer de courage pour subir une époque de malheur.

On pourrait multiplier les exemples de références à Leopardi qui manifestent l'estime de Montale et surtout suggèrent une confrontation voire une identification à l'aîné. Leopardi est à plusieurs reprises le premier poète qui vient à l'esprit de Montale pour illustrer ou appuyer une idée²⁶. Parfois, Montale convoque la

Leopardi e l'ermetismo: storia di un equivoco, « La Rassegna della letteratura italiana », Firenze, Sansoni, 1953, p. 378.

²⁴ *Ad Angelo Mai*, v. 66-75.

²⁵ « [...] Cette vie, qui te parut si sombre et si funeste, / est devenue bien pire pour nous. », *Ibid.*, v. 136-141.

²⁶ Quand Montale imagine avec appréhension ce que deviendrait un poète dans l'hospice pour artistes projeté par un industriel philanthrope, c'est le nom de Leopardi qui lui vient en premier (*Variazioni*, VIII, in *Auto da fé*, SM, p. 199) ; quand il rend compte d'un projet éducatif destiné à orienter les adolescents doués vers le monde de l'économie, il évoque de grandes figures d'artistes jeunes qui, ayant à subir un tel projet, n'auraient pu créer

Introduction

pensée de Leopardi pour guider la sienne, comme dans un article sur l'hermétisme où, tandis qu'il réfléchit sur les effets induits par la longueur ou la brièveté des compositions poétiques, il se demande dans une parenthèse l'opinion que pourraient en avoir « *un Poe, un Croce, un Valéry e persino... un Leopardi*²⁷ ! » Là encore, même minime, un traitement particulier est fait à Leopardi. Plus parlante encore cette remarque de Montale visant à préciser, toujours entre parenthèses, que sa conception de la poésie comme phénomène intimement liée à la jeunesse est partagée par Leopardi : « *Non è l'uomo in quanto poeta (e lo pensava anche il Leopardi) 'stampato' tutto nei suoi anni giovanili*²⁸ ? ». On notera au passage dans les deux cas cités l'usage de la parenthèse, comme si Montale s'adressait alors non plus au lecteur mais à lui-même, comme s'il cherchait en lui l'aval d'une autorité intérieure – qui serait donc l'autorité leopardienne. Ajoutons que Montale, pour évoquer l'association de la poésie à la jeunesse, aurait pu trouver un exemple plus récent et tout aussi éloquent que l'exemple leopardien en citant le fameux essai de Pascoli *Il fanciullino* (1897) qui consacra de manière forte l'association de l'enfance à la poésie.

Les références à Leopardi chez le Montale théoricien constituent ainsi une justification supplémentaire du travail de comparaison, nous invitant à voir comment cette reconnaissance de Montale pour l'aîné se traduit dans la poésie, et quelles implications non seulement poétiques mais aussi morales découlent de ce rapport d'affinité avec le poète de l'*Infinito*.

leurs chefs-d'œuvre, et c'est encore Leopardi qui est cité en premier (*Le dotazioni spercate*, in *Auto da fé*, SM, p. 307).

²⁷ « un Poe, un Croce, un Valéry et même... un Leopardi ! », *Parliamo dell'ermetismo*, SM, p. 1531.

²⁸ « L'homme n'est-il pas en tant que poète (et Leopardi le pensait également) tout entier 'moulé' dans ses années de jeunesse [...] ? », *Libri*, SM, p. 449.

2. Un leopardisme singulier

La question de la tradition poétique est d'autant plus importante dans le cas de Montale qu'il a toujours exprimé le désir de s'y insérer, au contraire de l'avant-garde futuriste qui l'a précédé et qui entendait rompre brutalement avec le passé. Dans une lettre de 1922, il affirme son attachement à la tradition italienne dont il veut suivre le cours en perpétuel devenir²⁹. Plus tard, en 1955, répondant à une enquête pour la publication de la première anthologie populaire de poètes italiens du vingtième siècle, il précise, après avoir donné l'exemple d'un seul poète – Leopardi –, qu'il lui était impossible d'échapper à une tradition littéraire inculquée dès les bancs de l'école :

Le mie poesie sono funghi nati spontaneamente in un bosco. [...] Il bosco...non era vergine; era stato concimato da molte esperienze e letture. [...] Io non sono fuori del popolo; ma sono un popolano che ha fatto le scuole medie. Dovevo quindi inserirmi in una tradizione viva, cioè passare da una porta che era l'unica (in quel momento) a me accessibile³⁰.

Lorsqu'on lui demande en 1973 s'il y eut en Italie de grands poètes après Dante, il répond : « Foscolo, Leopardi, sì, naturalmente, Tasso. Me li hanno fatti leggere. Mi sono piaciuti tutti³¹. » Montale a dû sans nul doute aborder l'œuvre de Leopardi dans sa prime jeunesse, que ce soit à l'institut technique Vittorio Emanuele de

²⁹ Cf. Francesco Meriano, *Con Montale (1918-1922)*, in *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, C.E. Meriano e V. Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano 1982, p. 139-158.

³⁰ « Mes poésies sont des champignons nés spontanément dans un bois [...] il n'était pas vierge ; il avait été fertilisé par beaucoup d'expériences et de lectures. [...] Je ne suis pas en-dehors du peuple ; mais je suis un homme du peuple qui est allé au collège. Je devais donc m'insérer dans une tradition vivante, c'est-à-dire passer par une porte qui était l'unique porte (à ce moment-là) accessible pour moi. », *Dovevo inserirmi in una tradizione viva*, SM, p. 1539-40.

³¹ « Foscolo, Leopardi, oui, naturellement, le Tasse. On me les a fait lire. Ils m'ont tous plu », *Il bulldog di legno*, op. cit., p. 48.

Introduction

Gênes où il étudia de 1911 à 1915, ou par l'intermédiaire de sa sœur aînée Marianna, inscrite à la Faculté de Lettres et Philosophie, et dont Montale nous dit qu'elle l'épaula dans ses lectures³². Aussi la lecture de Leopardi a-t-elle pu avoir un impact d'autant plus fort qu'elle se fit dans les années de formation – et Montale, on l'a vu, a insisté sur le fait que l'homme en tant que poète est modelé par ses années de jeunesse.

Montale reconnaît l'inévitable influence de la tradition et affirme, qui plus est, la *nécessité* de la tradition comme point d'appui et repoussoir à partir de quoi le poète élabore son propre langage (« *Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto. Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi*³³ »). Ainsi, lorsqu'il se remémore sa découverte de Debussy à l'adolescence et sa volonté de traduire en vers ce nouveau langage musical, il dit tout d'abord qu'il lui fallait s'exprimer avec des moyens différents de ceux de la tradition, puis précise, « *con mezzi parzialmente diversi*³⁴ ».

Un autre facteur, psychologique cette fois-ci, est à prendre en compte pour ce qui est du rapport de Montale à la tradition, à savoir celui de la mémoire. Comme thème, la mémoire parcourt toute l'œuvre de Montale et lui-même, une fois très avancé dans l'âge, expliquera comment surgissent en lui, et à foison, des images du passé, même insignifiantes :

[...] Non ricordo
i miei fatti di ieri, le parole che ho detto o pubblicato
e mi assediano invece ingigantiti
volti e gesti da tempo già scacciati

³² *Biografie al microfono*, SM, p. 1611.

³³ « Le langage d'un poète est un langage qui s'inscrit dans l'histoire, il est un rapport. Il vaut en tant qu'il s'oppose ou se différencie des autres langages. », *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, SM, p. 1478.

³⁴ « avec des moyens au moins partiellement différents », *Biografie al microfono*, SM, p. 1611. Une des traces de ce projet est la série de poésies intitulée *Accordi*, toute entière fondée sur la référence à la musique, et en particulier *Minstrels* qui reprend le titre d'une composition debussyenne.

Introduction

dalla mente³⁵.

Pourrait-on y voir une sensibilité prédisposée au souvenir, une tournure d'esprit qui éponge puis *exprime* le passé ? Cette sensibilité expliquerait une des particularités de l'écriture montalienne, saturée de références littéraires. L'abondante critique comparatiste témoigne de cette saturation en tentant de débrouiller chez Montale l'écheveau des influences multiples (de Dante à Gozzano en passant par la poésie française et anglo-saxonne), allant jusqu'à enquêter dans des domaines aux limites de la littérature, comme l'a fait récemment Gilberto Lonardi dans *Il fiore dell'addio*³⁶ afin d'établir le rôle du mélodrame dans l'œuvre de Montale. Certes la multiplicité des influences est le résultat des lectures boulimiques de Montale, mais ces lectures ne donneraient pas une poésie condensée de mémoires s'il n'y avait une *forma mentis* particulièrement apte à digérer et faire revivre en le transformant le bagage culturel accumulé. Pier Vincenzo Mengaldo, critique dont l'attention se porte plus particulièrement sur le langage et l'histoire de la langue, dit constater chez Montale une « [u]tilizzazione massiccia, fondata su una straordinaria memoria verbale e formale, del linguaggio della tradizione poetica italiana (e non solo) antica e recente³⁷. » Montale dira lui-même que ce qui l'intéresse le plus dans l'art est le second moment de l'œuvre, quand l'œuvre continue de vivre dans celui qui l'a goûtée, au-delà de l'instant où elle a été appréhendée : « *Godere un'opera d'arte o un suo momento è insomma un ritrovarla fuori*

³⁵ « [...] Je ne me rappelle pas / mes faits d'hier, les mots que j'ai prononcés ou publiés / en revanche m'assiègent, agrandis, / visages et gestes depuis longtemps chassés / de mon esprit. », *Visitatori*, v. 2-6, D.72.

³⁶ Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio*, op. cit.

³⁷ « Utilisation massive, fondée sur une extraordinaire mémoire verbale et formelle, du langage de la tradition italienne (et pas seulement) passée et récente », Pier Vincenzo Mengaldo, *Eugenio Montale*, in *Storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, p. 224.

Introduction

*sede*³⁸ ». Il se prend en exemple : « *non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... omissis omissis – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano ('era folgore nell'aspetto') mi avvampi la memoria*³⁹... ».

La question de la tradition est primordiale pour un lecteur affamé comme Montale qui puise non seulement dans la tradition italienne mais plus largement dans la tradition européenne, espagnole avec Bécquer, anglo-saxonne avec Yeats, Browning et Eliot, et française, de Baudelaire à Valéry en passant par Rimbaud et Verlaine. Montale se reconnaîtra ainsi dans un courant de poésie qu'il qualifie de « métaphysique » dans le sillage de Baudelaire et de Browning :

Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga *a priori*, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica, e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco. [...] Tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica. La poesia religiosa occupa un territorio molto vicino: spesso i confini si confondono⁴⁰.

³⁸ « Jouir d'une œuvre d'art ou d'un de ses moments, c'est en somme la retrouver hors de son lieu », *Tornare sulla strada*, in *Auto da fé*, SM, p. 140.

³⁹ « je ne peux rencontrer, qui sais-je, Clizia ou Angela ou bien... *omissis omissis*, sans revoir de mystérieux visages de Piero et de Mantegna et sans qu'un vers manzonien ('elle était foudre par l'apparence') ne m'enflamme la mémoire », *Ibid.*, p. 141.

⁴⁰ « Si par poésie pure on entend celle qui est d'extraction mallarméenne, je n'appartiens pas à ce courant. Ce n'est pas que je le repousse *a priori*, je m'en déclare seulement étranger. Il y a eu, cependant, à partir de Baudelaire et d'un certain Browning, et parfois de leur convergence, un courant de poésie non réaliste, non romantique, ni même strictement décadent, qu'on peut très approximativement appeler 'métaphysique'. Je suis né dans ce sillon. [...] Tout l'art qui ne renonce pas à la raison, mais naît du choc de la raison avec quelque chose qui n'est pas la raison, peut se dire 'métaphysique'. La poésie religieuse occupe un territoire très proche :

Introduction

Montale fait référence à deux poètes étrangers mais Leopardi, bien qu'absent, pourrait aisément rentrer dans cette catégorie montalienne des poètes « métaphysiques » car sa poésie ne renonce pas à la raison en exprimant justement ce « choc de la raison avec quelque chose qui n'est pas la raison ». Dans un article de 1949, *Tornare sulla strada*, Montale accolera le nom de Leopardi à Baudelaire lorsqu'il abordera la question du décalage entre l'œuvre d'art et la réceptivité du public, indiquant que Leopardi et Baudelaire ne reçurent pas de leur vivant un accueil enthousiaste du public⁴¹. Mais pour illustrer son propos, Montale aurait tout aussi bien pu choisir Rimbaud ou même Browning que la critique de son temps décria pour son hermétisme ; le fait qu'il donne spontanément les noms de Baudelaire et Leopardi témoigne de l'importance qu'il leur attribue et pourrait suggérer que, dans sa définition de la poésie métaphysique, Montale omet peut-être de manière significative le nom de Leopardi – pour n'avoir pas à payer sa dette ?

Montale reconnaît à Leopardi un rôle prépondérant dans l'histoire de la poésie italienne :

[...] il problema dello stile, inteso come qualcosa di organico, di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Manzoni e il Leopardi; e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto e falsetto.⁴²

Il confirmera son point de vue beaucoup plus tard, dans un article de 1945 où il insiste sur l'idée d'un grand vide après Leopardi

souvent les frontières se confondent. », *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, SM, p. 1605.

⁴¹ *Tornare sulla strada*, SM, p. 139.

⁴² « le problème du style entendu comme quelque chose de total, d'absolu, moment suprême de la création littéraire est encore aujourd'hui au point où l'ont laissé Manzoni et Leopardi ; et il semble qu'il n'y ait eu ensuite qu'abaissement, compromis, dialecte et voix de fausset. », *Stile e tradizione*, SM, p. 12.

Introduction

et Foscolo, considérés comme les deux grands poètes du dix-huitième siècle mais en partie enracinés dans le siècle des Lumières ; Montale affirme ainsi qu'il a manqué à l'Italie un poète central qui puisse faire école, à la manière de Baudelaire en France⁴³. L'idée d'un vide survenu après la disparition de Leopardi sera répété en 1960 : « *Dopo Leopardi, per tutto il resto del secolo, fu pressoché impossibile scrivere versi ; nel primo Novecento fu ancora possibile. Oggi, non so : lo saprete voi che siete giovani*⁴⁴. » On trouve des remarques analogues sous la plume de l'autre grand poète italien contemporain de Montale, Giuseppe Ungaretti⁴⁵. Ungaretti comme Montale font la part belle à Leopardi et tendent à négliger du même coup toute l'histoire de la poésie italienne des années 1840 aux années 1920, laissant de côté les apôtres d'un classicisme pur, les décadents, les crépusculaires, les futuristes. Dans l'esprit d'Ungaretti (mais aussi de Montale), affronter la tradition supposait de se confronter en profondeur au grand modèle des *Canti*, comme il le souligne dans son *Secondo discorso su Leopardi* : « *Per ritrovare le tradizioni della nostra poesia e proseguirle, per rituffare la nostra poesia nella storia, si doveva risalire al Leopardi, e capirlo*⁴⁶. »

Le retour à Leopardi constitua précisément le leitmotiv de la revue *La Ronda*, parue de 1919 à 1922, et a sans doute participé d'un

⁴³ *Variazioni, SM*, p. 620.

⁴⁴ « Après Leopardi, pendant tout le reste du siècle il fut à peu près impossible d'écrire des vers ; au début du vingtième cela fut encore possible. Aujourd'hui je ne sais pas : c'est vous les jeunes qui devez le savoir. », *Dialogo con Montale sulla poesia, SM*, p. 1609.

⁴⁵ « On avait alors le sentiment parmi les jeunes que, après Foscolo, Leopardi et Manzoni, plus aucun poète n'était né chez nous, qu'une tradition s'était rompue, que les poètes venus après n'avaient rien à faire, sinon dans leurs déclarations, avec notre civilisation », *Il nostro destino di scrivere versi*, in « Fiera letteraria », 18 décembre 1955, cité par Marco Papa, *Leopardi e l'ermetismo: storia di un equivoco, op. cit.*, p. 365.

⁴⁶ « Pour retrouver les traditions de notre poésie et les poursuivre, pour replonger notre poésie dans l'histoire, on devait remonter à Leopardi, et le comprendre », *Secondo discorso su Leopardi*, in *Per conoscere Ungaretti*, Milano, Mondadori, 1993, p. 436.

Introduction

désir diffus de retour à l'ordre dans cette Italie alors troublée. D'un point de vue littéraire, la volonté de retour peut s'expliquer comme une réaction au futurisme mais plus largement encore aux adeptes de D'Annunzio et de la revue *La Voce*, en somme la littérature tapageuse et d'avant-garde. On peut dire que Montale partage avec Ungaretti et les poètes de la *Ronda* le refus de se reconnaître dans les poétiques vrombissantes et dans la triade Pascoli-Carducci-D'Annunzio. Rétrospectivement, Montale dira s'être senti étranger à ces trois poètes canoniques. Carducci est l'objet de quelques piques ironiques⁴⁷, Pascoli lui semble trop sentimental et beaucoup trop douceâtre pour son tempérament ; quant à D'Annunzio, dont il dit n'avoir pas apprécié le personnage, il est présenté comme un « monstre », un Victor Hugo italien qui, inéluctablement, a laissé un peu de ses traces sur tous les poètes venus après lui⁴⁸. Gozzano est également écarté, Montale dit ne l'avoir lu que par obligation professionnelle, pour rédiger sur commande une préface des *Colloqui* ; il se rit ainsi de l'idée avancée par certains critiques que Gozzano ait pu être son maître de poésie⁴⁹. Si le problème du style est resté en suspens depuis Manzoni et Leopardi, c'est que les poètes postérieurs aux yeux de Montale ont manqué de profondeur, ont parfois trop cru dans les vertus de la parole et, surtout, ont employé une langue rhétorique, cérébrale et archaïsante à laquelle il veut, tel Verlaine dans son *Art poétique*, tordre le coup : « *All'eloquenza della*

⁴⁷ Dans une interview par exemple il se rappelle d'une anthologie qu'on lui fit utiliser à l'école et où ne figurait qu'une poésie de Carducci « *non voglio dire una delle peggiori, ma una delle minori: Il bove.* » (« je ne veux pas dire une des pires mais une des moindres ») (in *A vent'anni sapevo soltanto cio che non volevo*, *SM*, p. 1683). Dans *Satura* (*Xenia*, II, 10) il évoque une soirée en son honneur, au Portugal, où on le compara à Carducci, comparaison qui fit pleurer de rire son épouse.

⁴⁸ *Cinquant'anni di poesia*, *SM*, p. 1663.

⁴⁹ *Ibid.*

Introduction

*nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza*⁵⁰ ».

En substance, l'article *Stile e tradizione* de 1925 constitue aussi bien une défense de la tradition qu'un rejet péremptoire de Carducci, Pascoli, D'Annunzio, auxquels Montale oppose la figure idéale de poètes futurs, sages et désenchantés, conscients des limites de leur art, refusant de jouer aux guides spirituels⁵¹. Montale ne se reconnaîtra pas plus dans le filon de la poésie pure d'origine mallarméenne. Dès lors, les seuls points d'ancrage dans la tradition italienne sont bien les grands classiques, avec une place particulière pour Dante et Leopardi.

Si les poètes qui érigent Leopardi en maître sont nombreux dans l'entre-deux guerres, il nous faut bien voir que tous n'en font pas la même lecture. L'originalité de la poésie montalienne tient en partie à la lecture particulière que Montale fait de l'expérience leopardienne. Resituer la naissance de la poésie montalienne dans son contexte historique permet de mesurer l'importance et la qualité du leopardisme montalien, très différent de celui d'un Cardarelli ou d'un Ungaretti. Le retour à l'ordre promu par *La Ronda* concerne avant tout la langue, la pureté formelle, l'élégance classique dont Leopardi devient le modèle ; les *Operette morali* sont notamment considérées comme un des sommets de la prose italienne et les *Canti* deviennent une source d'inspiration officielle. L'attention portée à l'élégance formelle est si affirmée que les détracteurs de la *Ronda* taxeront le projet rondiste de « calligraphisme » dénué de contenu – même dix ans après la disparition de la revue, ce qui témoigne de son importance dans le débat culturel italien de l'époque. L'article *Stile e tradizione* nous montre que Montale, tout en reconnaissant la dignité du projet rondiste, se défie des poètes qui réutilisent mécaniquement la tradition. Les vrais continuateurs de la tradition ne sont pas ceux

⁵⁰ « A l'éloquence de notre vieille et noble langue je voulais tordre le cou, quitte à courir le risque d'une contre-éloquence », *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, SM, p. 1480.

⁵¹ *Stile e tradizione*, SM, p. 13-14.

Introduction

qui n'en gardent que les apparences : « *ci sembrano nella tradizione coloro che riflettendo nell'opera propria i caratteri del nostro tempo complesso e difficile, tendono a un dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane e artistiche*⁵². » Le poète ne peut entrer dans la tradition que s'il s'imprègne des caractères de son temps, et vice-versa, il ne peut être grand et moderne que s'il a capté l'esprit de la tradition. S'il partage un même refus de l'outrance et du messianisme que les poètes de la *Ronda*, Montale, outre qu'il tient à travailler en solitaire et rejette toute idée d'appartenance sclérosante à une école, revendique une tradition vivifiante, éloignée de tout modèle figé dans lequel l'inspiration viendrait se nicher :

[...] per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini – ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra : allora riesce alquanto difficile proporsene un modello esteriore, trarne un preciso insegnamento. Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa. A questo intento poco giovano i programmi e le buone intenzioni⁵³.

Les expressions « génie de race », « notre terre », montrent combien, malgré son extraordinaire éclectisme, Montale reste attaché à la tradition nationale, mais surtout combien il entend cette tradition comme « esprit » plus que comme lettre ; il ne s'agira pas pour lui de calquer une rhétorique passée ou de s'adapter à des modèles

⁵² « Il nous semble que l'on peut ranger dans la tradition ceux qui, reflétant dans leur œuvre les caractères de notre temps complexe et difficile, tendent à un dilettantisme supérieur, saturé d'expériences humaines et artistiques », *Ibid.*

⁵³ « Par tradition il ne faut pas entendre un poids de schémas sans vie, de lois extrinsèques et d'habitudes – mais un esprit intime, un génie de race, une correspondance avec les esprits les plus constants que notre terre a exprimés : alors il devient difficile de s'en proposer un modèle extérieur, d'en tirer un enseignement précis. Ne continue pas qui veut la tradition, mais qui peut, et parfois qui en est le moins conscient. Pour ce projet, les programmes et les bonnes intentions sont de peu d'utilité. », *Stile e tradizione, SM*, p. 11-12.

Introduction

préexistants, mais de se laisser nourrir, de l'intérieur, par les esprits de « [sa] terre ». Ce refus du formalisme rappelle d'ailleurs, chez Leopardi, la critique des poètes pétrarquistes qui à force d'imiter Pétrarque donnent au lecteur l'impression que Pétrarque lui-même est un imitateur⁵⁴. Montale se dissocie par conséquent du projet de la *Ronda* même s'il fait l'éloge de la revue précisément parce qu'elle avait Leopardi pour modèle (« *verso il '22 credo che la rivista morisse, dopo aver dato un esempio di grande dignità e civiltà letteraria: pensavano a Leopardi*⁵⁵ »). L'exigence réitérée par Montale est celle d'une adéquation entre la forme et le fond ; les « apparences » de la poésie traditionnelle ne conviennent plus à une époque historique désenchantée, à moins, précise-t-il, que de nouvelles conditions historiques ne fassent surgir de nouvelles croyances. Par là nous retrouvons Leopardi et son constat, tout au long du *Zibaldone*, de l'inapplicabilité des mythologies antiques à la poésie moderne ; pour Leopardi comme pour Montale, la poésie authentique fuit le formalisme et, désormais à l'âge moderne, se doit de dire la vérité – pour horrible ou absurde qu'elle soit – ou son absence.

Si l'on regarde du côté d'Ungaretti, sa lecture de Leopardi, si elle est à certains égards très différente de celle de Montale, s'en rapproche pour ce qui est de la question du style. Dans le *Secondo Discorso su Leopardi*, Ungaretti affirme que la modernité de Leopardi est d'avoir su adapter la forme de sa poésie à son contenu désespéré. Chez les poètes néoclassiques, nous dit-il, on trouve « *un atteggiamento del sentimento che Rousseau non avrebbe disapprovato ; e una forma che dava ragione a Voltaire*⁵⁶ » ; il y a

⁵⁴ *Zibaldone*, p. 4491.

⁵⁵ « vers 1922 je crois que la revue mourut, après avoir donné un exemple de grande dignité et civilisation littéraire : ils pensaient à Leopardi. », *I cinquant'anni della « Ronda »*, SM, p. 1565.

⁵⁶ « une attitude du sentiment que Rousseau n'aurait pas désapprouvée et une forme qui donnait raison à Voltaire. », Giuseppe Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*, in *Per conoscere Ungaretti*, Milano, Mondadori, 1993, p. 410.

Introduction

ainsi chez les néoclassiques un décalage entre forme et sentiment, la forme de leur poésie étant « *tropo fredda, troppo arida per contenere una passione che è già in istato disperato*⁵⁷ » – et Foscolo ne sort de l’impasse que par la délicatesse de sa mélancolie et par ses envols inspirés. C’est Leopardi en revanche qui, pour Ungaretti, résoudra la contradiction, et avec une force de colosse : « *il Leopardi appare per risolvere i problemi che poi, durante più di un secolo, la poesia europea e noi stessi ci proporremo, non arrivando più in là delle proposte avanzate dai Canti*⁵⁸. »

Si Montale écarte la « triade illustre » et les frénétiques futuristes, c’est que, d’une manière analogue, il ne trouve pas en eux une poésie qui traduise le mal-être de l’homme moderne désenchanté dans un style qui soit lui-même désenchanté. En ce sens, Ungaretti comme Montale sont conscients de la nécessité de trouver une forme qui épouse le fond, mais sans retomber dans les mythologies grandiloquentes du surhomme de D’Annunzio ou de l’éternelle vitesse chez les futuristes⁵⁹. Toutefois, s’ils font le même constat pour ce qui concerne le problème du style, Ungaretti et Montale trouvent des solutions radicalement différentes. Ungaretti cherche une pureté originelle de la parole poétique propre au chant, veut lui redonner son caractère sacré, et retient de Leopardi la charge pathétique (« *il patetico* ») contenue dans ses poésies⁶⁰. Montale au contraire refusera ce caractère sublime et solennel conféré à la parole poétique et sera davantage en adéquation avec le désespoir sans rachat de Leopardi. En ce sens, Montale serait plus leopardien qu’Ungaretti si l’on considère, avec le critique Marco Papa dans son

⁵⁷ « trop froide, trop aride pour contenir une passion qui est déjà à l’état de désespoir », Giuseppe Ungaretti, *Ibid.*

⁵⁸ « Leopardi apparaît pour résoudre les problèmes que par la suite, pendant plus d’un siècle, la poésie européenne et nous-mêmes nous proposerons, sans aller plus loin que les propositions avancées par les *Canti*. », *Secondo discorso su Leopardi, op. cit.*, p. 410.

⁵⁹ *Fondazione del futurismo*, in *Marinetti e i futuristi, op. cit.*, p. 4-6.

⁶⁰ *Secondo discorso su Leopardi, op. cit.*, p. 411.

Introduction

article intitulé *Leopardi e l'ermetismo: Storia di un equivoco*⁶¹, que la lecture d'Ungaretti est aveugle à « *l'anti-misticismo di Leopardi, il suo coerente materialismo, che gli faceva conservare seri dubbi sui valori demiurgici del verbo*⁶² ». La lecture ungarettienne de Leopardi a entraîné une équivoque de fond : celle de considérer Leopardi comme le précurseur de la poésie hermétique et de l'associer *a posteriori* à Mallarmé. Montale se sent « étranger » à ce courant et suit une autre ligne poétique, celle qui, passant par certains poèmes de Pascoli et par les poètes « crepuscolari », tend à 'désublimier' le discours poétique. La tendance à refuser l'emphase, à 'dégonfler' le lyrisme, à tirer le vers du côté de la prose (surtout après *Satura*) sont à lire chez Montale comme une nouvelle manifestation de la « perte d'auréole » des poètes⁶³ mais aussi, dans le même mouvement, comme une manière de pousser plus avant les conséquences formelles d'une philosophie pessimiste dont Leopardi est le grand représentant poétique – et qu'il doit dépasser.

Ce que Montale récupère de Leopardi est le travail de sape qui ouvre les portes de la poésie du vingtième siècle, car Leopardi est le premier italien à avoir affirmé avec force ce qui, comme l'écrit le poète et critique Mario Luzi lors de son intervention au colloque *Leopardi e il Novecento*, constitue le sous-entendu unique de toute la poésie moderne : « *la abumanità e persino la disumanità del mondo*⁶⁴ ». La poésie et la pensée de Leopardi rendent compte de

⁶¹ Marco Papa, *Leopardi e l'ermetismo: Storia di un equivoco*, *op. cit.*, p. 363-404.

⁶² « l'anti-mysticisme de Leopardi, son matérialisme cohérent qui lui faisait avoir de sérieux doutes sur les valeurs démiurgiques du verbe », Marco Papa, *Ibid.*, p. 364.

⁶³ Selon la fameuse expression baudelairienne tirée du *Spleen de Paris* (Charles Baudelaire, *Perte d'auréole*, in *Le spleen de Paris*, Paris, Booking International, 1995, p. 125).

⁶⁴ « l'ab-humanité et même l'inhumanité du monde », Mario Luzi, *Leopardi nella poesia del novecento*, in *Leopardi e il novecento, Atti del III convegno internazionale di studi leopardiani*, 2-5 ott. 1972, Florence, L. S. Olschki, 1974, p. 15.

Introduction

cette apparente absurdité du monde, et de la conséquente inanité des idéologies, qu'elles soient philosophiques, politiques et religieuses. On peut comprendre que les conditions historiques d'une Italie tendue vers son unification politico-militaire n'aient pas favorisé la réceptivité au message leopardien, mais l'Italie au sortir de la première guerre mondiale est dans un état bien différent, démoralisée, détruite économiquement, divisée d'un point de vue politique, social et régional ; surtout, l'horreur inouïe de cette guerre constitua un démenti énorme de tous les discours édifiants et grandiloquents entendus auparavant, politiques ou poétiques. Il se pourrait par conséquent que ce contexte historique ait accentué chez Montale son sentiment inné de dysharmonie et favorisé d'autant sa réceptivité à Leopardi. Dans un de ses articles sur Montale, le poète et critique Sergio Solmi, qui se lia d'amitié avec notre poète pendant la première guerre mondiale, souligne combien le premier recueil montalien fut l'écho de la situation historique qui le vit naître et en particulier l'écho du désabusement de toute une génération au lendemain de la guerre :

L'atonia vitale, la disperazione metafisica degli *Ossi di seppia* non avrebbero avuto il peso che ebbero, ed hanno tuttora, in noi e nelle generazioni che seguirono, se esse rappresentassero soltanto una particolarità, o una scelta, dell'uomo Montale, come individuo separato, anziché l'esponente – pur carico di una individualità irripetibile e incomparabile – di una spiritualità latente, il riflesso di una situazione diffusa, se pure ancora priva di una voce autentica⁶⁵.

Montale ancre explicitement son premier recueil à la désillusion de sa génération, expliquant ainsi que son poème

⁶⁵ « L'atonie vitale, le désespoir métaphysique des *Ossi di seppia* n'auraient pas eu le poids qu'ils eurent, et ont encore aujourd'hui, chez nous et chez les générations qui suivirent, si elles avaient représenté seulement une particularité, ou un choix, de l'homme Montale, comme individu séparé, alors qu'il est le représentant [...] d'une spiritualité latente, le reflet d'une situation diffuse », Sergio Solmi, *La poesia di Montale*, in *Scrittori negli anni*, Milano, Il sagggiatore, 1963, p. 279.

Introduction

programmatische *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*, écrit au début des années 1920, marque le refus d'une poétique qui cautionnerait une vision du monde prométhéenne ou rassurante :

In quella poesia si trattava del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia, *ore rotundo*. In sede, diciamo così, « filosofica » era anche il rifiuto di una spiegazione razionale, oppure fideistica, del mondo.[...] Non dimentichiamo che la mia generazione fu distrutta dalla Prima guerra mondiale. Io sono un superstite, uno di quelli che non ci hanno lasciato la pelle. La mia generazione si affacciava su un mondo in trasformazione, sentiva di non poggiare i piedi sul sicuro. Non sapeva dove sarebbe andata a finire. Sapeva soltanto ciò che non voleva. Non voleva retorica. Non voleva contraffazioni. Non voleva contrabbandi. Non voleva falsificazioni. Era il rifiuto di un'arte poetica che consideravamo superata⁶⁶.

Plus de « falsifications ». Cette génération a fait le deuil des illusions ; aussi, vouloir redonner à la parole poétique un caractère démiurgique relève pour Montale de la prétention ou de l'imposture. Dès lors, sa lecture de Leopardi serait parente de celle conduite par son ami Sergio Solmi, ainsi que le montre Francesca D'Alessandro dans une étude sur la perception de Leopardi chez Solmi et Montale⁶⁷. Tous deux seraient sensibles tout autant à l'élégance

⁶⁶ « Dans cette poésie il s'agissait du refus d'une certaine éloquence, d'une manière de faire de la poésie, *ore rotundo*. D'un point de vue, disons 'philosophique', c'était là refuser une explication rationnelle, ou bien fidéiste, du monde [...] N'oublions pas que ma génération fut détruite par la première guerre mondiale. Je suis un survivant, un de ceux qui n'y ont pas laissé leur peau. Ma génération entrait dans un monde en pleine transformation, elle avait la sensation de ne pas pouvoir marcher sur quelque chose de sûr. Elle ne savait pas où elle finirait. Elle savait seulement ce qu'elle ne voulait pas. Elle ne voulait pas de la rhétorique. Elle ne voulait pas de contrefaçons. Elle ne voulait pas de falsifications. C'était là le refus d'un art poétique que nous considérions comme dépassé. », *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, SM, p. 1680-1681.

⁶⁷ Francesca D'Alessandro, *Solmi e Montale di fronte a Leopardi*, « Otto/Novecento », anno XXVIII, gennaio/aprile 2004, Varese, 2004, p. 29-68.

Introduction

leopardienne qu'à la pensée de Leopardi qui la fonde, tous deux s'opposeraient ainsi à une lecture de Leopardi parcellaire, comme celle du grand philosophe Benedetto Croce qui rejeta une partie conséquente des poésies des *Canti* pour leur caractère « non poétique », trop prosaïque et trop philosophique, ne sauvegardant que les moments les plus lyriques, les plus intimistes. L'article *Stile e tradizione* écrit par Montale en 1925 marque déjà une prise de distance par rapport à l'imposante figure de Croce : s'il le salue en début d'article comme « maître de clarté », il précise que les fruits de son école sont encore aujourd'hui incertains et controversés⁶⁸ ; enfin, après avoir cité Manzoni, Foscolo et Leopardi, Montale déclare « *pericoloso [...] questo isolare e idoleggiare alcuni attimi cristallini e irripetibili dell'arte loro, considerati in astratto e al di fuori dell'opera che coronarono e giustificarono*⁶⁹. » Il est significatif que Montale, lors de la deuxième publication de l'article *Stile e tradizione* dans le recueil *Auto da fé* en 1966, corrige le jugement donné sur Leopardi dans un sens opposé à Croce en rappelant, au sujet de Leopardi, on l'a vu, les « *eccezionali componenti umanistiche e illuministiche della sua formazione*⁷⁰ », rattachant ainsi la poésie de Leopardi à sa formation philosophique, reliant donc poésie et pensée, lyrisme et pessimisme.

Au bout du compte, c'est la pensée tout autant que le style leopardiens qui influencent Montale, la vision du monde froide et lucide tout autant que la technique. Certes, les conditions historiques ont leur part dans le leopardisme des poètes de l'entre-deux guerres, mais indépendamment de ces facteurs extérieurs, force est de constater que ce qui relie Leopardi et Montale est une profonde

⁶⁸ *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, SM, p. 13.

⁶⁹ « dangereux [...] le fait d'isoler et d'idolâtrer certains instants cristallins et uniques de leur art, considérés dans l'absolu et en-dehors de l'œuvre qu'ils couronnèrent et justifèrent », *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, SM, p. 12.

⁷⁰ « les exceptionnelles composantes, tirées de l'Humanisme et des Lumières, de la formation de Leopardi », cité par Giuseppe Savoca, *Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia*, op. cit., p. 236.

Introduction

affinité d'esprit qui se traduit par l'influence poétique et philosophique du premier sur le second – influence spontanée, non programmée ni théorisée – et qui fait du leopardisme de Montale non point un phénomène de surface, lexical ou purement rhétorique, mais une stimulation en profondeur qui touche à son rapport intime au monde.

3. La critique et la méthode

Dans un écrit publié en 1996, Oreste Macri souligne la distance profonde qui sépare Montale des poètes de la « triade illustre ». Pour lui, les héritages lexicaux dannunziens ou pascoliens constituent des phénomènes secondaires qui « ne rentrent pas » dans la poésie montalienne :

Non passano alla poetica montaliana tutte le fonti della poesia meramente lessicali e sintagmatiche ; così i pascolismi e dannunzianesimi accertati dalla critica. Fonti più importanti sono ricacciate per motivi segreti, che il Poeta non ha creduto di dichiarare. La lezione di Leopardi è fondamentale, ma non esiste uno scritto su di lui⁷¹...

Cet écrit sur l'influence fondamentale de Leopardi a-t-il été produit depuis ?

La réponse, on s'en doute, est négative, et c'est le constat de ce manque qui a motivé notre étude. Quand Macri affirme, en 1996, qu'il n'existait aucun écrit sur Leopardi, il voulait dire par là qu'aucune étude de grande ampleur n'avait été entreprise sur le leopardisme de Montale. Les analyses sur la question que Lonardi avait proposées avant cette date, tout en étant d'une extrême

⁷¹ « Toutes les sources de la poésie [montalienne] purement lexicales et syntagmatiques ne rentrent pas dans la poésie montalienne ; ainsi les pascolismes et les dannunzianismes repérés par la critique. Des sources plus importantes sont refoulées pour des raisons secrètes, que le Poète a cru bon de taire. La leçon de Leopardi est fondamentale, mais il n'existe aucun écrit sur lui... », Oreste Macri, *Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 23.

Introduction

pertinence, n'épuisait pas la question, loin s'en faut. Lonardi ne consacre que quelques pages à Montale dans son ouvrage de 1974, *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*⁷². L'étude intitulée *Lungo l'asse leopardiano*, publiée en 1980 dans un ouvrage sur Montale (*Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*) est beaucoup plus conséquente et fouillée, véritable référence pour quiconque voudrait aborder la question du leopardisme montalien ; toutefois, si la perspective offerte sur la question est ample et si Lonardi essaie de définir précisément les différentes facettes du leopardisme de Montale et l'évolution de Leopardi dans l'histoire des recueils montaliens, la cinquantaine de pages qu'il produit ne lui permet que de donner un aperçu global sur la question, sans lui laisser l'espace suffisant pour 'travailler au corps' l'entier corpus poétique de Montale. Les articles écrits plus tard par Lonardi sur les liens entre Leopardi et Montale (*La lunga scia della cometa : il Leopardi di Montale* publié en 2000 et *La memoria del vecchio : Manon, il passero solitario, la capinera* publié en 2004) complètent son approche de la question, lui permettent de mieux définir encore l'ambiguïté de la position montalienne vis-à-vis de Leopardi, mais là encore, ne permettent pas d'embrasser la question d'une manière qui soit tout à la fois détaillée (offrant des analyses approfondies de chacun des textes cités) et panoramique (couvrant un large éventail de textes).

Outre les analyses ponctuelles contenues dans des ouvrages critiques sur Montale, nous disposons, à ce jour et à ma connaissance, d'environ vingt-sept articles qui traitent de la question des rapports de Leopardi à Montale. Certains critiques se sont attachés à un aspect particulier des affinités entre les deux poètes (par exemple la satire avec Ermanno Circeo⁷³, la question du temps

⁷² Eugenio Montale, 'Quasi una fantasia' – 'Barche sulla Marna' in *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento, op.cit.*, p. 114-117.

⁷³ Ermanno Circeo, *Metafora e satira in Leopardi e Montale*, « Trimestre », x, 3-4, Università di Teramo, 1977, p. 551-562.

Introduction

avec Bruno Biral⁷⁴, l'expression du mal avec Angelo Marchese⁷⁵). D'autres, beaucoup plus rarement, ont proposé des études de cas précis, tel Luigi Blasucci avec une étude du leopardisme dans le poème *Fine dell'infanzia*⁷⁶. Un autre type d'étude, plus aride mais tout aussi essentielle, a consisté dans le repérage des occurrences leopardiennes lexicales ou syntagmatiques dans la poésie de Montale (notamment l'article de Pietro Gibellini, *Leopardi secondo Montale*⁷⁷ et les deux études de Giuseppe Savoca, *Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia*⁷⁸ et *Il filo leopardiano del « Diario postumo »*⁷⁹). Des articles plus 'panoramiques' sur la question ont également été écrits, le plus complet étant celui de Giuseppe Genco, *Il leopardismo di Montale*⁸⁰ qui affronte les principaux motifs communs aux deux poètes. Notons enfin le précieux article d'Anna Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite d'intertestualità*⁸¹, qui porte en partie sur la manière dont doit être affrontée la question du leopardisme de Montale.

Malgré cette production critique non négligeable, force est de constater que de nombreux lieux de la poésie montalienne sont

⁷⁴ Bruno Biral, *Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale*, « Il Ponte », Florence, 1965, p. 1156-1176.

⁷⁵ Angelo Marchese, *Amico dell'invisibile* (chapitre *Leopardi, Montale e la poesia metafisica*), Torino, SEI, 1996, p. 212-221.

⁷⁶ Luigi Blasucci, *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di « Fine dell'infanzia »*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 115-131.

⁷⁷ *Leopardi secondo Montale*, « Humanitas », Nuova serie, LIII (avril 1998), 1/2, p. 112-130.

⁷⁸ *Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia*, in « Revue des Etudes italiennes », t. XLIV, n° 3-4, juillet-décembre 1998, p. 235-251.

⁷⁹ *Il filo leopardiano del « Diario postumo »*, in *Atti del seminario sul « Diario postumo » di Eugenio Montale*, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1998.

⁸⁰ *Il leopardismo di Montale*, « Testo: Studi di Teoria e Storia della Letteratura e della Critica », 1999, p. 105-33.

⁸¹ *Montale secondo Leopardi: Un caso limite di intertestualità*, « Narrativa », Cedex, 1999, p. 77-93.

Introduction

restés, dans le cadre du leopardisme, inexplorés. Pour prouver l'influence leopardienne, les critiques ont parfois recours aux mêmes exemples, ceux où le leopardisme s'affiche avec évidence, omettant de ce fait d'interroger des poèmes montaliens en apparence moins touchés par le souvenir de Leopardi, où la trace leopardienne ne se signale pas nécessairement par un emprunt lexical ou syntagmatique leopardien. Dans cette présente étude, on trouvera donc des analyses originales du leopardisme dans des poèmes que la critique n'avait jusqu'alors pas signalés.

En outre, certains aspects de l'influence leopardienne n'ont pas encore été abordés avec la systématisme nécessaire ou n'ont pas été mis en évidence, comme le rôle de certains poèmes leopardiens dans la poésie montalienne (par exemple *La ginestra o il fiore del deserto*), la récurrence de certains traits leopardiens dans la poésie de Montale (par exemple la bipartition des poèmes ou le motif du temps perçu à travers les sons) ou même le traitement d'une thématique commune aux deux poètes (comme celle du scepticisme et du questionnement métaphysique). Cette attention aux thématiques communes, aux situations poétiques affines, a constitué le fil directeur de notre travail. Le dévoilement de l'influence leopardienne dans ses profondeurs ne peut en effet être opéré qu'en dépassant le simple relevé d'emprunts lexicaux et en analysant, plus largement, les champs sémantiques, thématiques et les philosophies qui sous-tendent la poésie des deux poètes – notons au passage que le fait de dépasser le simple cadre du lexème dans une étude « intertextuelle » répond aux vœux d'un théoricien de l'intertextualité comme Laurent Jenny⁸², ou d'une critique éminente de Leopardi et Montale comme

⁸² « [N]ous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. », Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, op. cit., p. 262.

Introduction

Anna Dolfi lorsqu'elle traite des précautions méthodologiques relatives à l'analyse du leopardisme chez les poètes du XX^{ème} siècle et notamment chez Montale⁸³.

Il est un autre manque à combler dans l'étude du leopardisme de Montale, celui de l'étude détaillée d'un même texte montalien dans son entier, dans la perspective du leopardisme. Rares sont les études qui montrent comment l'influence leopardienne peut traverser tout un poème de Montale ; seuls Luigi Blasucci (pour *Fine dell'infanzia*) et Lonardi (pour *Barche sulla Marna*⁸⁴) ont procédé à ce type d'approche sur un texte montalien dans son entier. Or, cette démarche nous semble essentielle pour montrer comment le souvenir de Leopardi a pu se faire entendre non pas ponctuellement et brièvement mais pendant tout l'acte créateur d'un poème, imprégnant l'inspiration de Montale. Généralement, les deux moyens les plus employés par la critique pour indiquer l'influence leopardienne ont été d'une part la découverte d'un mot ou d'une formule évoquant la poésie de Leopardi, d'autre part la mise en parallèle de poèmes leopardiens et montaliens au contenu thématique ou philosophique comparable. Or, nous avons voulu tenter une troisième démarche qui constitue comme une synthèse de l'approche purement lexicale et de l'approche purement thématique. Le déclencheur de cette démarche fut la lecture d'une étude de Savoca,

⁸³ « Le nouveau défi de l'intertextualité – encore peu ou pas du tout relevé – me semble résider dans une recherche qui conduise à enquêter sur tout ce qui se tient sous le texte plutôt que sur ce qui se trouve à sa surface », Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento – Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Casa Editrice Le lettere, 2009, p. 210. Dolfi précise ailleurs : « Plus on pénètre dans la poésie du XX^{ème} siècle, plus on a l'impression que les chemins du leopardisme [...] demandent des instruments d'analyse plus sophistiqués, des modalités de perception plus subtiles et plus nuancées. [...] Aucune occurrence ne paraît pouvoir nous satisfaire si elle n'est pas étayée par une comparaison possible de 'philosophies', par une discussion sur les théories et interprétations critiques. », Anna Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità*, op. cit., p. 77.

⁸⁴ Cf. *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, op. cit., p. 116 et *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, op. cit., p. 86-90.

Introduction

Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia, où sont répertoriés un grand nombre d'occurrences de termes ou d'expressions leopardiennes chez Montale. A partir de ces occurrences, Savoca se propose de suivre les rapports de Montale à la poésie leopardienne mais sans sortir du cadre de la référence leopardienne lexicale et syntagmatique. Or il est une question que cette approche suscite mais laisse sans réponse : pourquoi Montale, dans un poème précis ou un passage précis, va-t-il puiser un mot ou une expression précisément dans un passage ou un poème leopardien déterminé ? Autrement dit, Montale choisit-il ses syntagmes leopardiens pour eux-mêmes, comme s'il les isolait de leur contexte, ou bien n'est-ce pas plutôt le souvenir du passage en entier qui est véhiculé à travers l'emprunt leopardien ? C'est avec cette question en tête que nous avons commencé à nous immerger dans les poèmes leopardiens et montaliens que Savoca citait, afin de comprendre si l'emprunt d'un mot ou d'une expression leopardienne ne trahissait pas en réalité le souvenir plus global du passage ou du poème d'où un syntagme leopardien était extrait. Il s'est avéré que l'emprunt leopardien n'était bien souvent que la partie visible d'un souvenir plus complet d'un passage ou d'un poème entier. Montale ne se rapporte pas à l'œuvre leopardienne comme si elle était un réservoir d'expressions suggestives potentiellement utilisables, mais entretient un dialogue avec les textes eux-mêmes, avec la substance, pourrait-on dire, des poèmes leopardiens ; l'emprunt lexical ou syntagmatique n'est donc que la trace de ce dialogue. Souvent nous sommes partis du repérage d'un mot ou d'une expression leopardienne et nous avons essayé de voir si, dans le poème montalien en question, ne se faisait pas sentir le souvenir global du poème leopardien d'où le mot ou l'expression provenaient. Cette méthode a permis d'établir avec plus de force la prégnance du modèle leopardien, et surtout de dévoiler une présence sous-jacente de Leopardi dans des passages montaliens ou des poèmes entiers en apparence exempts d'influence leopardienne. Il apparaît ainsi que certains poèmes de Leopardi fonctionnent comme des palimpsestes qui, par endroits, ont gardé la trace de l'écrit

Introduction

original. Dans cette perspective, un des cas de leopardisme les plus étonnants est probablement celui du poème *Elegia di Pico Farnese*⁸⁵ où la présence de la poésie leopardienne est *a priori* nulle, mais se révèle, après un examen approfondi du poème dans son entier, diffuse dans le tissu du texte. Cette méthode, qui a favorisé la mise en évidence de ce que l'on pourrait appeler un 'leopardisme des profondeurs'.

Il est enfin un aspect primordial dans la question du leopardisme montalien, et qui n'a pas encore été traité avec l'attention méritée : celui du dépassement du modèle leopardien. Si le souci premier du chercheur qui affronte la question du leopardisme chez Montale est de prouver la filiation, de traquer la parenté, il lui faut également comprendre la manière personnelle avec laquelle Montale détourne et transforme le matériau leopardien, dans un mélange d'attraction et de volonté d'affranchissement. La question du dépassement du leopardisme est d'autant plus importante qu'elle englobe tous les aspects du poème, formels, sémantiques, philosophiques, car le leopardisme se traduit chez Montale comme leçon poétique mais aussi – c'est l'hypothèse que nous formulons – comme leçon de vie.

⁸⁵ Cf. Quatrième partie de notre étude, Chap. 1, 2.