De l'inspiration musicale au tableau impressionniste : la fin du symbolisme dans le recueil *Ossi di seppia* d'Eugenio Montale

Giulia Elda Grata

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/4306>

DOI : 10.4000/ml.4306

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 29 décembre 2017

Pagination : 145-154

Référence électronique

Giulia Elda Grata, « De l'inspiration musicale au tableau impressionniste : la fin du symbolisme dans le recueil *Ossi di seppia* d'Eugenio Montale », *Modèles linguistiques* [En ligne], 75 | 2017, document 7, mis en ligne le 10 avril 2019, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/4306> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.4306>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.

© Modèles Linguistiques

De l'inspiration musicale au tableau impressionniste : la fin du symbolisme dans le recueil *Ossi di seppia* d'Eugenio Montale

Giulia Elda Grata

1. La tentation musicale : *Minstrels*, *Corno inglese*

- 1 Notre parcours commence à Gênes, ville natale de Eugenio Montale, alors âgé de 23 ans. Encore irrésolu, opprimé par la « campana di vetro », la 'cloche de verre' de sa famille et l'étroitesse d'esprit de la province, il cherche, désespérément, une voix propre, en accomplissant sans grande conviction ses premières expériences poétiques.
- 2 C'est l'année de rédaction du *Quaderno genovese*, ou 'Cahier gênois', publié en 1983 par Laura Barile, et qui nous donne un échantillon des années de formation du poète¹. Il découvre alors la peinture impressionniste, par le volume *Gli impressionnisti francesi* du « troppo diffamato », le 'trop décrié' Vittorio Pica, critique d'art et lettré d'origines napolitaines, et lit avidement la poésie française, notamment à travers la célèbre anthologie d'Adolphe Van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, publiée par Mercure de France en 1900. À côté des poètes, majeurs et mineurs, du symbolisme, ses lectures de jeunesse, impressionnantes par quantité et variété, comprennent également dramaturges, philosophes et prosateurs, de Jean Racine à Paul Claudel.
- 3 Dans la seule année 1917, on recense, en ordre d'apparition, les noms de : Jean Moréas, Charles Van Lerberghe (« un vero simbolista » : 1286), Théophile Gautier (« Troppa grazia ! » : 1286), Rimbaud (« un poeta straordinario, un colosso » : 1294), Stendhal (« *Il rosso e il nero* è un capolavoro di psicologia e d'arte profonda, astuta e nonchalante [...] opera di un puro e grande artista » : 1308), Pierre Loti, Hyppolite Taine, Francis Jammes, Albert Samain (« sdolcinatezze quasi disgustose » : 1294), Honoré de Balzac (« orribile, al solito » : 1296), Jules Lemaître (« *I Contemporanei*. Pietosi ! » : 1296),

Descartes, Paul Fort, Sainte-Beuve, Romain Rolland, Édouard Rod, Henri Bergson, Henri-Frédéric Amiel, l'Abbé Prévost, Flaubert, Vigny, Zola, Renan, Musset, Huysmans (« un prosatore personalissimo, succoso, di uno stile al tempo stesso evocatore e preciso, anzi quasi massiccio », : 1320), Villiers de l'Isle Adam, Rémy de Gourmont, Leconte de Lisle, Marivaux, Pierre Louÿs, Anatole France, les frères Goncourt, Baudelaire, François Coppée, Verlaine (« *Amour mi deliziò [...] divorai per intero Sagesse*, il colossale capolavoro » : 1321), Émile Verhaeren (« buono, ma troppo filosofante » : 1322), Racine (« *Britannicus [...]* : roba grigia e... sbadigliosa » : 1323), Jules Laforgue (« *Mélanges posthumes* : a tratti stupenda » : 1325), Michel-Jean Sedaine, Maeterlinck, Gide, Aloisius Bertrand².

- 4 L'influence du symbolisme français transparaît dès les premiers écrits de Montale – comme en témoigne une lettre de sa sœur Marianna à une amie, Ida Zambaldi, où ils sont ainsi commentés : « c'è del buono e del meno buono ; subisce l'influenza dei francesi, molto, Rimbaud, Baudelaire, e altri. Già ci ha una passione tale per questi » – phénomène qui fait désormais l'objet d'un riche corpus d'études critique³.
- 5 À la fin du mois de mars 1917, au Théâtre Carlo Felice de Gênes, Montale assiste à un concert du violoncelliste André Hekking et du pianiste Luigi La Volpe, interprètes des préludes *Les Collines d'Anacapri* et *Minstrels* de Claude Debussy. L'expérience apporte une impulsion ultérieure à ses recherches poétiques. En rentrant chez lui il note dans son cahier : « musica descrittiva e impressionistica piena di sconnessione, di colori e di metri. Dapprima lascia quasi indifferenti, se non ostili ; e poi rimane impressa come in un incubo ; e si vorrebbe sentire e risentire e risentire ! »⁴ Et il conclut, avec une pointe de regret adolescent : « Perché non ho studiato musica anch'io ? - Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via ! »⁵.
- 6 À la suite de cette découverte, Montale écrit un poème intitulé *Musica sognata*, qui s'efforce de « rifare », de 'refaire', *Minstrels*, pièce issue du premier livre des *Préludes* de Debussy et qui donnera au poème, inclus dans la première édition de *Ossi di seppia*, son titre définitif, accompagné d'une épigraphe « a C. Debussy »⁶. Il s'agit, de fait, d'une description, d'une transposition de la musique du compositeur français : le poème mime la pièce, que le poète imagine jouée dans les rues par des sortes de saltimbanques vêtus de journaux et armés d'instruments bizarres⁷.
- 7 Dans une syntaxe à prédominance nominale, le poème décrit le dynamisme de la composition : « ritornello, rimbalzi » ; la suspension magique des accords dissonants, comparés à d'âcres nœuds de notes enchevêtrées : « acre groppo di note soffocate » ; le ton ironique, « riso che non esplode », caractéristique du style de Debussy⁸ ; ainsi que le mouvement mélodique typique, ascendant et descendant, comme une vague, qui « s'innalza a stento e ricade ». La consistance évanescence des contours mélodiques, brouillés au profit des harmonies et des jeux de timbres, est rendue par une synesthésie acoustique et visuelle : entendre cette musique est comparable à voir le monde imbibé d'une liqueur dorée, « nuotar nel biondo ».
- 8 Toute la description, du reste, est riche en synesthésies : le refrain rebondit comme un corps solide, les sonorités des accords sont âcres, comme des odeurs ; suffoquées et pointues, comme de la matière ; la musique est dotée de couleurs, elle affecte la vue et baigne les yeux.
- 9 On observe aussi la fusion des formes et de l'espace des peintres impressionnistes transposée en musique, comme fusion du son et du silence : le prélude de Debussy « scatta ripiomba e sfuma », à savoir, il se manifeste par pure émergence du silence, pour

retourner au silence, comme à ce que l'on respire, un souffle vital primitif et diffus qui « non s'ode quasi, si respira ». Voici le texte :

Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.
Acre groppo di note soffocate,
riso che non esplode
ma trapunge le ore vuote
e lo suonano tre avanzi di bacchanale
vestiti di ritagli di giornali,
con istrumenti mai veduti,
simili a strani imbuti
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.
Musica senza rumore
che nasce dalle strade
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
ora scarlatte ora biade,
e inumidisce gli occhi, così che il mondo
si vede come socchiudendo gli occhi
nuotar nel biondo.
Scatta ripiomba sfuma
poi riappare
soffocata e lontana : si consuma.
Non s'ode quasi, si respira.
Bruci
tu pure tra le lastre dell'estate,
cuore che ti smarrisci ! Ed ora incauto
provi le ignote note sul tuo flauto.

- 10 Dans la conclusion des quatre derniers vers, le jeune poète esquisse rapidement sa propre figure, à travers la métonymie du 'cœur', égaré, imprudent, et son instrument, la poésie, représenté par la 'flûte' sur laquelle il va faisant ses premières preuves.
- 11 Dans ces textes juvéniles, racontera-t-il ensuite dans un entretien de 1946, il cherchait à travers la musique un langage plus adhérent que celui des autres poètes qu'il avait connu, capable de déchirer en un seul coup le voile des apparences :
obbedii ad un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che ? Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo : una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica, a-programmatica⁹.
- 12 Le langage de la musique lui apparaissait, confusément, comme le seul moyen par lequel la miraculeuse explosion pouvait arriver, la réalité ultime se révéler, en accord avec une esthétique d'ascendance encore symboliste.
- 13 Ces suggestions traversent les poèmes les plus anciens de *Ossi di seppia* (1925) mais, comme le fait remarquer Romano Luperini dans une synthèse admirable, *Montale e il canone poetico del Novecento*, elles apparaissent tout de suite comme incapables de se réaliser pleinement, et contraintes de se décliner à la forme négative : ainsi, le vague scepticisme qui parcourait la conclusion de *Minstrels* s'amplifie-t-il jusqu'à devenir l'une des lignes maîtresses du recueil¹⁰.

- 14 Le poème *Corno inglese* fait partie d'une série de poèmes dénommée *Accordi*, imitations de différents instruments, parmi lesquels il sera le seul retenu pour être inclus dans *Ossi di seppia*¹¹. Ici, la musique apparaît comme le concert panique, primitif et déraisonné, de la nature, du vent et de la mer, duquel le poète, seul, jouant faux, est exclu¹².

Il vento che stasera suona attento
 - ricorda un forte scotere di lame -
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l'orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari
 reami di lassù ! D'alti Eldoradi
 malchiuse porte !)
 e il mare che scaglia a scaglia,
 livido, muta colore,
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte ;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annera
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore.

- 15 Comme dans *Minstrels*, on retrouve le 'cœur', métonymie du poète, mais encore plus à l'écart de la scène : il ne teste plus son instrument, il en est même dépourvu, et il est dissonant par rapport au chant de la terre. Et en même temps on voit apparaître, condensée dans l'image d'un royaume céleste, la nostalgie poignante que provoque l'exclusion de ce concert cosmique : « (Nuvole in viaggio, chiari reami di lassù. / D'alti Eldoradi malchiuse porte) », avec le motif de la porte entrebâillée sur l'autre monde qui reviendra dans le célèbre poème *I limoni*, de 1921, et qui donnera lieu, développée, à la poétique de l'épiphanie qui est au cœur du recueil *Occasioni* (1939).
- 16 La parenthèse divise le texte en deux macro-sections : la marine, comme on en trouve d'autres dans *Ossi di seppia*, aux vers 1-6, évoque la célèbre *Illumination* de Rimbaud : une seule période où s'articule le puissant dynamisme interne des différents objets de la nature – « scotere », « spazza », « si protendono », « rimbomba » ; ainsi que la minéralisation du visible à la lumière du soleil – « lame / rame / strisce di luce » et encore, plus loin, « scaglia a scaglia »¹³.
- 17 L'évocation de l'Eldorado marque une chute, du ciel, domaine du vent, à la grève, à travers les éléments disphoriques de la couleur de l'eau, 'livide', et de l'écume 'tordue' qui s'abat sur le sable. Là se trouve le poète, animé par un désir impossible : être, lui aussi, un instrument bien accordé que le vent jouerait, en même temps que l'eau et les arbres.
- 18 Le poème est apparemment inspiré par une esthétique de la fluidité musicale, de la circularité lexicale et phonétique, et centré sur l'exigence de saisir l'instantanéité de la perception sensorielle, comme l'atteste le style nominal de l'énumération elliptique. Parvenir à saisir le moment même de la vision, le caractère unique de l'impression en tant que point de contact inédit entre le moi et le non-moi, en vue d'une œuvre à la fois représentative et interprétative, réaliste et fantastique, c'est d'ailleurs la recherche qui informe, dans le journal du jeune Montale, ces « Linee di una poesia impressionistica » :

Fusione completa, inscindibile, di psicologia e paesismo (non-io, insomma), come nella vita ci avviene sempre. [...] Poesia insomma che colga della vita il momento considerato nella esistenza nostra come sola realtà semplice irriducibile e inconvertibile. Non-io visto attraverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia con la materia (?) esterna¹⁴.

- 19 Néanmoins le texte est écaillé par des ruptures de mètre, de syntaxe, ainsi que par des âpretés sonores qui reflètent la désharmonie entre le cœur du poète et l'univers qui l'entoure : le regard que le poète pose sur lui-même en tant que détaché du tout a déjà brisé la fusion « psychologismo-paesismo » invoquée par sa poétique « impressionniste »¹⁵. Romano Luperini observe qu'il s'agit là du sentiment même de la modernité, marqué par la rupture d'avec le passé, d'avec la nature, et par la douloureuse conscience de l'étrangeté de l'homme par rapport au tout, qui produit des formes d'idéalisations d'un ordre harmonieux révolu¹⁶.
- 20 En somme, l'inspiration impressionniste du jeune Montale est reductible à un style descriptif qui souligne les perceptions, surtout auditives et visuelles, ainsi que les jeux de lumière ; qui fait usage de phrases averbales, de synesthésies, en attribuant aux éléments décrits une vitalité propre, indépendante du sujet observant ; et, de manière plus générale, à l'influence du type de vision, marqué par la confusion entre espace et formes représentées, qui caractérise la musique et la peinture dites 'impressionnistes'. C'est là le tout premier Montale, qui nie la possibilité de la durée temporelle et du développement argumentatif et narratif qui seront poursuivis en revanche dans l'œuvre plus mature, et qui caractérisent déjà les textes les plus tardifs inclus dans le recueil *Ossi di seppia*, (1925, 1928).
- 21 Quant à l'« écriture artiste » des Goncourt, exemple éminent d'écriture impressionniste, elle était connue et admirée de Montale, comme l'atteste une note dans le *Quaderno genovese*, où le jeune poète se demande s'il ne devrait pas : « Assimilare, in Italia, a modo mio, l'insegnamento dei Goncourt (per lo stile) nello stesso modo libero e originale con cui Palazzeschi ha assimilato l'insegnamento verlainiano in poesia ? ».
- 22 Néanmoins lorsqu'il développe son intention véritable le poète laisse entrevoir une certaine réserve, dès lors qu'il voudrait, de fait, défaire ce style de son trait saillant, à savoir le caractère 'vaporeux', pour le tourner en quelque chose de bref, de rêche, de hoquetant : « Dello stile vaoporoso dei due fratelli, io farei qualche cosa di breve, di ruvido, e anche di singhiozzante, sì, ma senza *nuances* malsane alla francese (Samain ed altri...) »¹⁷. On voit déjà se dessiner la spécificité du jeune Montale, suivant la poétique de la « storta sillaba », la syllabe tordue', formulée dans *Non chiederci la parola*¹⁸.

2. Tableaux impressionnistes : *Mediterraneo, Fine dell'infanzia, Riviere*

- 23 La musique pure, qu'il caresse un instant, ne fut donc pas la voie de Montale, qui abandonna rapidement sa naissante carrière d'artiste lyrique ; la poésie pure, celle qui imite la musique, ne le fut pas non plus : en effet les poèmes musicaux de la série *Accordi* furent exclus du corpus officiel. S'il est vrai que comme Montale le répéta souvent, « la poesia è musicale, o dovrebbe essere così », néanmoins elle demeure irrémédiablement 'impure', au point d'être définie, dans l'*Intervista immaginaria*, comme « un mostro » : « musica fatta con parole e persino con idee »¹⁹.

- 24 En tant que musique faite avec des mots et des idées, la poésie doit donc forcément s'ancrer à la signification, à l'objet, au réel. Ce réel sera initialement, pour le jeune Montale, le paysage brûlé de sa Ligurie natale, tandis que l'imitation musicale sera reléguée dans une zone de l'enfance et de l'adolescence ressentie comme étrangère à la maturité atteinte²⁰.
- 25 Cette évolution – basée sur l'opposition entre l'asémantisme alogique de la musique, associée à l'élément marin ; et le caractère sémantique, rationnel du langage humain, qui est celui du poète – fait précisément l'objet du roman de formation raconté dans le long poème *Mediterraneo*, de 1924, située au centre du recueil *Ossi di seppia*²¹.
- 26 L'échec inharmonieux de *Corno inglese* trouve ici son élaboration intérieure et son dénouement : la parole pure, révélée, la vision qui ne fait qu'un avec la vérité ultime, symbolisée dans *Corno inglese* par l'accord (manqué) du poète avec le concert cosmique, est irrémédiablement interdite au poète, appelé plutôt à assumer la finitude inhérente au logos et au destin terrestre de l'homme, au regard duquel la mer et son chant déraisonné acquièrent le statut d'un Paradis perdu²².
- 27 Représenter la fusion impressionniste, la mettre à distance comme dans un tableau, devient alors pour Montale la manière de signaler, dès les années vingt, la rupture d'avec la saison symboliste – et son idéal de parole pure, magique, absolue, asémantique comme la mer – et d'avec sa propre jeunesse, celle où il aurait voulu, comme un bateau ivre, s'abandonner au « Poème de la mer infusé d'astres et lactescent »²³.
- 28 Les tableaux impressionnistes des poèmes marins d'*Ossi di seppia* constituent ainsi de brèves sections où sont représentées des sortes d'Eldoradi, pays d'harmonie et d'innocence où l'ultime secret des apparences est révélé.
- 29 Les éléments caractéristiques de ces tableaux sont le paysage marin et l'environnement plein air ; la fusion de l'espace et des objets représentés ; la notation d'impressions visuelles, particulièrement des effets de lumière et de couleur ; le temps imparfait, qui opère une mise à distance dans le temps d'un passé révolu. Voici l'exemple le plus frappant, issu du quatrième mouvement de *Mediterraneo*, vers 4-15 :
- Guardati dal fondo gli sbocchi
 segnavano architetture
 possenti campite di cielo.
 Sorgevano dal tuo petto
 rombante aerei templi,
 guglie scoccanti luci :
 una città di vetro dentro l'azzurro netto
 via via si scopriva da ogni caduco velo
 e il suo rombo non era che un susurro.
 Nasceva dal fiotto la patria sognata.
 Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
 L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.
- 30 Le vers 4, « Guardati dal fondo gli sbocchi », définit une perspective, un cadre, même, celui de l'ouverture de la grotte qui délimite, vu de l'intérieur, un espace de ciel bleu. Les éléments architecturaux, faisant allusion à des édifices religieux (« templi », « guglie »), sont animés par un mouvement vrombissant – « segnavano / possenti / sorgevano / rombanti / scocanti / rombo » – qui dessine dans l'espace de l'azur au-dessus de la mer une cité utopique, une ville de verre où est enfin levé le voile caduque

des apparences ; la vérité suprême, révélée : c'est la patrie rêvée, perdue, de l'homme, « exilé sur la terre au milieu des huées ».

- 31 On retrouve encore, ici, une ressemblance avec les *Illuminations* rimbaldiennes et en particulier avec *Villes II*, pour le mélange des dimensions terrestre, marine et céleste, et pour le dynamisme d'éléments architecturaux suspendus dans les airs²⁴.

- 32 À peine plus loin, pour corroborer la mise à distance de la vision, on trouve l'« informe rottame », icône du bateau ivre naufragé et allusion possible à l'entreprise exemplaire mais destructrice d'Arthur Rimbaud, que l'on peut lire d'ailleurs à travers tout le poème *Mediterraneo* :

[...] mi condanna
[...] l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fiumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame²⁵.

- 33 D'autres exemples de tableaux impressionnistes se trouvent dans *Fine dell'infanzia* et dans *Riviera*, qui évoquent un thème analogue à *Mediterraneo*, celui de la jeunesse révolue du poète. Ainsi, aux vers 23-32 de *Fine dell'infanzia* :

Pure colline chiudevano d'intorno
marina e case ; ulivi le vestivano
qua e là disseminati come greggi,
o tenui come il fumo di un casale
che veleggi
la faccia candente del cielo²⁶.

- 34 Le passage évoque encore l'*Illumination Marine* et le style de représentation impressionniste, visant à donner à voir la fusion des contours relevée par la perception immédiate, antérieure à la réflexion qui individualise et conceptualise les formes. La fusion mer/terre se réalise ici à travers des métaphores et similitudes qui mélangent les éléments terrestres, célestes et marins, l'humain et le cosmique : ainsi, « ulivi vestiti [...] disseminati come greggi » (homme/nature ; végétal/animal) ; « il fumo di un casale che veleggi la faccia [...] del cielo » (mer/ciel ; homme/nature).

- 35 Néanmoins ces scènes sont assimilées à des prodiges illusoires, des visions qui piègent l'adolescent n'ayant pas encore atteint « l'ora che indaga », à savoir l'âge où l'homme scrute les nuages dans le ciel comme des énigmes, en s'interrogeant sur la place qu'il occupe dans l'univers. En effet lit-on plus loin, aux vers 70-79 :

Eravamo nell'età virginal
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare
[...]
Eravamo nell'età illusa

- 36 Encore un exemple de tableau impressionniste se trouve dans *Riviera*, le poème qui clôt *Ossi di seppia*. Le voici :

Rammento l'acre filtro che porgeste
allo smarrito adolescente, o rive :
nelle chiare mattine si fondevano
dorsi di colli e cielo ; sulla rena
dei lidi era un risucchio ampio, un eguale
fremer di vite,
una febbre del mondo ; ed ogni cosa
in se stessa pareva consumarsi²⁷.

- 37 En plus du mélange terrestre/marin, « si fondevano dorsi di colli e cielo », et de la dissolution à laquelle tendent toutes les formes du paysage, « ogni cosa in se stessa pareva consumarsi », associée encore une fois à l'évocation d'une adolescence révolue, on observe ici pour la première fois un tour syntaxique à proprement parler « impressionniste », dans la construction présentatif + substantif déverbal + de + substantif : « era un risucchio ampio », mais surtout « era un eguale fremer di vite », 'c'était un seul et même frémissement de vies'.
- 38 Le trait, isolé, sans suites dans l'œuvre, paraît relever ici du pastiche plutôt que de l'imitation : allusion marquée à une époque de l'histoire de la littérature et de sa propre formation que le jeune poète a assimilée et congédiée.
- 39 En effet, comme l'a montré l'examen de certains parmi les premiers textes d'*Ossi di seppia*, les procédés d'« écriture impressionniste » au sens strict – hégémonie du nom sur le verbe et sur l'adjectif, goût particulier pour les tours impersonnels ou les verbes incolores, pluriels indéfinis, présentatifs, inversions, néologismes, patrons grammaticaux précieux visant la représentation de la sensation brute – sont étrangers à la sensibilité poétique d'Eugenio Montale²⁸. Codifiés en France dès la fin du dix-neuvième siècle, dans le but d'assouplir la langue pour la rendre apte à représenter le vague et l'indéfini, ils seraient plutôt comparables, en Italie, au style de l'*ermetismo* des années Trente, ce que pourrait montrer une étude encore à faire²⁹.

NOTES

1. Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, con uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 1983, ensuite dans *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1283-1340.

2. On est frappé par l'absence du nom de Stéphane Mallarmé, comme me le fit remarquer André Joly à l'occasion de notre journée d'étude du 17 novembre 2016. J'ai eu l'occasion entre temps de relire ceci, dans *Igitur*, V : « Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer », où l'on lit je pense sans équivoque possible l'origine de la conclusion tragique du grand poème *Arsenio*, dans *Ossi di seppia*, où retombent définitivement les moindres espoirs, momentanément nourris par le protagoniste, de pouvoir accéder à « un'altra orbita », un autre ordre possible du monde, libéré des lois de l'absurde nécessité : « e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, / nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astir », où les critiques les plus accrédités ont lu l'écho de la poésie cosmique italienne, de Foscoli, a Leopardi, a Pascoli (voir par exemple l'édition commentée dans Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 2003).

3. « Il y a du bon et du moins bon ; il subit beaucoup l'influence des français, Rimbaud, Baudelaire, et les autres. Il en est déjà passionné », nous traduisons d'après la lettre de Marianna Montale du 22 juin 1917 éditée dans *Lettere da casa Montale* (1908-1938), a cura di Z. Zuffetti, Milano, Ancora, 2006 : 372. Un répertoire des plus importantes études consacrées à l'influence du symbolisme français dans l'œuvre d'Eugenio Montale est fourni par Ida Campeggiani, « Appunti

di un saggio sul simbolismo francese del primo Montale », *Critica Letteraria*, XXXVIII (2010), 146 : 104-133 : 104-105. L'étude, anticipatrice d'une monographie à venir, offre une fine étude intertextuelle comparant les premiers textes de Montale avec les poèmes recueillis dans l'anthologie *Poètes d'aujourd'hui*.

4. « Musique descriptive et impressionniste pleine de ruptures, de couleurs, de mètres. Tout d'abord cela laisse presque indifférent, voire hostile ; ensuite cela reste gravé comme un cauchemar, et on voudrait l'entendre encore, et encore ! », nous traduisons d'après Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, op. cit. : 1308-1309.

5. On sait que Montale eut une ébauche de carrière comme artiste lyrique entre 1915 et 1923, alors qu'il prenait des cours avec le baryton Ernesto Sivori pour débiter dans le rôle de Valentino, dans le *Faust* de Charles Gounod. Voir notamment l'entretien *Montale svagato* (intervista di Paolo Bernobini, 1966), Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Arte, musica, società*, op. cit. : 1649-1650.

6. Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit. : 1477-1478.

7. Les rapports de Montale avec la musique font l'objet de la riche étude d'Antonio Zollino, « I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica », *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio, 2008 : 267-324. Sur l'influence de Debussy plus particulièrement, il faut lire Gian Paolo Biasin, « Il vento di Debussy : poesia e musica in Montale », *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, a cura di S. Campailla e C. Federico Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984 : 88-106. Une bibliographie des études consacrées à l'opéra dans l'œuvre de Montale est offerte par Luca Carlo Rossi, *Montale e l'orrido repertorio operistico*, Bergamo, Bergamo University Press/Sestante, 2007 : 119-122.

8. « Ménestrels è, o passa per essere, musica ironica », Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, op. cit. : 1309.

9. « J'obéis à un besoin d'expression musicale. Je voulais que ma parole fût plus adhérente que celle des autres poètes que j'avais connus. Plus adhérente à quoi ? J'avais l'impression de vivre sous une cloche de verre et pourtant je sentais que j'approchais de quelque chose d'essentiel. Un mince voile, un fil à peine me séparait du *quid* définitif. L'expression absolue serait la rupture de ce voile, de ce fil ; une explosion, la fin de l'illusion du monde comme représentation. Mais c'était là une limite inatteignable. Et ma volonté d'adhésion demeurerait musicale, instinctive, non programmatique, a-programmatique », nous traduisons d'après Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, op. cit. : 1480.

10. Romano Luperini, « Montale e il canone del Novecento », *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999 : 116-124.

11. La série *Accordi*, publiée le 15 juin 1922 dans la revue *Primo Tempo*, en même temps que *Riviera*, sous le titre déjà désenchanté de *Sensi e fantasmi di una adolescente*, sera éditée intégralement dans *Espresso-Mese* au mois d'octobre 1960.

12. Récemment le poème a fait l'objet des études de Romano Luperini, « Commentando Corno inglese : dissonanze e 'accordi' nel primo Montale » (*L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006 : 149-162), et de Massimiliano Tortora, « Ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare. Lettura di Corno inglese », *Allegoria*, 22, 64-65, 2012 : 134-153, où l'on peut également trouver un répertoire des précédentes contributions les plus significatives.

13. Arthur Rimbaud, *Marine (Illuminations, Œuvres complètes, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni*, Paris, Gallimard, 2009 (Bibliothèque de la Pléiade, 68), p. 307). Ida Campeggiani a ramené la description des vers 1-6 au poème *Grand vent* d'Adolphe Retté, inclus dans l'anthologie *Poètes d'aujourd'hui* : « Écoute : les grands vents hurlent / comme des cuivres / et troublent le sommeil de la / mère Nature / Arrête-toi, mon âme ils ont peine / à te suivre [...] / Les souffles, cependant, se révolteront, l'air sifflant dispersera des flèches acérées /

qui feront sangloter les branches / fracassées », tout en faisant remarquer qu'à la proximité stylistique s'accompagne une prise de distance psychologique et idéologique, Ida Campeggiani, « Appunti di un saggio sul simbolismo francese del primo Montale », op. cit. : 107

14. « Fusion complète, indivisible, de psychologie et de paysagisme (non-moi, en somme), comme c'est toujours le cas dans la vie. [...] Poésie en somme qui saisit dans la vie le moment considéré comme unique réalité simple irréductible et indiscutable de notre existence. Le non-moi vu à travers le miroir prismatique du moi. Poésie double, mariage de la fantaisie et de la matière (?) extérieure », nous traduisons d'après Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, op. cit. : 1298-1299.

15. Luperini souligne, notamment, l'ambiguïté syntaxique et sémantique concernant le verbe « lancia a terra », au v. 12, qui pourrait avoir pour sujet « il mare » (v. 10), solution plus cohérente du point de vue syntaxique, ou « il vento » (v. 1), option plus logique du point de vue du sens global. Voir Romano Luperini, « Commentando Corno inglese », op. cit. : 151-154.

16. L'auto-conscience comme enjeu typique de la condition moderne est illustrée, avec nombre de références tirées de la littérature européenne du siècle dernier, par Romano Luperini, « L'autocoscienza del moderno nella letteratura del Novecento », in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006 : 7-22.

17. « Assimiler en Italie, à ma manière, l'enseignement des Goncourt (pour le style) de la même manière libre et originale avec laquelle Palazzeschi a assimilé l'enseignement de Verlaine en poésie ? Du style vaporeux des deux frères, je ferais quelque chose de bref, de rêche, et aussi de sanglotant, oui, mais sans nuances malsaines à la française (Samain et autres) », nous traduisons d'après Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, op. cit. : 1316.

18. « Non domandarci la formula che monda possa aprirti / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo », Eugenio Montale, *Non chiederci la parola, Ossi di seppia, (Tutte le poesie, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2013 : 29).*

19. « La poésie est un monstre : c'est de la musique faite avec des mots et même avec des idées ! », nous traduisons d'après Eugenio Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia [1969] (Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit. : 1608).*

20. La 'musicalité' qu'il attribuera toujours à son œuvre – « credo che la mia poesia sia stata la più musicale del mio tempo e anche di prima », déclarera-t-il dans un entretien de 1975 (Eugenio Montale, *Ho scritto un solo libro [Intervista di Giorgio Zampa], Il secondo mestiere, società, op. cit. : 1721)* – n'indique évidemment pas, ou plus, une qualité sensible, la capacité de capturer phonétiquement une harmonie cachée, mais plutôt la faculté, plus complexe, de renvoyer à un ailleurs métaphysique, excédant les facultés de la raison, que le thème musical conservera la vocation d'évoquer : la référence à des substances musicales, telles que sons, voix, instruments, formes, motifs, restera en effet chez Montale « il segno d'un'altra orbita », le 'signe d'un autre monde' (Eugenio Montale, *Arsenio, Ossi di seppia, Tutte le poesie, op. cit. : 83).* Dans *Le Occasioni*, elle sera le signal de la femme aimée et absente, capable d'ouvrir un chemin au delà du contingent et du visible (par exemple dans le motet *L'anima che dispensa*) ; dans *La Bufera e altro*, elle aura une nature double : infernale, d'une part, lorsqu'elle évoque le vacarme de la guerre ; céleste, d'autre part, lorsqu'elle accompagne l'apparition salvatrice de la figure féminine à travers laquelle se manifeste la présence du divin (par exemple *Nel sonno* ou *Nella serra*). Voir Eugenio Montale, *Tutte le poesie, op. cit. : 149, 200, 249.*

21. Pour une synthèse des contributions relatives à l'interprétation du poème *Mediterraneo* nous renvoyons à Tiziana Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di Seppia*, Roma, Carocci, 2001 : 156-169.

22. Dans un stimulant article Pierantonio Frare propose une interprétation théologique de *Mediterraneo*, « Un "Auto da fé" di Eugenio Montale: *Mediterraneo* », *Testo*, 1997, 17 : 76-102.

23. Nous nous permettons de renvoyer à notre étude, mettant en lumière l'influence du *Bateau ivre* dans le poème *Mediterraneo* : Giulia Grata, « Montale contra Rimbaud : la *Bildung* di 'chi rimane a terra' », atti del convegno *In fuga*, Dipartimento di Scienze linguistiche e Letterature straniere

dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1-2 marzo 2013, a cura di Federico Bellini e Giulio Segato, *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, 2014, 22, 1-2 : 167-176, à paraître dans *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, Ets, 2015.

24. Ce sont des villes! [...] Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. [...] Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. [...] Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit. : 302-302. Ces éléments, atténués, se trouvent déjà dans ce croquis poétique, une *Illuminazione* montaliene issue du *Quaderno genovese* : « *Illuminazione*. Il sole freccia di luce verdina, un mare bigerogno, che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco », Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, op. cit. : 1307.

25. Eugenio Montale, *Mediterraneo, Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, op. cit. : 53-66. Pour l'illustration détaillée de ces références nous renvoyons à Giulia Grata, « Montale contra Rimbaud », op. cit. : 167-176.

26. Eugenio Montale, *Fine dell'infanzia, Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, op. cit. : 67-70.

27. Eugenio Montale, *Riviera, Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, op. cit. : 103-105.

28. Ces conclusions se basent sur l'examen du corpus montalien à la lumière des études, classiques et plus récentes, sur l'écriture impressionniste, notamment Charles Bally, « Impressionnisme et grammaire » [1920] (*Sur la stylistique, Articles et conférences*, édité, présenté annoté et commenté par Etienne Karabétian, Paris, Eurédit, 2007, : 315-335; Marcel Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1975 (reprod. en fac-similé de l'édition Paris, Droz, 1938) ; Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire. Une révision », *Poétique*, février, n. 121 : 61-92; Gilles Philippe – Julien Piat, *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009 ; Paola Paissa, « La scrittura impressionista tra naturalismo e simbolismo » (*Simbolismo e Naturalismo. Un confronto*, Atti del Convegno Università Cattolica, 8-11 marzo 2000, a cura di Sergio Cigada e Marisa Verna, Milano, Vita e Pensiero, 2010 : 349-378.

29. Les procédés grammaticaux codifiés par les poètes de l'ermetismo sont synthétisés par Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993 : 429-435.

RÉSUMÉS

On décèle une sensibilité impressionniste dans les poèmes les plus anciens de *Ossi di seppia* (1925), influencés par la musique de Claude Debussy. Cette première manière, théorisée dans le journal du poète dans l'année 1917, est bientôt abandonnée dans la recherche d'un style plus narratif, à l'articulation logique plus complexe. Dès les poèmes marins des années vingt, on observe des sortes de brefs tableaux qui mettent à distance l'inspiration impressionniste, en l'associant à une vision paradisiaque et illusoire, de même qu'ils expriment la prise de congé par rapport à la poésie symboliste.

Although, under the influence of the music of Claude Debussy, an impressionistic sensibility can be discerned in the early poems of *Ossi di seppia* (1925), this first manner, theorised in the poet's diary in 1917, is soon abandoned for a more narrative style with more logical articulations. As early as the first years of the nineteen twenties, one can observe in the marine poems, brief

sketches which distance themselves from impressionistic inspiration which is henceforth associated with an idyllic and deceptive vision of reality, these poems also show also a certain distancing from symbolist poetry.

INDEX

Mots-clés : Montale, Debussy, impressionnisme, Rimbaud, symbolisme

Keywords : Montale, Debussy, impressionism, Rimbaud

AUTEUR

GIULIA ELDA GRATA

Docente a contratto/Assegnista di ricerca Università Cattolica del Sacro Cuore
giuliaelda.grata@unicatt.it