

De la diabolisation de la ville à la poétique du mur – sur la ville dans la poésie italienne du XIX^e à nos jours

FABRICE DE POLI*

MOTS-CLÉS : poésie, ville, campagne, mythe, contemplation, Italie.

KEYWORDS: Poetry, City, Countryside, Myth, Contemplation, Italy.

La ville qui nous intéresse ici n'est pas la ville présentée comme espace céleste ou comme espace purement fictif – la « ville sainte » de *l'Apocalypse*, la ville de Platon dans la *République* ou la ville rêvée d'un Baudelaire dans son *Rêve parisien*, « Babel d'escaliers et d'arcades », « palais infini » de métal et de marbre d'où est banni « le végétal irrégulier ». Notre étude entend plutôt s'arrêter sur les représentations (évocations, déformations, transfigurations) de la ville donnée comme espace concret et vécu dans la poésie italienne du XIX^e à nos jours ; elle constitue l'occasion de montrer comment le discours poétique sur la ville peut évoluer non seulement au gré des changements urbains eux-mêmes, mais aussi au gré d'une histoire de la poésie et d'une histoire des idées et des mentalités. Nous n'entendons nullement faire un tableau exhaustif du discours poétique italien sur la ville sur plus de deux siècles, tableau qui demanderait un travail d'une toute autre ampleur ; nous entendons seulement proposer quelques réflexions ciblées en nous fondant sur un corpus limité de poètes : d'une part des poètes consacrés par la tradition (Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese), d'autre part deux poètes moins étudiés par la critique : Dino Buzzati (1906-1972) – qui a vu sa courte production poétique occultée par son statut de grand romancier et nouvelliste – et Umberto Fiori (né en 1949) – dont presque tous les recueils sont centrés sur la ville, comme le lecteur pourra s'en rendre compte en consultant la récente édition d'une anthologie de ses poèmes chez l'éditeur Mondadori (Fiori, 2014). Buzzati

* Maître de Conférences – Université de Lorraine (France).

poète et Fiori mériteront ici une attention particulière, non seulement parce qu'ils ont été peu étudiés jusqu'à maintenant, mais aussi parce que leurs œuvres représentent emblématiquement, dans notre corpus, les expressions les plus modernes de deux modalités prégnantes du rapport à la ville : l'attraction / la répulsion. Nous avons en effet (avec toutes les nuances qui s'imposent) pu situer tous nos poètes au sein de cette dichotomie, une dichotomie simple qui présente l'avantage de mettre en lumière la perpétuation dans la poésie moderne italienne de deux rapports à la ville opposés et séculaires, et qui permet en outre d'apprécier la manière dont évolue le discours poétique, sur le plan formel ou thématique, au sein de chacune de ces modalités de rapport à la ville. Partant, nous entendons nous inscrire dans le sillage de ces chercheurs qui, directement ou indirectement, tracent les lignes d'un tableau panoramique de la ville dans la poésie italienne (Consonni, 1997 ; Incalcaterra McLoughlin, 2005 ; Del Serra, 2008).

I. Diabolisation et refus de la ville

1. L'opposition ville-nature

Parce qu'elle attire la fine fleur comme la lie de l'humanité, qu'elle est foyer d'innovation morale et intellectuelle (par rapport à la campagne plus rétive au changement), qu'elle peut s'avérer espace de plus grande liberté (loin de l'étroite surveillance du village ou de la famille), la ville a suscité aussi bien le désir que la répulsion – comme en témoignent dans la Bible l'idéalisation de Jérusalem et la diabolisation de Babylone, Sodome et Gomorrhe ou Babel. C'est en opposition à la ville diabolisée, miroir d'une humanité décadente ou corrompue, que se sont forgés les mythes bucoliques de la pureté de la nature et de l'homme à l'état de nature. Cette propension mythique englobe le mythe du jardin édénique, le « mythe des origines » (étudié par Mircea Eliade), le mythe du « bon sauvage » qui se développera avec les grandes découvertes et le développement économique et urbain de l'Europe (Eliade, 2008 : 41-42), puis le mythe rousseauiste de la nature opposée à la civilisation corruptrice qui débouchera, au XIX^e, dans le mythe du paysan comme homme non corrompu et authentique – mythe se développant parallèlement aux études sur le *folklore* et la culture populaire. La littérature participera de cette mythification de la campagne et la nature, notamment à travers un courant de littérature pastorale et rustique qui comprend aussi bien Horace que George Sand. Cette opposition

entre nature mythifiée et espace urbain – un type d’opposition impensable dans d’autres collectivités humaines non occidentales qui ne séparent pas, ni physiquement ni mentalement, ce qui relèverait de la « nature » et ce qui relèverait de la « culture »¹ – a pu être exacerbée au XIX^e par la révolution industrielle et l’urbanisation et se ressent dans l’œuvre de grands poètes du XIX^e italien comme Leopardi, Pascoli et D’Annunzio.

La diabolisation de la ville est très nette dans le poème *La vita solitaria* (1821) de Leopardi qui sera influencé, dans un premier temps de sa production, par l’opposition rousseauiste nature-civilisation. Dans ce poème, l’initiale contemplation méditative de la campagne matinale (v. 1-15) est brusquement interrompue par une diatribe contre la ville (« *cittadine infauste mura* ») qui renferment la haine et la douleur (v. 11-15). La diabolisation de la ville sera reprise peu de temps après dans deux hymnes parallèles, de 1822 : l’hymne à la mythologie des Anciens (*Alla primavera o delle favole antiche*) où Leopardi oppose sociétés antiques et sociétés citadines « impures »² (v. 47) ; l’hymne aux Patriarches (*Inno ai Patriarchi*) où Leopardi relate le mythe biblique de Caïn comme premier fondateur de la ville – une ville aux murs « funestes » considérée comme séjour des tourments. On devine combien le mythe des origines nourrit chez Leopardi une vision négative de la ville, lieu qui symbolise le changement et la modernité (surtout en un siècle de révolutions politiques et économiques). Leopardi s’inscrit alors dans une veine pastorale d’opposition à la ville à laquelle ont pris part ses prédécesseurs comme Vincenzo Monti, qui invitait le citadin à fuir les « villes cruelles » (dans l’ode *Invito di un solitario ad un cittadino*, de 1793) ou Ippolito Pindemonte (avec *Le Poesie e le prose campestri pubbliées en 1817*) – ce *topos* littéraire et mythique que reprend Leopardi ne traduit pas, cependant, toute sa pensée sur la ville car l’année même où il oppose ville et nature dans ses poèmes, il rédigera dans son journal de pensées une série de réflexions anthropologiques sur la ville très éloignées de ce processus de diabolisation mythique (Leopardi, 1991 : 1286). On retrouverait des traces de cette dichotomie topique et radicale entre la ville et la nature comme lieu de méditation jusque dans le premier recueil de Montale, *Ossi di seppia* (1925),

¹ Comme le montrent les travaux de l’anthropologue Philippe Descola pour qui « l’opposition entre la nature et la culture ne possède pas l’universalité qu’on lui prête ». Descola montre comment, dans un grand nombre de sociétés humaines, a pu prévaloir une organisation de l’espace et des cosmologies qui ne scindaient pas ce qu’un occidental appellerait les « hommes » d’un côté et le « non-humain » de l’autre (Descola, 2005 : 27).

² Les citations de poèmes italiens sont traduites de ma main.

où le recueillement poétique se donne dans une nature en bord de mer (à l'instar de l'*Alcyone* de D'Annunzio, de 1903) – plus particulièrement dans un des poèmes d'ouverture, *I limoni*, où sont opposés la nature silencieuse et le retour dans les villes bruyantes qui mettent fin à l'enchantement.

2. L'opposition ville-campagne

L'idéalisation de la nature mais également de la campagne et du monde paysan imprègne plus radicalement toute l'œuvre poétique de Pascoli, le grand poète du *Decadentismo* avec D'Annunzio. Pascoli, qui met une citation de Virgile en exergue de tous ses recueils, ira jusqu'à construire une sorte d'épopée paysanne en vers (en deux temps, *Primi poemetti* de 1904 et *Nuovi poemetti* de 1909) dans le but de défendre l'accès à la terre pour les cohortes du prolétariat agricole et lutter ainsi contre le phénomène de la concentration des richesses qui s'accélère à la fin du XIX^e dans l'agriculture et dans l'industrie. L'idéalisation des campagnes et la conséquente diabolisation de la ville résulte d'un rapport problématique de Pascoli à la modernité qui voit disparaître progressivement le monde paysan traditionnel sous l'effet d'une industrialisation et d'une urbanisation croissantes. Ce rapport problématique s'apprécie tout particulièrement dans les poèmes pascoliens qui opposent radicalement monde paysan et modernité en marche – une modernité représentée par un train noir à grande vitesse qui gronde derrière un groupe de paysannes indifférentes dans le poème *In capannello* (du recueil *Myricae*), une modernité représentée par les machines à tisser industrielles américaines en opposition avec le vieux métier à tisser d'une vieille paysanne dans *Italy* (du recueil *Primi poemetti*). La conséquence poétique de cette vision nostalgique du monde paysan traditionnel tient dans le peu d'espace que Pascoli consacre à la ville et dans la connotation négative qu'il lui attribue, la ville étant pour lui le lieu du désir insatiable au contraire de la campagne, lieu possible d'une *aurea mediocritas*, cet idéal horatien de vie parcimonieuse. Dans le poème *Solitudine* (*Myricae*), Pascoli oppose la contemplation et les sons de la nature au son du télégraphe chargé de relier les villes entre elles et leurs habitants « inquiets et fatigués », « toujours pressés », qui ont à revendre de la « haine » et de « l'amour » (entendre par là : de l'amour adultère ou licencieux). Là encore, comme chez Leopardi, on voit combien l'espace urbain évoqué par Pascoli est plus imaginaire qu'objectif. La ville est présentée une nouvelle fois dans une opposition à la campagne dans cette sorte de diptyque que forment dans *Myricae* les deux 'récits' poétiques en madrigaux

L'ultima passeggiata et *Finestra illuminata* qui contrastent symétriquement du point de vue thématique (selon un goût de la symétrie en miroir cher à Pascoli) : les seize poèmes de *L'ultima passeggiata* développent l'idéalisation solaire de la campagne avec une promenade à travers champs et fermes, de l'aube au crépuscule, donnant à sentir le contentement des paysans que le poète envie ; les neuf poèmes de *Finestra illuminata* ont en revanche pour cadre une ville silencieuse à minuit, dans une atmosphère vaguement lugubre et symbolisant la mort, que n'éclaire qu'une seule fenêtre derrière laquelle le poète imagine toute une série de figures humaines, toutes travaillées par le manque, l'inquiétude ou le deuil. L'opposition schématique de la ville à la campagne chez Pascoli reflète une opposition culturelle et sociale tranchée entre ville et campagne au XIX^e – une opposition qui s'est bien entendu très fortement amenuisée avec la tertiarisation des sociétés européennes et l'homogénéisation culturelle induite par l'école et les médias. L'œuvre entière de Pascoli traduit comme une hantise de voir disparaître un monde paysan ancestral vidé par l'exode rural, l'émigration, et phagocyté par l'industrie et la ville – à la même époque, le belge Verhaeren développe pendant tout un recueil l'image des villes tentaculaires et prédatrices : « La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges, / [...] / La plaine est morne et morte – et la ville la mange » (Verhaeren, 1994 : 107).

Le regard pascolien sur la ville est déterminé par un rapport problématique aux grands bouleversements de son temps, mais il est également déterminé par un moment de l'histoire de la poésie. Ce regard est d'esprit symboliste ; les représentations de la campagne et de la ville sont déformantes car les deux espaces tendent à devenir des symboles, de vie (la campagne), de mort (la ville). Dans *Lavorare stanca*, recueil de 1934, Cesare Pavese, qui a vécu à Turin mais qui connaît le monde rural pour y avoir passé toutes ses vacances estivales enfant et adolescent, jette à l'inverse un regard sur la ville et la campagne qui tient davantage d'une poétique « réaliste » – et qu'on serait tenté de rapprocher du nouveau réalisme qui se fait jour, autour des années 1930, dans la littérature italienne avec le roman *Gli indifferenti* de Moravia (1929) et dans l'art européen avec le courant pictural allemand de la « Nouvelle Objectivité » promu par George Grosz et Otto Dix. « Réaliste », *Lavorare stanca* le serait non seulement par un vers dépouillé, une langue proche du parler, une syntaxe rudimentaire, mais aussi par la manière crue et sans apprêts avec laquelle Pavese observe la ville et la campagne à travers une série de personnages – paysans ou viticulteurs – qui soit vivent dans les collines des *Langhe* et ont des contacts épisodiques avec la ville (Turin), soit ont quitté le monde rural pour celui de la ville. Il ressort du recueil une profonde diversité des deux mondes qui est rendue au travers

du regard de personnages sur un monde urbain d'où ils ne proviennent pas ou dans lequel il ne se reconnaissent pas – à l'image du narrateur poétique dans le poème liminaire *I mari del sud* lorsqu'il évoque les angoisses « apprises » en ville ; ou à l'image de ce jeune fils de viticulteur qui pense qu'en ville on devient riche facilement ou qu'on ne travaille pas, dans un monde sans poussière (*Città in campagna*). Sur le plan axiologique cependant, aucun des deux mondes n'a le dessus, comme l'illustre emblématiquement le poème *Gente che non capisce* où sont perçues, à travers le regard de Gella – une jeune fille des collines qui va tous les jours travailler en ville, au pied des collines – aussi bien les difficultés du monde paysan (fait de travail dur et incessant, d'obsession de la terre) que l'ambivalence de la ville dont les « vitrines miroitantes » génèrent le désir, mais dont les habitants qui passent « ne vous regardent pas en face » – et Gella de rêver d'une campagne irréaliste où pouvoir vivre sans travailler, « comme font les chèvres ». La ville est en effet lieu de solitude dans *Lavorare stanca* (et le poème qui donne son titre au recueil est tout entier focalisé sur la solitude en ville), une solitude que n'annule pas la communauté de destin et de discipline industrielle liant les citadins (*Disciplina*) et que renforce la perception criante des inégalités sociales dans des espaces où se côtoient bourgeois et prolétaires, souvent d'origine paysanne (*Fumatori di carta*). La modernité du regard poétique de Pavese sur la ville tient dans sa tonalité (néo)réaliste mais également dans le sentiment d'absurde perceptible en son fond ; Gella souhaite ne plus devoir travailler, ni en ville ni ailleurs, « parce qu'il n'y a rien qui puisse servir à quelqu'un » (*Gente che non capisce*). Dans ce recueil se lit également, par petites touches, l'avancée tentaculaire de l'espace urbain qui empiète sur les campagnes – « là où se trouvaient des prés » s'étendent des « avenues » (*Gente che non capisce*), des « boulevards » (*Una generazione*) ou bien se construisent des quartiers (*Casa in costruzione*). Comme dans le cas de Leopardi cependant, le vers de Pavese ne traduit pas nécessairement toute sa pensée sur la ville puisqu'il a affirmé – en contraste avec *Lavorare stanca* – son amour pour Turin dans sa correspondance et dans des notes manuscrites (Gigliucci, 2001 : 50-51). C'est probablement un poème de 1932, non inclus dans le recueil et intitulé *Estate di San Martino*, qui dit le mieux le mélange d'attraction et répulsion du poète pour la ville, dans un dialogue en vers entre une femme qui veut quitter cette « prison » aliénante qu'est Turin, et s'en retourner chez ses parents, et un « je » poétique qui pense en lui-même que « Turin est le plus beau des villages. » (Pavese, 1980 : 27).

3. Les « villes terribles »

On retrouve la même ambiguïté du regard chez deux écrivains-poètes à la fois fascinés et effarés par le monde urbain : D'Annunzio et Buzzati.³ Par-delà les très fortes différences stylistiques, l'effroi fasciné donne lieu chez eux à des tableaux expressionnistes de villes 'noires' où sont soulignés à traits appuyés les aspects les plus négatifs et sordides du monde urbain, dans le sillage des *Fleurs du mal* de Baudelaire et des *Villes tentaculaires* de Verhaeren. Dans la section XVI de *Maia* (1903), D'Annunzio évoque avec son habituelle solennité emphatique « l'enfer / de la ville caniculaire » (D'Annunzio, 1995 : 172), l'« horreur / des villes terribles » (1995 : 177), avec tout un cortège de personnages urbains sordides (mendiants, obsédés sexuels, prostituées) et d'images fortement expressives qui mettent en relief le désespoir, la violence et le vice triomphant dans la ville moderne. Mais cette longue et forte section urbaine de 315 vers exprime dans le même temps une fascination profonde tout autant pour l'horreur de la ville que pour la potentielle palingénésie qui pourra advenir à partir d'elle – ainsi que l'indique le finale à la gloire des « villes terribles », tout entier fondé sur le thème et la métaphore de l'aube, aube de la ville, aube de « l'Homme / élu pour la domination du Monde ! » (1995 : 271).

Ce filon de diabolisation 'noire' ou 'gothique' de la ville sera exploité poétiquement par Buzzati en 1965 dans une plaquette comprenant seize poèmes consacrés à la ville de Milan, *Scusi, da che parte per Piazza del Duomo ?* – plaquette insérée par la suite dans le volume *Le poesie* (Buzzati, 1982). De même que la plaquette *Capitano Pic* (1965) reprend des thèmes-clé du roman *Le désert des Tartares*, Buzzati, avec ses poèmes urbains, développe dans une forme versifiée certains motifs du roman *Un amore* publié deux ans plus tôt (celui de la ville justement et celui de la rencontre amoureuse interdite). L'écriture poétique de ces années-là doit être comprise chez Buzzati dans le large processus de renouvellement thématique et surtout stylistique engagé avec *Un amore*. Cette écriture expérimentale mêle indifféremment scansion narrative et discours elliptique, compte rendu réaliste et évocation mémorielle subjective, ordonnancement de la phrase et désorganisation syntaxique, style direct, indirect et adresses au lecteur (bien entendu sans que la ponctuation

³ Précisons toutefois que la poésie de Buzzati n'a pas l'ampleur quantitative ni la même importance historique que la poésie de D'Annunzio, qui influença des générations de poètes italiens.

ne permette d'emblée la distinction des formes de discours). Cette tendance au mélange des discours (pour lequel on pourrait voir un héritage de la poésie d'Eliot) et à l'apparente désarticulation du discours ne constituent pas de simples jeux de langage mais finissent par traduire dans l'espace du texte (et comme le confirme la substance même du texte) une perte de sens, un décentrement qui caractérisera fortement, du reste, la littérature du XX^e. Le récit poétique de la ville est d'ailleurs présenté dans son exergue non pas comme un tout cohérent et uni, mais comme une série de « fragments » sur une ville elle-même trouée par des cratères : « *Frammenti di carta topografica / con indicazione di alcuni crateri / scavati per sempre [...] / in questa orrenda città di Milano* » (Buzzati, 1982 : 33). Le titre même de la plaquette revêt une signification philosophique (*Scusi, da che parte per Piazza del Duomo ?*) : plus qu'une simple question de touriste, le titre peut suggérer l'égarement métaphysique, d'autant que le lieu désiré (la place de *l'église*) est justement ce qui, dans les villes archaïques et traditionnelles, faisait « centre » – le plan des villes devant reproduire le plan de l'univers et donc avoir pour centre le lieu consacré au divin (Eliade, 1988 : 52-59). Le centre semble donc inaccessible dans une Milan qui donne l'impression de n'avoir précisément ni centre ni limite : « *entrando, con la sensazione / che la periferia non finisca mai* » (Buzzati, 1982 : 35). L'idée du décentrement et de la désarticulation est peut-être ce qui différencie le plus d'un point de vue philosophique la ville poétique buzzatienne des autres villes que nous avons évoquées jusqu'à maintenant. Le caractère infernal de cette Milan-là donne l'idée d'un monde devenu chaos mais que ne peut plus racheter aucun espoir, pas même la religion dont les cloches, au son insupportable, empestent l'air (1982 : 36) et sont impuissantes à guérir la « *moderna angoscia* » (1982 : 38).

La Milan de Buzzati constitue une autre « ville terrible » pour reprendre l'expression dannunzienne ; comme chez D'Annunzio, les traits maléfiques de la ville sont exaspérés (lieu de haine, crime, prostitution, alcoolisme, pollution, entassement, frénésie, obscurité, fatigue etc.), dans une écriture expressionniste qui amplifie l'horreur de la ville. Buzzati donne à voir lui aussi la ville moderne de son temps à travers cette ville de Milan, capitale économique de l'Italie qui participe activement au miracle économique italien (1958-1962), notamment en devenant pôle d'attraction de migrants méridionaux ; le narrateur poétique vient justement du Sud de l'Italie, d'une ville ou d'un village dont il a la nostalgie (1982 : 37) – ce statut du personnage renforçant d'ailleurs un regard d'étrangeté sur la ville.

On retrouve chez Buzzati le *topos* de la ville comme espace en perpétuel changement et expansion continue (à l'image de « la ville qui monte »

représentée par le peintre futuriste Umberto Boccioni dans *La città che sale* – dans les poèmes urbains de Buzzati, les lieux de l'enfance en ville, cherchés à l'âge adulte, ont ainsi tous disparus (1982 : 42). Cette Milan capitale économique, en suivant le principe même de la modernité qui consiste dans l'innovation permanente, regarde vers l'avant et se désintéresse de son passé, comme l'indique le poème *Disinteresse per le antichità* où un « Leonardo » (qu'on devine comme le représentant d'un passé illustre) trébuche contre le bord du trottoir tandis que démarre le « bouchon bestial » des automobiles (1982 : 36), spectacle de l'excessive motorisation des villes italiennes pendant le Miracle économique (thème qu'on retrouve dans le poème *L'incremento automobilistico*). Milan est comme une ville apocalyptique où l'absence quasi totale de lumière est due autant à son brouillard proverbial qu'à la pollution – thématique résolument contemporaine traduite par la récurrence du terme « smog » dans les poèmes : « *Smog Smog duplicatori / riproduttori fototipoduttori / rotolini per montature sotto vetro...* » (1982 : 43). Milan, dont le poète souligne la saleté (1982 : 33), est enfin un lieu de mort comme en témoigne les multiples passages qui relatent, dans un style de fait divers, les crimes et délits qui pullulent dans le dense tissu urbain. Ces incursions journalistiques répétées illustrent, outre le métier de Buzzati (journaliste au *Corriere della sera*, il fut un temps chargé de la chronique de faits divers), la place croissante dans les sociétés occidentales des médias, de la presse et du discours journalistique (papier, radiophonique ou télévisuel).

Comme chez D'Annunzio, le portrait apocalyptique de la ville laisse place, à la fin du recueil, à un renversement qui tend à racheter la ville, au moins en partie – ce qui constitue un « problème », une contradiction existentielle entre dépréciation de Milan et fascination, comme l'indique le dernier poème, *Un bel problema*. Cette ambiguïté du regard sur la ville caractérisait déjà le roman *Un amore* ; « Laide », la *call-girl* que désire le protagoniste, *malgré lui* (et rappelons que « *laido* » signifie « sale » ou « obscène » en italien), symbolisait la ville même et son ambivalence.

II. La ville rachetée

1. La poésie de la ville

On le voit, dans tous ces exemples de diabolisation de la ville, la ville se trouve paradoxalement rachetée comme objet poétique. Même laide ou

« dégoûtante », la ville inspire, la ville fascine. Plus largement, le caractère poétique de la ville trouve à s'exprimer chez tout grand poète qui y situe un poème. Cela est évident mais mérite d'être rappelé dans une étude sur les modalités de rapport poétique à la ville. La ville sert d'instrument poétique chez les poètes qui en utilisent les potentialités esthétiques ou symboliques. Prenons seulement deux poèmes d'Ungaretti (tirés du recueil *Allegria di naufragi*) et deux poèmes de Montale (tirés des *Occasioni*). Dans *Noia*, Ungaretti utilise un élément urbain comme les fils du tramway pour situer une scène dans la ville, pour dire la solitude urbaine, mais il trouve plus largement, dans l'évocation de ces fils qui balancent légèrement dans la nuit silencieuse, une image symbolique efficace pour exprimer l'ennui en soi (en l'associant au fil du tramway, un objet froid suspendu dans le vide et sans vigueur propre). Pareillement, dans *Silenzio*, les lumières du golfe d'Alexandrie qui, la nuit, semblent des bras ouverts comme pour un adieu, permettent de souligner la déréliction du poète quittant sa ville natale pour une Europe qui connaîtra bientôt la Grande Guerre. Montale utilise pareillement les éléments de la ville pour dire un mal-être ou un sentiment de profonde déréliction (amoureuse ou spirituelle), en particulier à partir de son deuxième recueil, *Le occasioni* (1936) : les mâts du port de Gênes semblent aux yeux du poète montalien, en proie à la perte et l'absence, les arbres d'une forêt infernale (*Lo sai : debbo riperderti e non posso*) ; de même, après que le poète a contemplé l'horizon depuis un col et rêvé à l'aimée absente par-delà les mers, la descente du funiculaire urbain devient le symbole d'une chute infernale (*Il fiore che ripete...*). La ville devient donc réservoir de symboles et miroir potentiel de l'âme du poète. Umberto Saba, l'explicité dans le poème *Tre vie* où il assigne à trois rues de sa Trieste natale des fonctions existentielles et symboliques spécifiques : l'une est la rue du recueillement spirituel, une autre celle des amours, la première étant un miroir de son ennui : « *una via dove mi specchio / nei lunghi giorni di chiusa tristezza* » (Saba, 1963 : 34).

La poésie de la ville réside dans le fait que le poète peut l'utiliser comme instrument poétique dans un effet de miroir, mais elle réside également dans les beautés de la ville elle-même que les poètes du XX^e ont chantées et que certains anthropologues comme Pierre Sansot ont tenté de conceptualiser (Sansot, 1971). Apollinaire chanta Paris dans *Alcools* ; Saba chantera Trieste, à la beauté farouche, narrant le plaisir de déambuler dans certaines rues populaires (*Città vecchia*), le spectacle envoûtant de la ville, contemplée depuis une hauteur (*Trieste*) ou saisie dans toute son étendue, « *dal golfo luminoso alla montagna / varia d'aspetti in sua bella unità* » (*L'ora nostra*).

2. Les tenants de la modernité

La dimension poétique de la ville qu'on vient d'évoquer concerne cependant un rapport 'autobiographique' spécifique du poète à une ville donnée et à une situation donnée. Ni Ungaretti ni Montale ni Saba ne proposent un discours sur la ville « en soi ». Buzzati ancrerait lui aussi ses poèmes urbains dans sa ville d'adoption, même si, à travers Milan, c'est la réalité des métropoles qu'il visait – comme il le suggérait en rappelant la relative petitesse de Milan au regard de grandes métropoles internationales : « *Il gorgo [Milano] ! eppure che ironia / al paragone di San Francisco Amburgo Tokio* » (Buzzati, 1982 : 37). Il nous faut évoquer maintenant des modalités poétiques de rapport 'positif' non pas à une ville particulière en fonction d'une circonstance autobiographique particulière, mais un rapport positif plus général à la ville *en soi*.

L'adhésion pleine et entière à la ville peut signifier adhésion au mode de vie urbain ou bien adhésion à ce que la ville peut représenter : l'émergence des masses, le triomphe de la presse, le 'progrès' économique ou plus simplement la modernité elle-même qui trouve dans la ville son lieu d'élection. Les tenants absolus de la modernité adhéreront poétiquement à la ville avec une plus grande facilité que les poètes nostalgiques d'un ordre ancien. A rebours d'une tradition poétique séculaire qui a loué la nature et la campagne, Baudelaire a fait de la peinture de la « vie moderne », et donc de la ville, une exigence de l'esthétique moderne. Et c'est dans la ville et ses personnages, jusque dans ses aspects les plus sordides, qu'il puise une partie de son inspiration poétique (par exemple dans les poèmes en prose *La solitude* et *Les foules* du *Spleen de Paris*). En ce sens, il est cohérent avec la logique initiale du romantisme comme mouvement perpétuellement tourné vers l'avenir, tel que Schlegel l'avait théorisé. Ce type d'adhésion à la ville sera exaspéré par les futuristes italiens, précisément par ceux qui radicaliseront l'exigence de nouveauté qu'avaient défendu les romantiques un siècle plus tôt – à cette différence de taille que les futuristes ne s'attacheront pas aux aspects les plus morbides de la ville mais à ceux qu'ils considèrent comme positivement exaltants. Les futuristes loueront la ville moderne contre la ville passéiste, représentée par ce musée sur l'eau qu'est Venise et contre laquelle les grandes figures du premier futurisme (Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo) écriront une diatribe endiablée, *Contro Venezia passatista* (De Maria, 1994). Les poètes futuristes vont donc louer tout particulièrement ce qui distingue une ville moderne avant tout chose : l'électricité. Govoni écrira des « *Poesie elettriche* », Luciano Folgore fera un éloge solennel à « *l'Elettricità* » (De Maria, 1994 : 343 ; 460) ; Paolo Buzzi chantera son amour des réverbères électriques

dans le poème *Primi lampioni* (1994 : 422) en écho au tableau de Giacomo Balla représentant la lumière électrique d'un réverbère qui efface celle du clair de lune (*Lampada ad arco*, 1911).

3. La poétique du mur chez Umberto Fiori

Indépendamment des résultats poétiques obtenus, les futuristes auront eu le mérite de donner un statut poétique à des objets qui n'en avaient pas auparavant, un moteur de voiture, des fils électriques, un réverbère. Umberto Fiori, aux antipodes de l'idéologie et de la poétique futuristes, adoptera cependant une démarche analogue par certains égards en élevant au rang d'objet poétique 'positif' des éléments urbains aussi banals qu'un mur aveugle, un trou de chantier urbain, un autocar abandonné. Fiori lui aussi peut sembler présenter un regard ambivalent sur la ville. Dans une écriture toute personnelle fondée sur une simplicité de style et l'utilisation fréquente de tournure indéfinies et impersonnelles qui donnent à ses scènes poétiques un caractère absolu et universel, Fiori développe d'un côté des *topoi* de la ville maudite : le *topos* des citadins pressés et insensibles – dans *Quelli che passano*, les passants sont tirés par leur espoir et désir comme on est tiré par son chien (Fiori, 1996 : 47) – ; le *topos* de l'entassement urbain – dans les transports, sur les trottoirs, dans les cafés mêmes (Fiori, 1998 : 40; 92; 32) – ; le *topos* de la rixe urbaine également (qu'on trouvait chez D'Annunzio et Buzzati) (Fiori, 1996 : 23; 51). La géographie urbaine de Fiori est faite en partie de ce qu'on pourrait considérer comme le pire des villes modernes : immeubles-dortoirs, artères du périphérique, zones de périphérie à la frontière de la ville. Mais toute cette dimension potentiellement critique de la ville subit un vaste renversement dans sa poésie puisque le personnage fiorien trouve des occasions de méditation précisément dans ces situations, lieux ou éléments du monde urbain a priori totalement dénués d'intérêt ou de charme – mis à part la « place », lieu de contemplation chez Fiori qui ne rentre pas dans la catégorie des lieux *a priori* dépourvus d'âme. C'est dans ce renversement que consiste (avec l'aspect formel) l'originalité de Fiori. Signalons seulement quelques exemples d'une vaste série : l'embouteillage est ainsi l'occasion de saisir toute la plénitude du temps pour celui qui sait l'arrêter et intérieurement s'arrêter (Fiori, 1996 : 38) ; un trajet en bus soudainement vide devient l'occasion pour le personnage fiorien de ressaisir la présence de l'autre au moment où il s'agrippe, dans le bus, à la barre encore « tiède / sous les doigts / comme la tête d'un nouveau-né »

(et la traditionnelle thématique de l'anonymat urbain se trouve ainsi dépassée de manière inattendue). Mais le leitmotiv urbain de la poésie de Fiori est celui des « case », à savoir des « habitations », qui présentent leurs simples murs au regard du poète ; c'est là l'objet urbain de Fiori par excellence, apte à susciter un véritable tressaillement intérieur. Les « habitations » sont en effet de purs « exemples » (*Esempi* est le titre d'un recueil fiorien de 1996) en ce qu'elles montrent, par la stabilité et la simplicité de leurs murs, comment être au monde, sans frénésie, en étant solides sur ses fondements (Fiori, 1998 : 57). C'est même une véritable révélation que semble avoir eu le poète dans la ville, comme l'indique le poème *Risposta* (Fiori, 1998 : 54) :

Un giorno i muri
sopra un tetto, oltre i platani –
mi hanno risposto.

Bei musi di luna piena.
Si sono illuminati, mi hanno detto
Che non c'è un altro posto. Il posto è uno,
sempre lo stesso : questo. Dov'ero andato
non ero stato da nessuna parte.

Mano a mano – lassù – che si spiegavano,
io non ho visto più
nel gioco dei riflessi e delle ombre,
delle ringhiere e degli strombi,
nessuna faccia : solo cemento, spigoli,
luce, strapiombo.

On mesurera mieux l'originalité de Fiori en confrontant le poème *Tornare* (du recueil *Tutti*) avec *Riviere*, le poème final d'*Ossi di seppia* de Montale qui semble en avoir été le palimpseste. Montale y évoque l'espoir d'une renaissance intérieure, la possibilité de transformer l'élégie en hymne, cependant qu'il revient à ses « *riviere* », les côtes des *Cinque terre* ligures d'où il mirait la mer et qui lui auront inspiré son premier recueil :

Riviere,
[...] Oggi torno
a voi più forte, o è inganno [...]

Potere
 [...] nel sole
 che v'investe, riviere,
 rifiorire !

Le poème *Tornare* de Fiori peut se lire comme une réécriture condensée des 66 vers de *Riviere*, mais sur fond de tableau urbain. On y trouve comme chez Montale un retour sur des lieux chéris et un nouveau saisissement contemplatif se terminant par une image de lumière :

Al ritorno da tutto quel viaggiare
 ho alzato gli occhi
 e voi mi siete apparse,
 care facciate. Sembravate più vere,
 e molto più che vere, a rivedervi
 sopra il traffico svelto di un viale
 o in fondo a uno sterrato
 sostenere
 la luce di tutti i giorni.

Les falaises rocheuses des *Cinque terre* qui surplombent la mer ont comme été substituées chez Fiori par les habitations qui se tiennent « au-dessus de la circulation rapide d'une avenue ». On notera même un jeu d'allitérations en [v] (« *Sembravate più vere, / e molto più che vere, a rivedervi* ») semblable à ceux du poème montalien (« *che v'investe, riviere* » ; mais aussi : « *oggi, riviere / [...] / come a rivivere un antico giuoco* », v. 13-15). Cet exemple illustre la nouveauté du regard fiorien sur la ville, la manière dont la ville est devenue l'espace possible d'une contemplation positive alors que ce privilège était autrefois dévolu à la seule « nature ».

Ce parcours synthétique montre la persistance de deux filons opposés de rapport à la ville, mais il indique également des évolutions qui s'y dessinent. La diabolisation de la ville, fondée sur une mythification de la nature et de la campagne chez Leopardi ou Pascoli, est associée chez Buzzati à la dérégulation de l'homme moderne décentré, dans un monde sécularisé et en perpétuel changement ; le langage pour dire la ville subit alors conséquemment une désorganisation syntaxique et grammaticale qui vient mimer le chaos intérieur de l'homme urbain moderne. Parallèlement, par-delà l'exaltation futuriste

de la ville comme lieu du moderne, par-delà l'hymne sentimental à une ville particulière et familière (comme la Trieste d'un Saba par exemple), la ville dans la poésie de Fiori se voit assigner les fonctions jadis attribuées à la nature comme lieu de pure contemplation, principalement grâce aux éléments de l'espace urbain totalement dénués de sublime et parfaitement anonymes ; la poétisation de la ville dans ses parties les plus plates (les murs) et les plus mornes atteint alors, selon nous, son acmé, et la langue pour dire cette poésie urbaine chez Fiori tend vers le parler anonyme, neutre et à la fois familier, langue impersonnelle et pourtant de tous.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1995), *Spleen de Paris*, Paris, Bookking International.
- BUZZATI, Dino (1982), *Le poesie*, Vicenza, Neri Pozza.
- CONSONNI, Giancarlo (1997), « I luoghi dei viandanti : Città e periferia nella poesia del Novecento », *Belfagor: Rassegna di Varia Umanità*, a. LII, n.° 312, 30 novembre, p. 649-653.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1995), *Maia*, Milano, Mondadori.
- DE MARIA, Luciano (1994), *Marinetti e i futuristi*, Milano, Garzanti.
- DEL SERRA MAURA (2008), « L'acqua e la città nella poesia dell'Otto-Novecento europeo : note ed exempla », *Studium*, vol. 104, n.° 2, p. 239-258.
- DESCOLA, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1988), *Images et symboles*, Paris, Gallimard.
- (2008), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard.
- FIORI, Umberto (1995), *Chiarimenti*, Milano, Marcos y Marcos.
- (1996), *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos.
- (1996), *Parlare al muro*, Milano, Marcos y Marcos.
- (1998), *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos.
- (2014), *Poesie (1986-2014)*, Milano, Mondadori.
- GIGLIUCCI, Roberto (2001), *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori.
- INCALCATERRA McLOUGHLIN, Laura (2005), « Spazialità poetica delle strutture urbane », in : INCALCATERRA McLOUGHLIN, Laura (ed.), *Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento*, Leicester, Troubadour Publishing.
- LEOPARDI, Giacomo (1991), *Zibaldone di pensieri*, vol. III, Milano, Garzanti.
- (2012), *Canti*, Roma, Grandi Tascabili Newton.
- MONTALE, Eugenio (1984), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- PASCOLI, Giovanni (2001), *Tutte le poesie*, Roma, Grandi Tascabili Newton.

- PAVESE, Cesare (1980), *Poesie del disamore*, Torino, Einaudi.
 — (1998), *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi.
 SABA, Umberto (1963), *Antologia del « Canzoniere »*, Torino, Einaudi.
 SANSOT, Pierre (1971), *Poétique de la ville*, Paris, Editions Klincksieck.
 UNGARETTI, Giuseppe (2003), *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
 VERHAEREN, Emile (1994), *Les Forces tumultueuses et autres poèmes*, Paris, La Différence.

TITRE: *De la diabolisation de la ville à la poétique du mur* – sur la ville dans la poésie italienne du XIX^e à nos jours

RÉSUMÉ : L'étude entend s'arrêter sur quelques-unes des principales modalités de rapport à la ville qui se sont exprimées dans la poésie italienne du XIX^e à nos jours afin de montrer comment le discours sur la ville évolue en fonction des changements urbains eux-mêmes, d'une histoire de la poésie et d'une histoire des idées et mentalités. Deux grands filons se dégagent du corpus étudié (un corpus volontairement limité mais significatif). D'une part le filon de la diabolisation de la ville, à travers laquelle les poètes font revivre, chacun dans leur poétique propre, la séculaire dichotomie ville/ nature (Leopardi parmi d'autres), la dichotomie ville-campagne (Pascoli, Pavese) ou bien brossent des portraits chargés de villes 'noires' (D'Annunzio, Buzzati poète). D'autre part le filon du 'rachat', un rachat qui prend des formes variées et contrastées : l'utilisation de motifs urbains comme instruments poétiques pour dire un état de l'âme (par exemple Ungaretti, Montale) ; la glorification des aspects les plus modernes de la ville (avec les futuristes) ; enfin et surtout – et c'est là l'exemple le plus proche de nous et le plus original en la matière, donné par la poésie d'Umberto Fiori – la transformation de la ville en espace possible d'une contemplation positive, privilège qui était autrefois dévolu à la seule « nature ».

TITLE: *From the Demonization of the City to the Poetics of the Wall: The City in Italian Poetry of the 19th Century to the Present Time*

SUMMARY: The study aims at focusing on the main types of relationship existing between mankind and the City, as these were developed in the Italian poetry from the nineteenth century to the present time. The purpose of this work is to show how the discourse about cities evolved according to urban changes, evolving poetry, ideas and mentalities. Two main trends are emerging from the studied corpus (which was voluntarily limited but significant). On the one hand, the demonization of the City, through which the poets bring to life, each of them in their own poetic way, the city/nature age-old dichotomy (Leopardi amongst others), the city/countryside dichotomy (Pascoli, Pavese), or depict heavy portraits of "black" cities (D'Annunzio, Buzzati - poet). On the other hand, the trend of a « redemption » that be varied and contrasting: The use of urban motifs as poetic instruments to express a state of mind (e.g. Ungaretti, Montale); the glorification of the most modern aspects of the city (with the futurists); at last and most importantly – and this example is the closest to the present time and the most original in that respect, given by Umberto Fiori's poetry - the transformation of the city into a space of possible positive contemplation, a privilege previously only assigned to "Nature".

Data de recepção / date of submission: 9.2014
 Data de aceitação / date of acceptance: 10.2014