



**HAL**  
open science

# La poésie de Paolo Volponi comme forme complexe de relation

Mauro Candiloro

► **To cite this version:**

Mauro Candiloro. La poésie de Paolo Volponi comme forme complexe de relation. Linguistique. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSES022 . tel-02082828

**HAL Id: tel-02082828**

**<https://theses.hal.science/tel-02082828>**

Submitted on 28 Mar 2019

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

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



N° d'ordre NNT : 2018LYSES022

**THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON**  
opérée au sein de  
**Université Jean Monnet**

**Ecole Doctorale N°484 – 3LA Lettres Langues Linguistique  
Arts  
EA n° 3068 – CIREC  
(Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur  
l'Expression Contemporaine)**

**ETUDES ITALIENNES**

Soutenue publiquement le 29/06/2018, par :  
**Mauro CANDILORO**

---

**La poésie de Volponi comme forme complexe de relation**

---

Devant le jury composé de :

M.GOUCHAN Yannick – Aix Marseille Universités  
M. MILESCHI, Christophe - Université Paris-Ouest Nanterre  
Mme MORINI, Agnès - Université Jean Monnet Saint-Etienne  
M. PISANELLI, Flaviano - Université Paul Valéry Montpellier 3  
Mme ZUDINI, Claudia - Université Rennes 2

## **Remerciements**

Tout d'abord, je souhaite remercier mes directeurs de thèse, M.me Agnès Morini et M. Christophe Mileschi, pour leur soutien indéfectible, leur disponibilité et leurs précieux conseils. Par ailleurs, ce travail n'aurait pas pu être mené à bien sans tous ces collègues, ces bibliothécaires et ces amis qui, parfois par un simple mot ou geste, ont apporté une pierre à mon édifice. Je suis infiniment redevable à mes parents, qui ont toujours été à mes côtés, au point de devenir de véritables collaborateurs. Un grand merci à Giulia, dont la patience a été parfois mise à rude épreuve. Enfin, une pensée toute particulière à mes grands-parents, Maria Luisa et Italo, qui m'ont initié au goût des études.

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>1 La réception de la poésie volponienne</b> .....	<b>8</b>
1.1 La ligne Bo.....	9
1.2 La ligne Pasolini .....	16
1.2.1 La « pensée logique » volponienne : origine et caractères .....	19
1.2.2 La leçon de Pasolini entre appropriation stratégique et caution d’auteur .....	22
1.2.3 Retour de la lecture anti-lyrique .....	30
1.3 La ligne syncrétique.....	33
<b>2 Paolo Volponi : une existence résistante</b> .....	<b>40</b>
2.1 1924-1948 : les schèmes de <i>RAM</i> .....	41
2.1.1 Le père et l’homme complet .....	45
2.1.2 La sensualité de la mère .....	47
2.1.3 École(s), lecture(s) et autres influences .....	54
2.2 1948-1955 : le poète-sociologue .....	57
2.3 1955-1960 : du témoin au sourcier .....	67
2.4 1960-1976 : entre déception et pédagogie de la résistance .....	79
2.5 1974-1986 : l’opposition frontale et le devenir .....	90
2.6 1986-1990 : au-delà de la reddition.....	103
2.7 1991-1994 : les derniers sursauts politiques .....	110
<b>3 L’auto-organisation complexe</b> .....	<b>117</b>
3.1 Un ordre rhétorique.....	117
3.2 La rhétorique de l’organisation : <i>Poesie e poemetti (1946-1966)</i> .....	123
3.3 La pensée complexe .....	129
3.4 L’auto-organisation de <i>Il ramarro</i> .....	131
3.4.1 Entre sensualité désordonnante et paysage imposant .....	133
3.4.2 Le <i>je</i> face au <i>tu</i> féminin : entre adhésion et répulsion.....	136
3.4.3 Vers une organisation transitionnelle .....	138
3.5 La conscience de la transition : <i>L’antica moneta</i> .....	140

3.5.1	Une sensualité persistante .....	140
3.5.2	La prise de conscience entre exaltation, désarroi et ataraxie .....	143
3.5.3	Un autre désordre .....	148
3.6	L'« objectivation du plus intime » : <i>Le porte dell'Appennino</i> .....	150
3.6.1	Entre adhésion et nostalgie .....	150
3.6.2	Un « ordre différent » .....	160
3.7	Radiographie de l'Ordre et résistance : <i>Foglia mortale</i> .....	169
3.7.1	Archéologie du titre .....	169
3.7.2	Radiographie d'une infection .....	171
3.7.3	Un « grelot [...] vibre toujours » .....	175
3.8	Contestation frontale : <i>Con testo a fronte. Poesie e poemetti</i> .....	179
3.8.1	Un nouveau <i>livre de poésie</i> .....	179
3.8.2	La mutation globale .....	182
3.8.3	La « chaleur diffuse et pérenne » .....	193
3.9	De la reddition à la quête de l'unité perdue : <i>Nel silenzio campale</i> .....	195
3.9.1	Le dernier <i>livre de poésie</i> .....	195
3.9.2	Une « reddition consciente » .....	196
3.9.3	Être contre devenir ? .....	199
<b>4</b>	<b>Les outils poétiques de l'auto-organisation</b> .....	<b>204</b>
4.1	Entre nominalisation et rationalisation .....	205
4.1.1	La nominalisation du paysage .....	205
4.1.2	L'adhésion, la répulsion et la transition .....	210
4.2	Entre continuité et discontinuité .....	213
4.2.1	Narrer la transition .....	218
4.3	Vers la poétique de l'oxymore .....	229
4.3.1	La narrativité lyrique et le rythme de la nostalgie .....	230
4.3.2	La poétique de l'oxymore .....	238
4.3.3	<i>L'Appennino contadino</i> : un organisme oxymorique .....	250
4.4	De la rime .....	263
4.4.1	Le sceau léopardien .....	263
4.4.2	La rime en <i>-ale</i> et la récursivité .....	266
4.4.3	La rime entre infection et résistance .....	268

4.4.4	La rime et le nouvel homme.....	275
4.5	Contester.....	282
4.5.1	Dire l'infection du paysage.....	282
4.5.2	Dire l'infection des êtres vivants.....	286
4.6	Se rendre ?.....	298
4.6.1	La rime en tmèse .....	299
4.6.2	La contre-stylisation.....	302
<b>5</b>	<b>Une poésie-partage.....</b>	<b>305</b>
5.1	La matière-émotion.....	306
5.1.1	L'émotion .....	306
5.1.2	La réparation.....	307
5.1.3	Un <i>je</i> relationnel .....	308
5.1.4	Matière du monde et matière du poème .....	308
5.2	Une poétique de la matière-émotion.....	311
5.2.1	La phrase et la syntaxe affectives.....	311
5.2.2	Les rythmes de <i>RAM</i> .....	312
5.3	Des poétiques de la matière-émotion ?.....	317
5.3.1	Narrativité et poétique de la matière-émotion .....	319
5.3.2	Au-delà de l'horizon ?.....	323
5.3.3	Le paratexte éloquent de <i>LPDA</i> .....	326
5.4	De la poétique à la politique de l'émotion.....	329
5.5	Vers la poésie de la relation.....	332
5.5.1	Le <i>Je-Tu</i> de <i>FM</i> .....	332
5.5.2	Archéologie de la rime .....	335
5.5.3	<i>FM</i> au cœur d'une constellation .....	341
5.5.3.1	<i>Le Système d'Anteo Crocioni</i> .....	344
5.5.3.2	<i>Le difficoltà del romanzo</i> .....	350
5.5.4	Une deuxième constellation entre syncrétisme et conflictualité.....	355
5.5.4.1	Un besoin <i>Corporel</i> d'utopie.....	356
5.5.4.2	<i>La planète irritable</i> ou le choix de la liberté.....	367
5.5.4.3	Une œuvre entre transversalité et imitation .....	381

<b>Conclusion</b> .....	<b>401</b>
<b>Annexe</b> .....	<b>408</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>412</b>

# Introduction

Quiconque voudrait s'intéresser à la poésie de Paolo Volponi finirait par se résoudre à un constat : sauf à de rares exceptions qui finissent par confirmer la règle, le canon littéraire italien, sondé à travers les anthologies et les histoires de la littérature, attribue à ce pan de l'œuvre volponienne une place au mieux secondaire, si ce n'est anecdotique. C'est dû en premier lieu à la fortune que connut le romancier Volponi dès son tout premier roman, *Pauvre Albino* (orig. *Memoriale*), qui parut en 1962 et qui s'inscrivit d'emblée dans le débat alors fervent sur les rapports entre la littérature et l'industrie. Par ailleurs, l'auteur en personne cautionna de facto cette lecture en choisissant de ne pas publier de recueil poétique pendant les presque vingt années qui suivirent, alors qu'auparavant il en avait publié trois : *Il ramarro* (1948), *L'antica moneta* (1955) et *Le porte dell'Appennino* (1960). La situation ne change guère lorsqu'on quitte les histoires littéraires pour se pencher sur l'accueil que la critique littéraire réserva à la poésie de Volponi.

En parcourant les articles, les essais, les notes ou encore les pages des monographies qui lui sont consacrées, force est de constater que la critique s'est divisée d'emblée en deux grands partis, ou plutôt en deux lignes herméneutiques différentes autour de deux grandes personnalités qui jouèrent un rôle fondamental dans l'apprentissage littéraire de notre auteur, à savoir Carlo Bo et Pier Paolo Pasolini. Tandis que le premier, qui signa la préface de *Il ramarro* après avoir contribué à sa publication, est le chef de file de la lecture lyrique, qui fait du *je* poétique la plaque tournante de la poésie volponienne, Pasolini est en revanche à la tête de la ligne anti-lyrique ou logique. S'il souscrit tacitement à la lecture que Bo fait de *Il ramarro*, Pasolini s'inscrit en faux contre la ligne inaugurée par l'ancien président de l'université d'Urbino en affirmant que dans *L'antica moneta* affleure une volonté de rationalisation qui fait de la poésie de Volponi une poésie expérimentale, en ce sens proche de la revue bolonaise *Officina*, que Pasolini fonda et dirigea avec Francesco Leonetti et Roberto Roversi. Les deux lignes en question ont toutefois en commun d'avoir longtemps occupé l'espace exigü que la critique jugea opportun de donner à la poésie de Volponi. Une troisième lecture, qui se place à mi-chemin entre les deux premières, ne voit le jour qu'en 1980, lorsque Volponi brise le silence qui enveloppe sa poésie en publiant *Poesie e poemetti 1946-1966*, un livre dans lequel il insère les trois premiers recueils ainsi que les vers de *Foglia mortale*, demeurés jusqu'alors inconnus du grand public. L'autre grande nouveauté introduite par cette nouvelle lecture réside dans le fait que, pour la première fois, la critique essaie de problématiser le rapport entre prose et poésie dans l'œuvre de Volponi et de dépasser toute hiérarchisation. En définitive, cette lecture syncrétique semble mieux s'adapter à un auteur renommé pour ses romans, mais qui se considérait avant tout comme

un poète<sup>1</sup>. Une contradiction apparente qui va de pair avec cette contradiction majeure et apparente qu'est la biographie de Volponi.

Car il fut à la fois poète, écrivain, collectionneur d'œuvres d'art et dirigeant industriel au plus haut niveau, en particulier à côté de l'entrepreneur éclairé (voire utopiste) Adriano Olivetti, qui lui confia d'abord des enquêtes sociologiques dans le sud de l'Italie et la formation des assistants sociaux pour enfin l'intégrer au sein de l'entreprise familiale en qualité de directeur des services sociaux. L'école olivettienne lui apporta notamment cette dimension rationnelle, analytique et politique que Pasolini remarqua ensuite dans *L'antica moneta*. Même si la mort soudaine d'Adriano Olivetti sonna le glas de son utopie, Volponi s'obstina à la porter jusqu'au moment où il réalisa, d'abord chez Olivetti, puis chez FIAT, que le capitalisme italien n'en voulait pas. Dès lors, Volponi entreprit une carrière de parlementaire communiste, qui nous a valu de nombreux discours parlementaires sur des sujets variés, allant de l'école à la guerre en passant par une analyse très clairvoyante de la mafia moderne comme phénomène capitaliste. La biographie de notre auteur est en somme un itinéraire fort riche, qui se heurte aux problèmes sociaux, économiques et littéraires de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et qui nous restitue la figure d'un homme et d'un écrivain à mi-chemin entre participation et dissidence, entre ordre et désordre.

À la lumière de tout ceci, la question à laquelle nous nous proposons de répondre est la suivante : qu'est la poésie aux yeux de Volponi ?

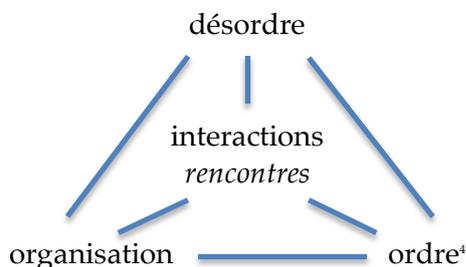
Il faudra tout d'abord interroger les notions mêmes d'ordre et de désordre, à rebours d'une conception manichéenne surannée où l'ordre coïncide avec le bien et le désordre avec le mal, et ce à tous les niveaux, comme l'a parfaitement résumé le philosophe français Edgar Morin : « La Vraie Réalité est Ordre physique, où toute chose obéit aux Lois de la Nature, Ordre biologique, où tout individu obéit à la Loi de l'Espèce, Ordre social, où tout humain obéit à la Loi de la Cité ». Or, cette *boucle de l'ordre* « a régné de l'Atome à la Voie lactée » jusqu'aux découvertes de la thermodynamique et de la cosmologie, qui ont démontré qu'elle repose sur des prémisses scientifiques erronées<sup>2</sup>. D'un point de vue scientifique l'ordre est en effet moins probable que le désordre. Le hasard et le chaos, que depuis la

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos ce que Volponi écrivit à ses amis de la rédaction d'*Officina* en 1955 : « Face à la réalité, j'ai toujours le point de vue d'un poète », in FERRETTI G. C., « *Officina* » : cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta, Turin, Einaudi, 1975, p. 427 (« Mi resta sempre un'opinione da poeta di fronte alla realtà »).

<sup>2</sup> Les deux citations proviennent de MORIN E., *La Méthode, t. I, La Nature de la Nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 34 et p. 33.

mythologie grecque on avait confinés au pré-univers, ont remplacé le déterminisme : « [i]l y a de l'ordre dans l'univers, il n'y a pas *un* ordre<sup>3</sup>. » La totalité de l'existant connaît des moments d'équilibre qui sont le résultat d'une auto-organisation :



Comme on peut le voir dans la « boucle tétralogique » de Morin, « pour qu'il y ait organisation, il faut qu'il y ait interactions : pour qu'il y ait interactions, il faut qu'il y ait rencontres, pour qu'il y ait rencontres il faut qu'il y ait désordre (agitation, turbulence)<sup>5</sup> ». En définitive, les Lois de la Nature ont changé de nature, car elles « ne traitent plus de certitudes mais de possibilités. Elles affirment le devenir et non plus seulement l'être<sup>6</sup> » et ses gardiens. Or, puisque l'ordre et le désordre sont les deux faces nécessaires de toute organisation naturelle, nous avons décidé de montrer comment l'interaction entre l'ordre et le désordre se déploie au niveau biographique, thématique, poétique et méta-poétique dans l'œuvre de Volponi.

Avant de commencer notre périple, il sera opportun de dresser un bilan de la réception critique de la poésie de Volponi, dont nous avons déjà résumé les deux approches majeures, qui au final se retrouvent à leur tour dans une lecture syncrétique ou *complexe*, une *complexité* qui sied aussi à la biographie de Volponi. Pour en rendre compte, nous nous sommes fié à la méthode dite de la *biographie sociologique*, dont l'un des principaux représentants est le sociologue Bernard Lahire. Cette méthode part du principe que tout auteur, et surtout tout auteur dont l'écriture était une activité secondaire par rapport à son gagne-pain, n'est pas le simple comptable des mondes qu'il habite, il est au contraire celui qui fait de son art une mise en forme de ses expériences des mondes en question à partir de ses « schèmes d'expérience du monde<sup>7</sup> », qui sont à chercher dans les multiples pans de sa biographie : sa

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>4</sup> Voir *ibidem*, p. 56.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>6</sup> PRIGOGINE I., *La Fin des certitudes. Temps, Chaos et les Lois de la Nature*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 179.

<sup>7</sup> LAHIRE B., *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010, p. 75.

famille, sa scolarité, sa carrière extra-littéraire, ses relations amoureuses, son expérience de lecteur, etc. L'intérêt majeur de cette méthode appliquée à Volponi permet de mettre en évidence la valeur d'*organisation complexe* qu'acquièrent les textes littéraires de l'auteur, une *organisation* traversée sans cesse et chaque fois de manière différente par « les problèmes existentiels les plus constitutifs de l'auteur<sup>8</sup> », auxquels elle tâche en outre d'apporter une solution. La *biographie sociologique* de Volponi nous permettra de montrer que les trois « schèmes fondamentaux » qui étayent son œuvre poétique sont la corporéité surtout comme résultat de la maturation des schèmes paternel et maternel, l'obligation morale d'intervenir qui incombe à tout être humain comme élaboration de la fonction « de l'homme complet » et, enfin, la contestation de l'Ordre capitaliste ainsi que de toute détermination. Cette organisation *complexe* des motifs issus de la biographie volponienne est par ailleurs confirmée par les choix éditoriaux du poète.

Dans chaque nouveau recueil, Volponi a très souvent repris quelques poèmes du recueil précédent, et ce dès *L'antica moneta*. Ces passerelles d'un recueil à l'autre s'arrêtent après *Le porte dell'Appennino*, c'est-à-dire lorsque Volponi délaisse en quelque sorte la poésie pour se consacrer pleinement à ses romans. Cependant, elles sont à nouveau de mise dans *Poesie e poemetti 1946-1966*. Volponi ne dispose pas ses textes selon un ordre purement chronologique, il n'entend pas livrer un florilège de ses poèmes, mais proposer une certaine lecture de son œuvre poétique. Cela fait de ce volume de 1980 un véritable *livre de poésie*, selon la définition qu'en donne le chercheur italien Niccolò Scaffai. Le choix opéré par Volponi ne relève pas d'une simple querelle taxinomique, car la notion de *livre de poésie* forgée par Scaffai considère tout recueil de poèmes comme une organisation de rencontres et d'interactions entre les éléments qui le constituent, les poèmes, mais aussi l'auteur, les lecteurs et enfin les *extra-textes*, une notion plus large que celle de *réalité*, car elle désigne toute « structure ou séquence d'éléments dont l'ordre relatif est garanti indépendamment de l'organisation du texte<sup>9</sup> ». Si le *livre de poésie* se définit par rapport à sa capacité de fonder de toutes pièces une organisation *complexe*, il en découle que les figures rhétoriques qui le traversent ne peuvent plus être de simples écarts par rapport à une norme, comme le prétendent certains interprètes. Scaffai affirme au contraire que les figures rhétoriques servent à illustrer le projet qui sous-tend le *livre de poésie* en tant qu'organisation. On verra que cette nouvelle rhétorique, que Scaffai appelle *rhétorique élargie* ou *de l'organisation*, est

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>9</sup> SCAFFAI, N., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Florence, Le Monnier, 2005, p. 84 : « « Per extratesto [...] intendiamo una struttura o sequenza di elementi il cui ordine relativo è garantito indipendentemente dall'organizzazione del testo » »

parfaitement illustrée par *Poesie e poemetti 1946-1966*, qui présente à la fois une *rhétorique de la succession* (la disposition des textes), et une *rhétorique du projet* par rapport aux extra-textes, c'est-à-dire une organisation des schèmes biographiques fondamentaux. Pour toutes ces raisons, nous avons jugé opportun, dans notre troisième partie, d'utiliser *Poesie e poemetti 1946-1966* pour analyser de quelle manière Volponi traduit en poésie ses schèmes fondamentaux. Or, le fait que *Con testo a fronte. Poesie e poemetti* et *Nel silenzio campale* ne rentrent pas dans le livre de 1980 nous a imposé de vérifier d'abord si on pouvait les considérer comme des *livres de poésie* et d'avancer l'hypothèse que Volponi les aurait sans doute englobés dans un nouveau macro-texte global s'il en avait eu le temps. Dès lors, nous avons analysé par le menu chaque épisode du macro-texte volponien comme autant de formes d'auto-organisation du *je* poétique par rapport aux différents motifs fondamentaux afin de montrer que si *Il ramarro* est la tentative d'organiser la sensualité et la corporéité désordonnantes d'un *tu* féminin et du paysage natal, *L'antica moneta* est l'espace dans lequel le *je* poétique prend conscience de la nécessité à la fois de quitter l'organisation précédente et de transposer ces extra-textes que Volponi venait de connaître grâce à Adriano Olivetti. En somme, le poète se transforme en sociologue, ce qui lui permet de revenir aux sources en ayant un regard non plus énamouré, mais celui d'un sourcier déterminé, en bon olivettien, à analyser et à intervenir, comme on peut le voir dans *Le porte dell'Appennino*. Ce rêve d'un « ordre différent » pour sa contrée natale n'est plus qu'un souvenir dans la dernière partie de *Poesie e poemetti 1946-1966*, celle qui comprend les poèmes de *Foglia mortale*, un titre choisi à dessein pour s'inscrire dans le sillage de Leopardi et affirmer ainsi la fragilité de la condition d'homme d'industrie désabusé. Mais la déception laisse aussitôt la place à une radiographie de l'Ordre capitaliste et de l'infection qu'il propage. Enfin, la déception et l'analyse minutieuse de l'Ordre constituent une pédagogie de la résistance que le *je* poétique livre à un *tu* incarné par la figure du « burdel », un *gamin*, dans le patois d'Urbino. Le but ultime de la maïeutique de Volponi s'inscrit à son tour dans le sillage de Leopardi, en l'occurrence pour son concept d'*ultra-philosophie* comme forme ultime de connaissance des choses. Malgré la puissance de l'infection capitaliste, la *boucle tétralogique* est encore et toujours opérante, ce qui se précise d'ailleurs dans *Con testo a fronte. Poesie e poemetti* et *Nel silenzio campale*, bien que ce dernier témoigne d'une reddition consciente vis-à-vis de l'Ordre qui est absente du premier, qui, dès le titre, apparaît comme une organisation faisant de la contestation totale de l'Ordre son credo. Il en découle la nécessité de comprendre comment notre poète investit les outils poétiques pour donner forme à l'organisation en question, ce qui sera l'objet de notre quatrième partie.

Or, ces outils poétiques varient en fonction de l'organisation qu'ils sont appelés à dire. Dans *Il ramarro* et une partie de *L'antica moneta*, par exemple, nous verrons que tous les outils

employés contribuent à former une *phrase affective* qui dit le mieux le rapport d'adhésion, de répulsion et de volonté timide de transition qui lie le *je* poétique à l'organisation formée par la sensualité du *tu* féminin et du paysage. Cependant, à mesure que le désir de sortir de cette organisation se fait plus pressant, les outils poétiques employés par Volponi changent. Les éléments narratifs prennent en effet de plus en plus de place, car ils sont plus adéquats à rendre compte des extra-textes que Volponi vient de connaître. La narrativité, qui fait son apparition dans *L'antica moneta*, n'annule pourtant pas l'affectivité originelle, comme on pourra l'observer dans *Le porte dell'Appennino*, où les deux se fondent pour créer une forme de *narrativité lyrique* qui crée une véritable *poétique de l'oxymore*. C'est d'ailleurs sur la base de cette dernière que Volponi essaie d'indiquer le chemin vers une organisation politique différente pour son microcosme natal. L'échec de cette tentative, d'ailleurs liée à la fin du rêve olivettien, se traduit dans un renouveau assez exceptionnel des outils poétiques utilisés par le poète, des outils jusqu'alors inconnus ou du moins très minoritaires dans sa poésie comme c'est le cas, par exemple, de la rime, que Volponi, à partir de *Foglia mortale*, charge d'une fonction *complexe* : d'une part, dire l'Ordre capitaliste et sa détermination, et d'autre part, dire la résistance qui s'y oppose. Cette double fonction de la rime devient d'ailleurs le trait le plus évident des deux derniers livres de poésie de Volponi, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti* et *Nel silenzio campale*. À la rime *complexe* s'ajoutent ici deux formes de citations censées dire à leur tour la force dévastatrice de l'Ordre que Volponi veut cependant arracher à cet Ordre, comme on peut le voir en particulier dans *Nel silenzio campale*. C'est ici que Volponi utilise ces deux formes de citations et une forme rare de rime dans le but d'indiquer la vraie voie que devraient suivre les hommes, celle de l'Être de Parménide. Hétérogène et *complexe* par les outils qu'elle sollicite, la poésie de Volponi l'est aussi par nature, comme on souhaite le montrer dans la dernière partie de notre travail.

Lorsqu'on s'attarde sur la réflexion que Volponi mène au sujet de la poésie, on observe que la poésie est à ses yeux l'organisation *complexe* où s'exprime un *je* poétique toujours en relation émotionnelle avec ce qui l'entoure. En d'autres termes, la poésie volponienne est une poésie de la *matière-émotion*, pour reprendre la théorie du critique et poète français Michel Collot, qui fait de la poésie le lieu et le temps où un *je* poétique relationnel rend compte de la matière du monde qui l'a ému, littéralement « mis en mouvement ». Cette définition large de la poésie s'applique d'autant mieux à la poésie de Volponi qu'elle rend compte de toute l'hétérogénéité des réalisations de cette dernière. En outre, une telle vision syncrétique de la poésie correspond parfaitement à l'idée de la poésie qu'avait Volponi, pour qui elle n'est pas un genre littéraire, mais une force créatrice tout comme les romans ou les textes scientifiques et politiques. Si la poésie est chez Volponi transversale aux genres et aux langages, c'est que la poésie doit être la relation au service de la vérité, laquelle

requiert que soient démasqués l'Ordre et ses déterminations afin de rappeler à l'homme que sa vraie voie est celle de l'Être en mouvement pérenne. En somme, la poésie est à ses yeux la forme suprême du partage.

# 1 La réception de la poésie volponienne

En dépit d'un nombre d'interventions somme toute exigü, surtout si on le compare à celui des analyses qu'ont suscitées ses romans, la réception critique de la poésie de Volponi se résume à trois types de lecture majeurs<sup>1</sup>. Le premier type, que nous appellerons par la suite « ligne Bo » ou « ligne lyrique », naît en 1948 avec la lecture que le critique Carlo Bo proposa, sous forme de préface du tout premier recueil volponien, *Il ramarro*. On en retrouvera la dernière trace avec *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, le recueil de 1986 que Bo recense dans le *Corriere della sera*. À l'opposé de cette ligne, on trouve la « ligne Pasolini » ou « ligne anti-lyrique ». Elle émerge avec *L'antica moneta*, le deuxième recueil que le poète publie en 1955, pour ensuite asseoir sa position avec *Le porte dell'Appennino*, de 1960, aidée en cela par une caution d'auteur. Le troisième type de lecture, enfin, fait son entrée dans l'arène en 1980, c'est-à-dire lorsque Volponi décide de republier les trois recueils précédents, auxquels il ajoute *Foglia mortale*, dont la plupart des poèmes étaient déjà sortis en 1974 dans une édition à tirage limité. Cette troisième ligne, que nous avons décidé d'appeler « syncrétique », essaie de séparer le bon grain de l'ivraie que les deux lignes majeures pouvaient bien proposer, pour tenter une lecture plus complète et moins partisane de l'œuvre poétique volponienne.

Dans notre périple de reconnaissance des trois lignes critiques susdites, nous nous attarderons sur plusieurs analyses, en partant, là où ce sera possible, de la source critique première, autrement dit des textes écrits par Bo ou Pasolini. Ce faisant, on constatera que leur parcours coïncide grosso modo avec la parution des différents recueils, dans une stratégie commune d'appropriation critique de ces derniers qui exclut *de facto* la ligne adverse. Lorsque Volponi publie, par exemple, *Le porte dell'Appennino* en l'inscrivant de son plein gré dans la constellation pasolinienne et « officinesca », aucun représentant de la « ligne Bo » ne prend la plume pour contrer cette lecture « anti-lyrique ». De même, lors de la sortie de *CTAFPP*, l'article de Bo suscite-t-il plusieurs allégeances, quoique parfois franchement orientées vers le syncrétisme, et une seule opposition.

En revanche, lorsque le poids de ces deux maîtres à penser s'atténue (Pasolini meurt en 1975, Bo n'intervient ni à propos de *Poesie e poemetti 1946-1966* ni après la publication de *Nel*

---

<sup>1</sup> Notre subdivision de la réception critique de la poésie volponienne est très redevable à l'excellent travail réalisé par Emanuele Zinato dans sa monographie volponienne. Cf. ZINATO E., *Volponi*, Palerme, Palumbo, 2001, et notamment les pages 119-123 et 149-152. Dorénavant, pour les recueils de Volponi nous adopterons, après une première occurrence du nom intégral, les raccourcis suivants : RAM pour *Il ramarro*, AM pour *L'antica moneta*, LPDA pour *Le porte dell'Appennino*, FM pour *Foglia mortale*, CTAFPP pour *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, NSC pour *Nel silenzio campale*. Pour ce qui est des éditions complètes des poèmes, on adoptera PP1980 pour *Poesie e poemetti 1946-1966* et PO2001 pour *Poesie (1924-1994)*.

*silenzio campale*), une réflexion moins partisane se fraye un chemin, en nous offrant des analyses souvent plus complètes de l'œuvre poétique volponienne.

## 1.1 La ligne Bo

Pour la fortune critique de la poésie volponienne, le rôle de son premier mentor, Carlo Bo, est décisif. Tout au long de sa fréquentation de l'œuvre aussi bien narrative que poétique de l'auteur, Bo a souligné le noyau poétique qui l'informe. Le début de l'analyse de Bo est à situer dans la courte préface qui ouvrait les cent-vingt exemplaires du premier opus poétique de Volponi, *RAM*, publié à Urbino en 1948. Bo, l'une des voix critiques les plus renommées dans le monde italien des lettres de l'époque, attire l'attention des lecteurs sur la « violence naturelle » du « geste » poétique volponien, dont l'origine serait à chercher dans la « force » et la « liberté de son attitude<sup>2</sup> ». Comme le démontrent les mots qu'il utilise, tels que « violence », « geste » et « attitude », Bo attribue à la poésie volponienne des caractères que l'on réserve notamment aux agissements humains, un choix lexical qui cache une conviction théorique. En effet, dans son essai « Letteratura come vita », publié en 1938 et considéré unanimement, et ce malgré les réticences de son auteur<sup>3</sup>, comme le manifeste de la poésie hermétique contemporaine, Bo défend l'idée que la littérature « est une voie, et sans doute la voie la plus complète, pour se connaître soi-même<sup>4</sup> ». La littérature, selon Bo, doit partager sa valeur heuristique avec la vie, car il s'agit de deux « moyens pour atteindre la nécessité absolue de savoir quelque chose de nous, ou mieux de continuer à attendre dignement et consciencieusement une nouvelle qui nous dépasse et nous satisfasse<sup>5</sup>. »

---

<sup>2</sup> BO C., *Presentazione* in VOLPONI P., *Il ramarro*, Urbino, Istituto d'arte, 1948, p. 9-10 (« un segno di violenza naturale » ; « il gesto più evidente della sua voce è determinato dalla forza, dalla libertà del suo atteggiamento »). Sauf indication contraire en note de bas de page, toutes les citations présentes dans ce chapitre ont été traduites par nos soins.

<sup>3</sup> Voir BO C., « Letteratura come vita », in *Il Frontespizio* [1938], puis in ID., *Otto studi*, Florence, Vallecchi, 1939, p. 28 : « NOTE. – Je ne voudrais pas que ces mots soient entendus comme s'il s'agissait d'un *manifeste*. Rien ne serait davantage contraire à notre esprit et à notre besoin de discours, aux mouvements vitaux de notre conscience. » (Voici l'original : « Non vorrei che queste parole fossero intese nella suggestione di un *manifesto*. Niente sarebbe più contrario al nostro spirito e al nostro bisogno di discorso : ai movimenti vitali della nostra coscienza. »)

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 10. Pour mémoire, « Connais-toi toi-même » (en grec ancien : γνῶθι σεαυτόν) était l'un des trois préceptes qu'arborait l'architrave du temple de Delphes, en Grèce. Cette injonction à la connaissance de soi fut reprise par Socrate, comme on peut le voir dans trois dialogues platoniciens : cf. PLATON, *Charmide*, 164d ; id., *Phèdre*, 48c ; ID., *Premier Alcibiade*, 124a-b.

<sup>5</sup> *Ibidem* (« tutt'e due [...] strumenti di ricerca e quindi di verità : mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di sapere qualcosa di noi, o meglio di continuare ad attendere con dignità, con coscienza una notizia che ci superi e ci soddisfi. » On notera au passage que le substantif « nouvelle » que Bo choisit pour définir l'objet de l'attente d'un écrivain (de l'homme), possède indéniablement une connotation évangélique qui valut au critique ligurien l'accusation d'avoir rédigé un

Dans la mesure où elle serait la « prononciation même de [son] âme<sup>6</sup> », la poésie du jeune Volponi serait donc à ranger du côté de ces poètes qui, en quête de vérité<sup>7</sup>, s'attellent à se détacher du réel pour créer, par le langage, une réalité « qui est le contraire de la réalité commune ». Une réalité extraordinaire exige un langage extraordinaire, si bien que le poète doit « se méfier de toute réalité, diviser le mot et la forme du mot<sup>8</sup>. » En ce sens, Volponi serait sur la bonne voie, nous rappelle Bo :

Dans le cadre de cette force libre, que pourra devenir la poésie de Volponi ? Cette réponse aussi est trop difficile, mais sans vouloir être des prophètes, on peut aisément dire qu'une déviation paraît impossible : il lui suffira d'approfondir librement son verbe dur et parfois informe.

Certes, l'âpreté de la parole volponienne est une intuition tout à fait remarquable, mais il faut aussi constater que Bo ne cessera pas d'en vouloir prouver l'accomplissement. Dans la préface à son anthologie *Scrittori marchigiani del Novecento (Écrivains des Marches du XX<sup>e</sup> siècle)*, datée de 1971, Bo indique dans la « sagesse naturelle » le fil rouge parcourant toute la littérature des Marches du XX<sup>e</sup> siècle. Le « premier souffle » d'une telle sagesse naît dans l'œuvre de Leopardi, véritable « symbole intérieur [...] presque jamais [...] un modèle<sup>10</sup> ». D'après Bo, ce dernier a doté ses descendants de la « conscience » d'un paysage, celui des Marches, « animé, mais au départ sans hommes », que le poète pouvait admirer, remplir à travers « l'intensité de la parole, de la manière de regarder, en définitive, l'intensité de la

---

programme de littérature catholique. Une accusation dont il se défend dans la version de son essai publiée en 1939 : « [Le lettré selon Bo est] un esprit [...] qui aspire à subir le sens de la vérité si bien qu'il ne saurait céder à des programmes, ou à toute autre propagande. (Nous en profitons pour réfuter le classement erroné et injustifié dont nous avons été les victimes volontaires, celui d'écrivains catholiques). » (« [...] uno spirito [...] che anela di subire il senso della verità : e in questa disposizione non ha modo di cedere a dei programmi, a qualunque modo di propaganda (a questo punto cogliamo l'imprecisione ingiustificata di una classificazione, di cui noi siamo stati vittime volontarie : quella di scrittori cattolici). »

<sup>6</sup> Voir BO C., *Presentazione*, *op. cit.*, p. 9-10 : « [...] la pronunzia stessa dell'anima ».

<sup>7</sup> Dans « Letteratura come vita », Bo écrit que « [t]oute phrase doit porter en soi une demande de vérité ». Voir BO C., « Letteratura come vita », *op. cit.*, p. 18 : « Ogni frase deve portare con sé una richiesta di verità ».

<sup>8</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 17 : « [...] la letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune » ; « [...] mettere in sospetto ogni realtà, dividere la parola dalla forma della parola ».

<sup>9</sup> BO C., *Presentazione*, *op. cit.*, p. 10 : « Che cosa potrà diventare la poesia di Volponi nell'ambito di questa forza libera ? Anche questa è una risposta troppo difficile, ma senza volere essere profeti si può dire tranquillamente che una deviazione sembra impossibile : gli basterà approfondire in libertà questo suo duro e a volte informe verbo. »

<sup>10</sup> BO C., « Scrittori marchigiani del Novecento » (1971), in ID., *Città dell'anima. Scritti sulle Marche e i marchigiani 1937-2000*, éd. Vogt Ursula, Ancône, Carlo Bo/Il lavoro editoriale, 2000, p. 101 : « naturale sapienza » ; « il primo respiro » ; « [Leopardi è] un simbolo interiore [...] quasi mai [...] un modello ».

vie<sup>11</sup> ». Trois ans plus tard, en recensant le troisième roman volponien, *Corporel (Corporale)*, déchiré, à ses yeux, entre poésie et philosophie, Bo prend le parti de la poésie, car « la poésie reste son [de Volponi] “refuge” », tout comme le « symbole d’Urbino<sup>12</sup> ». Et puisque tout refuge implique aussi la peur de sa perte, il en découle qu’une autre marque de la poésie volponienne, et par conséquent de sa prose, est, pour Bo, l’élégie. Si bien que parmi les strates du deuxième roman de Volponi, *Le Système d’Anteo (La macchina mondiale)*, publié en Italie en 1965, le *deus ex machina* de l’université d’Urbino<sup>13</sup> repère « des pages magnifiques où la vie paysanne restitue son rythme et qui rappellent le Volponi poète élégiaque du Metauro et des collines d’Urbino<sup>14</sup> ». De même, dans *Le duc et l’anarchiste (Il sipario ducale)* de 1975, c’est le « kaléidoscope<sup>15</sup> » d’Urbino qui compense les « faiblesses » du roman.

L’option lyrique de Bo trouve des partisans dès la publication de *RAM*. Dans le numéro 5 du 30 janvier 1949 de la prestigieuse revue *La fiera letteraria*, Giacinto Spagnoletti conclut sa rubrique « Cronache di poesia » en recensant le recueil volponien. Son appréciation se situe d’emblée dans le sillage de Bo, dont Spagnoletti cite le passage plaçant la poésie volponienne sous le signe de la « violence naturelle ». Ensuite, Spagnoletti ébauche le propos de Bo en introduisant quelques extraits textuels qui illustrent cette violence, avant d’indiquer des modèles, en cela encore une fois fidèle à Bo. Ce dernier, dans sa préface au recueil, avait en effet repéré l’existence d’« interférences d’autres voix » fécondant la voix volponienne. Cependant, Bo s’était contenté de les évoquer sans fournir le moindre nom ou la moindre suggestion, empressé qu’il était, lit-on, de définir « le sens étroit » des vers volponiens. Comme soucieux d’emprunter le chemin indiqué par Bo, Spagnoletti croit trouver les sources volponiennes dans « certains esprits lyriques (Guillevic, quelques auteurs sud-américains) », dont l’expressivité et l’exubérance sont étrangères, selon Spagnoletti, à la poésie italienne de l’après-guerre. Et Spagnoletti d’achever son paragraphe

---

<sup>11</sup> Pour les trois dernières citations, voir *ibidem*, respectivement p. 101, p. 102 et p. 103 : « [Leopardi come simbolo interiore è] un modo di nascere con una coscienza » ; « Un mondo animato ma in partenza non fatto di uomini » ; « [...] ciò che contava era l’intensità della parola, del modo di guardare, l’intensità insomma del vivere. »

<sup>12</sup> Bo C., « *Corporale* di Paolo Volponi » (1974), in *Id.*, *Città dell’anima...*, cit., p. 105 : « [...] la poesia resta il suo rifugio » ; « simbolo di Urbino ».

<sup>13</sup> Carlo Bo fut le président de l’Université d’Urbino sans interruption de 1947 à 2001. Depuis 2003, cette université porte son nom.

<sup>14</sup> Bo C., « *La macchina mondiale* di Paolo Volponi » (1965), in *Id.*, *Città dell’anima...*, *op.cit.*, p. 99 : « Ci sono delle pagine stupende dove la vita di campagna restituisce un ritmo e qui è più facile ricordare il Volponi elegiaco del Metauro e delle colline urbinati ».

<sup>15</sup> Bo C., « *Il sipario ducale* di Paolo Volponi » (1975), in *Id.*, *Città dell’anima...*, *op.cit.*, p. 113 : « [...] è [...] questo stupendo caleidoscopio di cose minime [...] a riscattare il libro dalle sue debolezze ».

à propos de *RAM* par une invitation adressée aux lecteurs afin qu'ils réfléchissent « au courage de Volponi [...] d'affronter la nature, de la violenter, de l'exaspérer avec la fraîcheur de sa voix, d'en refléter l'élan sans [...] filtres intellectuels<sup>16</sup>. » En définitive, par une double opération d'allégeance à Bo, Spagnoletti, « initialement lié à la galaxie de l'hermétisme<sup>17</sup> », consolide sa grille interprétative sans apporter de nouveautés significatives, exception faite pour les pères présumés.

L'Institut d'art d'Urbino n'ayant édité que cent-vingt exemplaires de *RAM*, le nombre de voix critiques est réduit. En outre, l'horizon « urbinat » du recueil semble contribuer pour beaucoup à l'affirmation de la ligne critique « hermétisante ». Toutefois, les choix éditoriaux de Volponi nous amènent à nuancer cela. En inaugurant une pratique rigoureuse et constante de sélection et de déplacement de textes qu'il adoptera aussi bien pour ses poèmes que pour ses romans, il insère en effet vingt-deux poèmes de *RAM*, soit un peu plus que la moitié, dans *AM*, le recueil qu'il livre en 1955 pour l'éditeur florentin Vallecchi. Enfin sur le devant de la scène poétique nationale, Volponi semble vouloir y exposer tout son art, si bien que les critiques qui s'intéressent à *AM* sont contraints de se pencher également sur son premier recueil.

Nombreuses sont les voix critiques qui emboîtent le pas de Carlo Bo pour leurs recensions. En particulier, il est évident que ces critiques adoptent le même *modus operandi* que Spagnoletti : ils partent de la page de Bo, qui devient une sorte de laissez-passer critique, pour ensuite explorer la page volponienne à la recherche de modèles possibles. En l'espace de six mois, entre septembre 1955 et février 1956, trois recensions de l'opus paraissent dans trois importantes revues littéraires italiennes de l'époque : *La fiera letteraria*, *Letteratura* et *Il Ponte*.

La première en date est celle de Valerio Volpini, qui se place d'emblée sous la coupe de Bo, dont la préface à *RAM* « doit encore être lue ». Tout en soulignant, comme Bo, la singularité de la voix du jeune poète, « à peine marquée par des échos de lectures contemporaines », Valerio Volpini évoque des noms qui représentent à ses yeux les pères littéraires de Volponi : Pavese et Bartolini « en ligne *directe* », « Lorca et Scipione et sans doute un certain Saba » indirectement.

Dans les colonnes de *Letteratura*, c'est au tour du poète Giorgio Caproni de se prêter au jeu des filiations : si Volpini avait placé Volponi dans le rang des jeunes poètes dont la force

---

<sup>16</sup> SPAGNOLETTI G., « Cronache di poesia », in *La fiera letteraria*, n. 5, 30 janvier 1949, p. 4 : « Riflettete al coraggio di Volponi, coraggio di affrontare la natura, di violentarla, di esasperarla con la freschezza della sua voce, di rifletterne l'empito [...] senza diaframmi intellettuali ».

<sup>17</sup> ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 120 : « Giacinto Spagnoletti [...] inizialmente legato alla galassia dell'ermetismo ».

résidait dans la « cohérence et [dans la] confiance dans la solidité originaria plutôt que dans les apports imposés par le temps et par les convenances<sup>18</sup> », Caproni, quant à lui, en dénonce les paternités « trop manifestes » :

[...] de la tendance à écrire par images propre à l'Ancien Testament [...] à l'attitude des auteurs latins d'épigrammes, ainsi qu'à une collusion subtile – conséquente – avec un certain D'Annunzio, et à une longue fréquentation intime avec la plus solide poésie bartolinienne [...], alors que plus rarement il y apparaît des sympathies fugaces à l'égard de certains modules [...] de Sinisgalli et de De Libero ou [...] de Bertolucci et d'autres contemporains<sup>19</sup>.

Après avoir illustré son propos à travers une longue liste d'exemples, Caproni s'empresse de reconnaître tout de même une certaine originalité dans les vers volponiens : elle serait à chercher à la fois dans « l'adhésion quelque peu archaïque au tempérament juvénile<sup>20</sup> » du poète et dans l'excellence de l'ascendance littéraire mentionnée.

Tout en s'abstenant de définir le périmètre des influences, le jugement d'Enzo Ronconi ne s'éloigne guère des deux précédents, car il repère dans les « vagabondages juvéniles » du poète l'« élément constant » de sa poésie. Et si les poèmes les plus récents s'ouvrent un peu au « rythme de la nature » et au monde, cette ouverture fait preuve d'un « optimisme naïf et étroit ». Aux yeux de Ronconi, le noyau poétique volponien demeure donc dans l'expression des instincts et des impulsions vitales<sup>21</sup>.

En définitive, les trois recensions analysées ancrent la poésie juvénile volponienne dans le sillage « vitaliste » dont parlait Carlo Bo, de sorte que l'on peut conclure, avec Emanuele Zinato, que « [l]a réception des deux premiers recueils [...] doit beaucoup au milieu culturel italien des années Trente<sup>22</sup> ». Cependant, si Zinato limite ce constat à la réception de *RAM*, il

---

<sup>18</sup> VOLTINI V., « *L'antica moneta* », in *La fiera letteraria*, 4 septembre 1955 : « La loro [dei giovani poeti] qualificazione è, in realtà, coerenza e fiducia nella solidità originaria più che negli apporti imposti dal tempo e dalle convenienze. »

<sup>19</sup> CAPRONI G., « *L'antica moneta* », in *Letteratura*, III, n. 17-18 [septembre-décembre 1955], p. 214 : « [...] le sue ascendenze letterarie sono fin troppo scoperte, ed è facile includerle nella cornice d'un gusto che va dal forte immaginismo naturalistico tipo Antico Testamento [...] al piglio di certi epigrammisti latini, nonché a una sottile collusione – conseguente – con certo D'Annunzio, e a una perdurante intima amicizia con la più robusta poesia bartoliniana [...] mentre più di rado vi appaiono fugaci simpatie per alcuni modi tipicamente propri di Sinisgalli e di De Libero o, in momenti più raccolti, di Bertolucci e altri della stessa leva. »

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 215 : « arcaica aderenza al proprio giovanile temperamento ».

<sup>21</sup> RONCONI E., « *Metafisici e poeti* », in *Il Ponte*, XII, n. 2, février 1956, p. 265 : « impazienze di giovanili vagabondaggi, elemento costante della sua ispirazione » ; « nelle liriche più recenti [...] s'è fatta più viva la ricerca di un accordo fra gli impulsi vitali [...] e il ritmo della natura. » ; « una certa ingenuità e angustia del suo ottimismo. » ; «

<sup>22</sup> ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 120 : « La ricezione delle due prime raccolte [...] risente non poco del milieu culturale italiano degli anni Trenta. »

nous semble opportun de l'étendre à *AM* en raison à la fois de la présence de la moitié des textes du premier recueil dans le deuxième et de la similarité des approches critiques, qui ne diffèrent somme toute que par les génies tutélaires qui y sont évoqués.

Par ailleurs, la « ligne Bo » se manifeste paradoxalement par son absence. En 1960, Volponi publie son troisième recueil, *LPDA*, qui lui vaut le prestigieux prix Viareggio. L'empreinte « neosperimentale » et pasolinienne du livre est évidente, et qui plus est avouée à plusieurs reprises par Volponi lui-même. Cependant, on gage que tout lecteur averti qui s'intéresserait à la poésie volponienne et qui voudrait recevoir de la critique une entrée en matière serait étonné de découvrir que ce troisième recueil n'est recensé, lors de sa sortie, que par des critiques bien précis. D'un côté les camarades d'*Officina* (Pasolini et Francesco Leonetti), de l'autre des critiques appartenant à l'écurie d'intellectuels d'Adriano Olivetti (Geno Pampaloni) ou gravitant autour de sa revue *Comunità* (Giorgio Cerboni Baiardi), sans oublier Franco Fortini, qui avait un pied dans chacun de ces deux univers. Autrement dit, aucune recension que l'on pourrait attribuer sans faute à la « ligne Bo », comme si ceux qui s'y rattachent avaient voulu passer sous silence *LPDA*, vu sans doute comme la « déviation » que Carlo Bo jugeait pourtant « impossible » dans sa préface de *RAM*.

Le quatrième recueil de Volponi, *Foglia mortale*, subit le même sort. Mais contrairement à *LPDA*, le silence critique est général et principalement dû au caractère privé de l'édition, que Volponi confie à l'éditeur Bucciarelli d'Ancône. Ce dernier conçoit un petit livre élégant, à tirage limité, enrichi d'une eau-forte de l'artiste et poète Luigi Bartolini.

Mais lors de la parution en 1986 de *CTAFPP*, Carlo Bo en personne vient donner un nouveau souffle à la ligne « lyrique ». Le 4 juin 1986, presque quarante ans après sa préface à *RAM*, Bo revient sur la poésie volponienne. Pour ce faire, il utilise la page culturelle du *Corriere della sera*, le quotidien de la bourgeoisie milanaise dont il est l'un des plus éminents collaborateurs. À ses yeux, la poésie volponienne a suivi un parcours unitaire, car les « apparentes ruptures [...] étaient en réalité des allusions ou mieux, de nouvelles indications qui trouveraient leur développement naturel au fil du temps<sup>23</sup>. » Par ce jugement, par ailleurs très pertinent, Bo souhaite également confirmer la bonté de sa toute première analyse, qui se terminait, on le rappelle, par une invitation adressée au jeune poète à ce qu'il « approfond[ît] librement son verbe dur et parfois informe<sup>24</sup>. » Bo tient aussi à souligner à nouveau un autre point qui caractériserait l'œuvre volponienne, c'est-à-dire sa nature

---

<sup>23</sup> Bo C., « Paolo Volponi notturno », in *Corriere della sera*, 4 juin 1986, p. 18 : « Quelle che sembravano rotture [...] in realtà erano allusioni o meglio nuove indicazioni che con il tempo avrebbero avuto il loro naturale sviluppo. »

<sup>24</sup> Bo C., *Presentazione*, in *RAM*, p. 10 : « gli basterà approfondire in libertà questo suo duro e a volte informe verbo. »

élégiacque. Cette élégie ne relève pourtant pas, pour lui, de la « pitié facile », elle serait le fruit d'un « profond bougonnement intérieur qui se transforme parfois en invective, voire en offense. » Autrement dit, *CTAFPP* est un « très beau livre » qui constitue « un dialogue » entre le poète et son lecteur, une « sorte de journal » dans lequel Volponi consigne sa vie telle qu'il l'a vécue. Pour ce faire, Volponi se serait doté des outils linguistiques qui lui paraissent les plus idoines. Si Bo se garde de nous en dire plus, il relève plus tôt dans son article que le « dialogue » établi par Volponi se fonde « presque toujours [...] sur l'alphabet nocturne, sur les fantasmes et les cauchemars de la nuit. » En plaçant les textes de *CTAFPP* sous le signe de l'obscurité linguistique, et notamment de celle du poète espagnol du début du XX<sup>e</sup> siècle, Miguel de Unamuno, Bo réaffirme la nature lyrique de la poésie volponienne. Cette dernière serait donc obscure, précieuse, apte à nous restituer la complexité de la passion du *je* poétique, « ses humeurs et [...] ses rébellions »<sup>25</sup>.

Si Bo dérive l'image d'« alphabet nocturne » de celle d'« alphabet lunaire » employée par Santato dans sa présentation du recueil, ce dernier, dans un article paru la même année, illustre les outils d'auteur qui témoignent de « la circulation » entre les codes lyrique et narratif propre à toute l'œuvre volponienne<sup>26</sup>. Autrement dit, la poésie de Volponi serait tellement lyrique qu'elle déborderait même dans sa prose : « [o]n ne peut pas lire un roman de Volponi sans penser à sa poésie, et vice-versa<sup>27</sup> ».

En décembre 1987, c'est au tour du poète et critique Silvio Ramat de souscrire à l'interprétation lyrique de Bo. Dans un article fort riche paru dans « Studi novecenteschi », Ramat compare le *je* poétique volponien à un « scribe » écrivant sous la dictée d'une force supérieure. Dans la transcription du poète de *CTAFPP*, il manquerait cependant le rapport de verticalité propre à ce genre d'écriture pour autrui. Si bien que, selon Ramat, ce serait « la Nuit qui (parfois substituée par des synonymes, des doublures, des analogues) dicte quelque chose d'un point obscur et caché<sup>28</sup> ». Ramat va même plus loin, en précisant que

---

<sup>25</sup> Bo C., « Paolo Volponi notturno », *op. cit.*, p. 130-131. Voici les originaux : « Volponi non si placa mia nel discorso della facile pietà » ; « [la poesia di Volponi è] il frutto di un profondo mugugno interiore che in certi momenti si trasforma in invettiva e perfino in offesa. » ; « questo bellissimo libro di poesie e poemetti » ; « [Volponi] dà vita a un dialogo » ; « Di qui la sua scelta per una sorta di diario incompleto » ; « [...] una lunga e perpetua rammemorazione, quasi sempre fondata sull'alfabeto notturno, su quelle che sono le fantasie e gli incubi della notte. » ; « [Volponi] cerca di portare sempre alla superficie la tavola dei suoi umori e delle sue ribellioni. »

<sup>26</sup> SANTATO G., « Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo », in *Paragone-Letteratura*, n. 442 [1986], p. 9 : « la circolazione tra i due codici ».

<sup>27</sup> Voir *ibidem*, p. 8 : « Non si può leggere un romanzo di Volponi senza pensare alla sua poesia e viceversa ».

<sup>28</sup> RAMAT S., « Note sulla poesia di Volponi », in *Studi novecenteschi*, n. 34 [décembre 1987], p. 260 : « [...] la Notte che (magari surrogata da sinonimi, controfigure, analoghi) da un punto oscuro e celato detta qualcosa. »

« *l'obscura fictrix*, ou *dictans* » serait l'« insomnie », véritable « thème-clé<sup>29</sup> » du recueil. En plus de l'obscurité du recueil, un autre élément en prouverait, selon le critique, le lyrisme. *Con testo a fronte* serait en effet une « confession », « même si elle procède par d'innombrables écarts par rapport aux parcours que les "règles" prévoiraient<sup>30</sup>. » Lyrisme atypique, donc, mais lyrisme tout de même.

## 1.2 La ligne Pasolini

Le point de départ de la « ligne Pasolini » est à situer dans les pages que Pier Paolo Pasolini consacre à *AM* en 1955. Une fois surmontée la déception d'avoir eu à partager l'édition 1954 du prix poétique Carducci avec « le modeste et sympathique<sup>31</sup> » Volponi, Pasolini se lie avec Volponi d'une amitié qui ne sera interrompue que par l'assassinat de l'auteur frioulan en 1975. La preuve en est le fait que quelques mois seulement après l'avoir jugé « modeste », Pasolini, dans une lettre au poète et éditeur Vittorio Sereni, change complètement d'avis sur les poèmes volponiens : « J'ai vu que tu as demandé à Volponi des poèmes pour ta collection. J'en ai été très content, car Volponi est sympathique et ses poèmes sont beaux<sup>32</sup>. » Toutefois, dans la recension qu'il publie en 1955 dans la revue *Paragone*, Pasolini sait oublier son amitié quand il épingle les faiblesses de *AM*. Incluses d'abord dans un titre général, « *Elegia ?* », comprenant l'analyse d'autres recueils et dont la forme interrogative semble se poser d'emblée en antithèse de la lecture de Bo, les pages concernant Volponi seront séparées des autres pour devenir une recension à part entière dans le volume d'essais critiques *Passione e ideologia* que Pasolini publie chez Garzanti en 1960. Ici, la recension acquiert un nouveau titre : « *L'antica moneta di Volponi* ». Pasolini commence par souligner la simplicité apparente de la généalogie du livre volponien : « [...] il nous semble que, derrière le tissu à teintes pures et sans perspective, s'étend une dense tectonique

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 257 : « Di fatto l'insonnia riesce a imporsi come *l'obscura fictrix*, o *dictans* » ; « tema-guida dell'insonnia ». L'*insonnie* est en effet un motif fondamental du recueil : outre les multiples renvois parsemés dans les textes, au moins deux titres l'évoquent directement : *Appunti sul raschiare dell'insonnia e sulle sue finzioni* (*Notes sur le raclement et les fictions de l'insonnie*) et *Insonnia inverno 1971* (*Insomnie hiver 1971*).

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 255 : « [...] il nuovo libro di Volponi [...] procede per innumerevoli distrazioni dai percorsi che le 'regole' prevederebbero. »

<sup>31</sup> En 1954, le prix Carducci pour la poésie fut en effet décerné *ex æquo* à Pasolini pour son recueil *Poesie friulane* et à Volponi pour *AM*. Sur les protestations de Pasolini, voir PASOLINI P.P., *Lettere 1940-1954*, éd. Nico Naldini, Turin, Einaudi, 1986, p. 673 : « il modesto e simpatico Volponi ». Il s'agit d'une lettre, datée du 7 août 1954, que Pasolini écrivit à Vittorio Sereni.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 699 : « Ho visto che hai chiesto delle poesie per la tua collana a Volponi : ne son stato molto contento : simpatico lui e belle le sue poesie. »

culturelle<sup>33</sup>. » Dans le recueil volponien, Pasolini distingue « deux strates » donnant lieu à « deux “tons” différents ». La première strate est d’ordre « parataxique », si bien que Volponi parvient à une « tonalité [...] de l’énonciation, de l’énumération, où le monde se présente comme cristallisé, en des petits blocs alignés »<sup>34</sup>. À cette première typologie appartient, selon Pasolini, la vingtaine de poèmes de *RAM* que Volponi récupère pour son deuxième recueil. Ces poèmes étant les moins réussis et la psychologie de Volponi non seulement pas apaisée, mais au contraire « imprégnée [...] de tremblements, d’incertitudes, d’humilités, d’enivrements », il en résulte que la parataxe laisse sa place à une « fausse parataxe ». Cette dernière dévoile l’écot que Volponi doit payer à sa formation littéraire, notamment l’emploi du « mètre de D’Annunzio (utilisé de manière rigide [...]) et le lexique pascolien [...] déjà prêt à l’emploi [...] sans doute grâce à Bertolucci »<sup>35</sup>. Toutefois, selon le critique frioulan, cette « fausse parataxe » exprime parfaitement l’« ivresse » qui vibre dans le recueil volponien. De cette ivresse, « non mystique, mais sensuelle, bien que très chaste, et jaillie presque d’un “regret moral” », naîtrait la seconde strate de la poésie volponienne, c’est-à-dire la typologie « syntaxique ». Ici se concentrent, poursuit Pasolini, les meilleurs résultats de Volponi, car ce dernier a su insérer le monde dans sa vision du monde, en donnant lieu à une idée de monde « purement “beau”, purement “poétique” ». Cette unité entre le *je* poétique et le monde ne procède pourtant pas, souligne Pasolini, d’une idylle « réactionnaire, ou moraliste, ou encore moins régionaliste », mais d’« une sorte de volonté de nostalgie consciente ». Les « paysages pathétiques » (au sens étymologique du terme) et l’épopée paysanne de *AM* seraient donc, conclut Pasolini, le fruit d’une conscience non seulement littéraire, mais « même sociologique, postérieure à l’ivresse et à la régression implicites » dans ce genre de poésie<sup>36</sup>. Il s’agirait en définitive d’une « pensée logique (que

<sup>33</sup> PASOLINI P.P., « *L’antica moneta* di Volponi » (1955), in ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 205 : « [...] a noi pare che, dietro l’arazzo a tinte pure e aprospettico, si stenda una fitta tettonica culturale. »

<sup>34</sup> *Ibidem* : « [...] vanno distinti subito, intanto, due strati : due “tipi” [...] stilistici che [...] ci immetteranno alla presenza di due “toni” diversi » ; « Il primo tipo è un tipo paratattico » ; « La tonalità [...] dell’enunciazione, dell’enumerazione, in cui il mondo si presenta cristallizzato, in piccoli blocchi allineati ».

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 206 : « una psicologia tutt’altro che adamantina e frigida, ma pervasa al contrario da infiniti tremori, indecisioni, umiltà, inebriamenti. » ; « La lingua volponiana trascolora così verso una falsa paratassi » ; « il metro dannunziano (usato rigidamente dal poeta [...]) e il lessico pascoliano [...] già pronto per poesia [...] magari attraverso un Bertolucci »

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 206-207 : « [...] questo inebbriarsi [...] questa estasi, non mistica, ma sensuale, benché castissima, e scaturita quasi da un “rimpianto morale” – producono il secondo tipo, quello più propriamente sintattico, della poesia volponiana. » ; « [...] il mondo a cui Volponi adegua il “presente e vivo” è puramente “bello”, puramente “poetico” » ; « “Rimpianto morale s’è detto : ché altro senso, non certo reazionario, o moralistico, o ancor meno regionalistico, è da attribuire alle evocazioni domestiche e terrene del poeta. » ; « [...] una specie di cosciente volontà di nostalgia da parte

seule permet la libre expression de cette ivresse et de cette régression [...]), exercée sur ce monde des paysans et sur le monde *tout court*, dans lequel [Volponi] vit et cherche à interrompre sa vie par les ruses de la poésie<sup>37</sup>. » Selon Pasolini, l'acte poétique qui sous-tend *AM*, et notamment ses textes inédits, ne provient pas d'une quête idyllique ou nostalgique, mais au contraire d'une volonté tout à fait consciente de cartographier les campagnes d'Urbino, c'est-à-dire la source géographique, psychologique, et sociale du poète.

S'il est vrai que la ligne pasolinienne s'oppose à celle de Bo, cette opposition est de nature différente selon que l'on prenne en compte les poèmes de *RAM* que Volponi réinsère pour son deuxième recueil, ou bien son nouveau chemin poétique, celui que Pasolini définit comme « syntaxique ». En ce qui concerne la petite anthologie de *RAM*, le jugement pasolinien ne s'éloigne pas énormément de celui de Bo. Non seulement ces poèmes constitueraient la partie faible du livre, celle où la parataxe serait aussi agitée que la psyché du *je* poétique, mais ils en laissent au contraire transparaître les « tremblements, [les] incertitudes, [les] humilités, [et les] enivrements ». Or, si l'on croit son étymologie, le mot « ivre », au sens figuré, signifie aussi « exalté par une passion violente<sup>38</sup> ». On peut ainsi en déduire que Pasolini, en choisissant ce mot, essaie à peine de camoufler l'idée de « violence naturelle » conçue par Bo. Peu après cela, Pasolini s'attelle à repérer les sources volponiennes, une manière d'agir qu'il partage avec les critiques de la ligne renvoyant au père critique de l'hermétisme et que nous avons illustrée ci-dessus. Bien qu'il le fasse en sourdine et que cela ne concerne que *RAM*, Pasolini s'inscrit en somme dans le sillage de Bo et de ses acolytes<sup>39</sup>.

Pour ce qui est en revanche de la nouvelle manière volponienne, c'est-à-dire celle faussement parataxique et syntaxique, Pasolini se démarque sans aucun doute de Bo et de

---

del poeta » ; « i patetici paesaggi » ; « E c'è da chiedersi se la coscienza chiarificatrice sia solo letteraria, o non sia invece addirittura sociologica, posteriore all'ebbrezza e al regresso impliciti nella sua operazione poetica. »

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 208 : « [...] un pensare logico, (che solo consente il libero attuarsi di quell'ebbrezza e di quel regresso [...]), esercitato su quel mondo di contadini e sul mondo *tout court*, dove egli si trova a vivere e a cercare di interrompere la vita con gli inganni della poesia. »

<sup>38</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ivre> (consulté le 25/03/2016 à 15h45).

<sup>39</sup> Dans la lettre à Vittorio Sereni du 7 août 1954, que nous avons déjà analysée, Pasolini raconte à son ami comment le faible soutien qu'il a reçu de Leone Piccioni et de Carlo Bo a fait en sorte qu'il a dû partager le premier prix avec Volponi, et surtout le podium avec « un certain Tedeschi (ancien marinettien [...]), que l'on a découvert grâce à des épigrammes idiotes, qui ont enthousiasmé ce c... de Bocelli. » Et Pasolini d'ajouter âprement : « Je n'ai jamais compris pourquoi Bo m'est aussi hostile... ». Si tout lien immédiat de cause à effet serait audacieux, il n'en reste pas moins que la froideur ressentie par Pasolini éclaire d'un jour nouveau sa réticence à rallier Bo. Voir PASOLINI P.P., *Lettere 1940-1954, op.cit.*, p. 673 : « un certo Tedeschi (ex marinettiano [...]), scoperto per degli idioti epigrammi, che hanno entusiasmato quel c... di Bocelli » ; « Non ho mai capito perché Bo mi sia così ostile... ».

ses disciples, en introduisant le concept de « pensiero logico ». Encore faut-il en déterminer l'origine et les caractères.

### 1.2.1 La « pensée logique » volponienne : origine et caractères

Un itinéraire à travers la réflexion littéraire de Pasolini permet de mieux éclairer les tenants de ce concept. Concernant son origine, elle est à chercher dans le grand débat qui anima les lettres italiennes entre 1945 et 1955. Pour cela, il est nécessaire de s'immerger dans le système critique pasolinien. Publié la même année que la recension de *AM*, son article « La letteratura italiana 1945-1955 » offre un panorama de la poésie italienne contemporaine. Après avoir rappelé que la décennie en question représente « une période de stabilisation et de recherches<sup>40</sup> », Pasolini déplore la « pauvreté stylistique » de certains recueils parus dans l'après-guerre, et la « pauvreté de pensée, de culture<sup>41</sup> » dont ils sont le fruit. S'il est vrai que la fin du conflit mondial a eu pour effet de libérer les forces poétiques longuement censurées, cet élan s'est vite essoufflé, car elles ont été incapables de s'affranchir de ce que Pasolini appelle, dans un article de 1955 intitulé « Poesia popolare e poesia d'avanguardia », le « centralisme linguistique "décadent"<sup>42</sup> ». En effet, Pasolini ne nie pas que le fascisme et les guerres mondiale et civile ont introduit dans l'arène poétique « une nouveauté essentielle : [...] la conscience d'un *anti-novecentismo* en tant que nécessité morale, d'origine politico-sociale ou religieuse, en polémique avec la morale ontologiquement littéraire de la période précédente<sup>43</sup>. » À ce désir d'action, toutefois, ne correspond pas un changement de palette en termes de langue et de structures poétiques. De fait, ces dernières restent celles propres au *novecentismo*, au symbolisme, à la quête de la parole pure, c'est-à-dire à la poésie lyrique conçue comme expression d'un être se plaçant au-dessus de la mêlée<sup>44</sup>. En d'autres termes, si Pasolini salue le désir d'action de la nouvelle poésie italienne contemporaine, il condamne l'emploi d'instruments poétiques inadéquats. Pasolini étend même sa

---

<sup>40</sup> PASOLINI P.P., « La letteratura italiana 1945-1955 » (1956), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, W. Siti et S. De Laude (éds.), Milan, Mondadori, 1999, p. 641 : « periodo di assestamento e di ricerche ».

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 642 : « povertà di pensiero e di cultura ».

<sup>42</sup> PASOLINI P.P., « Poesia popolare e poesia d'avanguardia » (1955), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, *op. cit.*, p. 598 : « centralismo linguistico "decadente" ».

<sup>43</sup> PASOLINI P.P., « La letteratura italiana 1945-1955 » (1956), *op. cit.*, p. 644-645 : « una essenziale novità : [...] la coscienza di un anti-novecentismo in quanto necessità morale, di origine politico-sociale o religiosa, in polemica con la morale ontologicamente letteraria del periodo precedente ».

<sup>44</sup> Sur ce point du raisonnement pasolinien, voir « La libertà stilistica » (1957), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1229-1337, et notamment les pages 1332-1333.

condamnation à sa propre production poétique. Dans « La posizione », un article paru dans *Officina*, la revue qu'il fonda en 1955 avec Roberto Roversi et Francesco Leonetti, Pasolini reconnaît en effet que sa poésie de jeunesse, ainsi que celle de ses deux amis, affichait une « adhésion à un *novecentismo* qui [les] déterminait ». Il s'empresse tout de même de modérer le poids de ce déterminisme poétique, ce dernier étant contrecarré par leur « *anti-novecentismo* latent », qui se manifestait « dans une recherche de variantes plus originelles et plus engageantes<sup>45</sup> ».

Cet exercice d'auto-analyse stylistique<sup>46</sup> se renouvelle dans « La libertà stilistica » de 1957, c'est-à-dire le texte fondateur à la fois de l'esprit de la revue « *Officina* » et de la poétique de ses membres, et où Pasolini développe son désir d'une poésie nouvelle. Contraint de dissiper les malentendus engendrés par son article précédent, « Il neo-sperimentalismo », où il avait tenté de distinguer les trois types fondamentaux de ce « neo-sperimentalismo » (selon qu'il soit d'origine décadentiste, hermétique, et engagé), Pasolini réfute la critique qui lui est faite d'avoir proposé une « auto-description », en concédant tout de même que seul le premier type de « neo-sperimentalismo » « pouvait être [...] identifié en partie<sup>47</sup> » comme tel. À la suite de cette sorte d'autodafé, Pasolini rappelle à quel point l'hermétisme et ses opposants de l'après-guerre partageaient le même « monde stylistique<sup>48</sup> », ce qui rend encore plus nécessaire l'éclosion « d'un véritable *sperimentalismo*<sup>49</sup> ».

En ce sens, la revue *Officina* serait l'atelier, comme son nom l'indique, de cette nouvelle expérimentation poétique. Mais avant d'en poser les jalons, le poète frioulan tient à ce qu'il soit clair que la recherche du groupe bolonais est affranchie de toute idéologie officielle. Pasolini s'était déjà exprimé sur ce point, dans « La posizione » : il y dénonçait en effet les différentes catégories de l'apriorisme de l'époque, qu'il s'agît du « "positionnalisme"

---

<sup>45</sup> PASOLINI P.P., « La posizione » (1956), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, *op. cit.*, p. 623-631, p. 624 : « adesione a un novecentismo che ci determinava » ; « latente anti-novecentismo » ; « in una ricerca di varianti più originarie e impegnanti ».

<sup>46</sup> Pour comprendre l'importance de l'analyse stylistique dans la pensée pasolinienne, un extrait de sa recension d'un recueil du poète Casimiro Fabbri est particulièrement éclairant : « Et il n'est pas du tout facile, dans un paysage exsangue, a priori, "posizionalista" comme celui d'aujourd'hui, de pouvoir dire ceci d'un poète, c'est-à-dire qu'il n'est qualifiable qu'à travers une analyse stylistique ardue et une historisation prégnante. » Voici l'original : « E non è per nulla facile, in un panorama esangue, aprioristico, "posizionalista" come è quello odierno poter dire questo di un poeta : che solo attraverso un'ardua analisi stilistica e una impegnante storicizzazione egli è qualificabile » (PASOLINI P.P., « Poesia dell'eterno e del mistero », in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, *op. cit.*, p. 622).

<sup>47</sup> PASOLINI P.P., « La libertà stilistica » (1957), *op. cit.*, p. 1230 : « poteva essere dunque identificata in parte con un'autodescrizione ».

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 1233 : « mondo stilistico ».

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 1231 : « la necessità di un vero e proprio sperimentalismo ».

américain » ou de celui propre à l'intelligentsia du Parti communiste italien, qu'il définit comme « ingénu et illettré », et purement « "tactique" ». Les termes que Pasolini emploie pour récuser ces apriorismes ne sauraient être plus explicites : « Ici, nous nous bornons à nier toute position simpliste et définitive, propre à ceux qui ne tâchent pas d'adapter l'horizon au périscope, mais le périscope à l'horizon, à l'immense horizon des phénomènes [...] »<sup>50</sup>. » Les poètes d'*Officina* souhaitent donc inventer une poésie capable de sonder l'horizon, sans à priori ou credo préconçus. Et Pasolini d'affirmer que le *sperimentalismo* qu'ils proposent prévoit deux phases de travail :

[...] un moment contradictoire et négatif, c'est-à-dire une attitude indéterminée, problématique et dramatique qui coïncide avec cette indépendance idéologique que l'on a évoquée, qui demande un effort continu et douloureux pour se maintenir à la hauteur d'une actualité que l'on ne possède pas idéologiquement [...]. Mais il y a aussi un moment positif, c'est-à-dire l'identification de l'expérimentation avec l'invention [...].

De cette division de l'acte poétique en une phase d'analyse et une d'invention proprement dite découlent, pour Pasolini, deux corollaires définissant encore mieux la nature de l'« opération culturelle » proposée par *Officina*. À ses yeux, opter pour un style différent de celui en vogue jusqu'alors est une manière de contester non seulement un style poétique, mais aussi la « forme de possession » qu'incarne ce style. Ce dernier est en effet l'apanage d'une « classe dominante », celle qui a pu étudier et qui peut donc accéder à la « langue pour la poésie ». Afin de court-circuiter ce discours de domination, Pasolini affirme que la langue poétique du *sperimentalismo* d'*Officina* « tend à être entièrement abaissée au niveau de la prose, c'est-à-dire du rationnel, du logique, de l'historique ». Cet abaissement linguistique entraîne également un changement radical en termes de structures poétiques. À rebours de la préférence accordée par le *novecentismo* aux textes courts, très ramassés, où l'espace de la parole prime sur celui de la syntaxe, les « officineschi » optent pour la forme longue du « poemetto », car ce dernier permet le développement d'un discours analytique. Choisir la forme du « poemetto » signifie s'inscrire dans une tradition bien précise, celle qui va de Dante jusqu'à Pascoli, c'est-à-dire des « modes stylistiques antérieurs au *novecentismo*, ou traditionnels ». À côté des sources littéraires, Pasolini fournit également les cadres théoriques inspirant le travail du groupe, autrement dit les pensées qui informent les deux

---

<sup>50</sup> PASOLINI P.P., « La posizione » (1956), *op. cit.*, p. 629 et 631 : « "posizionalismo" americano » ; « "tattico" [...] ingenuo e illetterato » ; « Qui ci limitiamo a negare qualunque posizione semplificante e cristallizzante, in chi non cerca di adattare l'orizzonte al periscopio, ma il periscopio all'orizzonte : all'immenso orizzonte di fenomeni ».

moments de leur approche : l'« esprit philologique » de Gianfranco Contini et les *Cahiers de prison* de Gramsci.

La recension pasolinienne de *AM*, et notamment l'idée qu'il existerait dans le nouveau recueil volponien, du moins dans ses textes les plus récents, une « pensée logique » précédant la poésie est à inscrire dans la démarche critique que l'on vient d'analyser. La cartographie volponienne relèverait donc d'une volonté du poète d'Urbino d'aller à la rencontre de son berceau à travers les armes « du rationnel, du logique, de l'historique<sup>51</sup> ». Par conséquent, les choix textuels de Pasolini ne sauraient nous surprendre : « *Cugina volpe, Il giro dei debitori, L'uomo è cacciatore*, en plus des poèmes courts [...] de la section centrale<sup>52</sup>. » Il s'agit en effet des textes où Volponi expérimente pour la première fois la forme longue du *poemetto*, en s'inscrivant ainsi dans la mouvance « officinesca », ce que son troisième recueil, *LPDA*, finira par rendre encore plus évident.

### 1.2.2 La leçon de Pasolini entre appropriation stratégique et caution d'auteur

Le fait que Volponi, dans les textes « syntaxiques » de son deuxième recueil et, surtout, dans *LPDA*, emboîte le pas de l'expérimentalisme « officinesco » représente sans conteste un adoubement important qui contribua considérablement à la fortune de la ligne critique pasolinienne et qui se concrétisera par des déclarations de poétique tout à fait explicites ainsi que par la publication de deux poèmes dans *Officina*. Mais avant cela, et par un souci de parallélisme, on analysera la stratégie d'appropriation critique mise en place par les « officineschi ».

La démarche est fondamentalement la même que celle que l'on a vue à l'œuvre pour Bo et ses successeurs : le critique le plus prestigieux trace un chemin qui constitue le point de

---

<sup>51</sup> Voir PASOLINI P.P., « La libertà stilistica », *op. cit.*, p. 1232-1237 : « Nello "sperimentare" dunque, che riconosciamo nostro [...], persiste un momento contraddittorio o negativo : ossia un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico che coincide con quelle indipendenza ideologica cui si accennava, che richiede un continuo, doloroso sforzo di mantenersi all'altezza di una attualità non posseduta ideologicamente [...]. Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l'identificazione dello sperimentare con l'inventare » (1234) ; « un'operazione culturale » (*ibid.*) ; « Anche lo stile è una forma di possesso [...], con la tipica mancanza di coscienza del fatto che caratterizza ogni possesso o privilegio materiale acquisito per appartenenza a una classe dominante » (*ibid.*) ; « "lingua per poesia" » (1232) ; « la lingua che era stata portata tutta al livello della poesia, tende ad essere abbassata tutta al livello della prosa, ossia del razionale, del logico, dello storico » (1235) ; « Ne deriva una [...] riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi o tradizionali » (*ibid.*) ; « spirito filologico [de Contini] » (1236) ; « domina lo spirito di Gramsci : del Gramsci "carcerato" » (1237)

<sup>52</sup> PASOLINI P.P., « *L'antica moneta* di Volponi » (1955), in ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 207 : « *Cugina volpe, Il giro dei debitori, L'uomo è cacciatore*, oltre alle più brevi [...] della sezione centrale ».

départ des autres<sup>53</sup>. Ceci étant dit, la stratégie d'appropriation de la ligne pasolinienne se distingue de son adversaire par le nombre réduit de ses partisans. En effet, le seul critique, bien que très actif, s'inscrivant dans cette démarche est l'un des deux autres fondateurs de la revue *Officina*, le calabrais Francesco Leonetti, qui consacra deux articles à la poésie de Volponi, avec lequel il noua une amitié personnelle et littéraire qui débouchera sur un livre à quatre mains, *Il leone e la volpe* de 1993, un véritable « dialogue » (comme le définit le sous-titre) portant sur maints sujets : de la politique à l'industrie, en passant par la littérature et l'école. Le premier article de Leonetti date de 1959, suscité par la publication du poème volponien *La paura*, dans le numéro 34 de la revue *Nuovi Argomenti*. L'occasion qui donna naissance au poème fut une excursion dans les collines bolonaises à laquelle participèrent Volponi et, nous citons d'après la dédicace du poème, ses « amis Leonetti, Pasolini, Roversi ». *La paura* s'inscrit donc d'emblée dans l'atmosphère « officinesca ». Dans sa recension, parue dans le premier numéro de la seconde série d'*Officina*, daté des mois de mars et avril 1959, Leonetti définit la peur de son ami comme « celle de l'enfer », celle qui, selon lui, serait à l'origine de la nostalgie volponienne « du limbe, du ventre maternel », et qui transforme en « abîme » « les petites vallées » se trouvant au pied du téléphérique qui emmène les amis de Bologne jusqu'au Sanctuaire de la *Madonna di San Luca*, dès lors qu'elle englobe également « [l]e monde des relations ». Après avoir évoqué l'atmosphère réelle et poétique d'où surgit le poème, Leonetti rappelle les débuts « florentin[s] » de Volponi, sous la coupe de Carlo Bo. Toutefois, il en enregistre la séparation, en direction d'« une nature classique, où il n'est pas seulement question de susurrements et de signaux mystérieux, mais aussi du sentiment d'une harmonie (qui avait déjà été saisi par Pasolini [...]). » Ensuite, Leonetti apporte sa pierre à l'édifice pasolinien en soulignant à quel point le nouveau poème, qui confluera dans *L'Appennino contadino* un an plus tard, indique la nouvelle voie que le poète d'Urbino a empruntée dès *AM*. Dans ce recueil, Volponi avait déjà été capable, selon Leonetti, d'exprimer des « sentiments plus concrets sur “la vie” », et on peut affirmer sans risques qu'il pense au volet syntaxique du recueil :

---

<sup>53</sup> Comme l'a opportunément remarqué Gian Carlo Ferretti, la célébrité du poète frioulan aura deux conséquences majeures sur l'aventure d'*Officina* : d'une part, il est indéniable qu'elle se révéla décisive pour le rayonnement de la revue, Pasolini étant le lien direct avec le beau monde des lettres romain, ce qui finit par ailleurs par restreindre l'horizon de provenance des auteurs publiés dans ses colonnes. D'autre part, le succès de Pasolini phagocyttera la revue sans pour autant la compromettre, en ce sens que, malgré les différences entre les divers rédacteurs, le point de vue de la revue finira par recouper, dans la perception commune, les positions de Pasolini. Voir FERRETTI G.C., « *Officina* ». *Cultura, letteratura e politica...*, op. cit., p. 3-49, et notamment p. 5.

À présent Volponi sonde les termes du réel dans sa délicatesse, dans ses terreurs enfantines, dans sa claustrophobie, dans sa fuite (en profondeur, non pas dans sa vie pratique, qu'il maîtrise). Il me semble qu'il nous fournit une épreuve exemplaire de déroulement de contenus, de travail en cours, de maîtrise de soi [...].<sup>54</sup>

À y regarder de plus près, on remarque que les paroles de Leonetti expriment en réalité une idée pasolinienne. En effet, lorsqu'il dit que Volponi analyse le réel au creuset de son tribunal intime, il récupère de toute évidence le passage de la recension à *AM* dans lequel Pasolini écrivait que la typologie syntaxique du recueil était sans aucun doute la partie la plus heureuse du recueil, « l'assomption du monde, de la part du poète, à sa propre vision du monde, [s'étant] accomplie<sup>55</sup>. » En outre, la deuxième partie de la courte recension léonettienne reprend à son tour une idée-clef pasolinienne : le critique « officinesco », comme son illustre collègue, nie en effet que la nostalgie et la « laceration » de Volponi soient « passive[s] » ou « simple abandon », elles proviendraient plutôt « d'un vouloir être », d'une « rationalité limpide », « [l]e petit poème [étant] voulu, mené, construit ainsi, en recherchant, comme un chien pantelant, quelque fermeté intérieure, et en pensant les souvenirs et les images [...] »<sup>56</sup>. Leonetti souscrit à l'idée pasolinienne selon laquelle l'unité entre le monde du *je* poétique et le monde extérieur serait le fruit d'« une sorte de volonté de nostalgie consciente », qui serait même l'expression d'une « pensée logique » sous-tendant l'acte poétique volponien.

Deux ans après la recension que nous venons d'analyser, et deux ans après la fin de l'aventure d'*Officina*, Leonetti consacre de nouvelles pages à son ami Volponi. Ces dernières

---

<sup>54</sup> LEONETTI F., « "La paura" », in *Officina*, n. 1, nouvelle série, mars-avril 1959, p. 44 : « La paura che Volponi ha è quella dell'inferno ; o del deposito del sepolcro ; e in paura gli si rivolge la nostalgia del limbo, del grembo materno. Il mondo delle relazioni, in questa angoscia, è solo un gruppo di gente che vola sulla teleferichina che da Bologna al Santuario porta, e le vallatelle, sotto, sono l'abisso » ; « Uscito, giovane, dall'Urbino in cui non era ancora il rettore Bo, ma si spandeva l'influsso fiorentino [...] Volponi a poco a poco si è poi slargato a una natura classica, ove non sono soltanto sussurri e segnali misteriosi, ma il senso di un'armonia (questo intese già Pasolini [...]) » ; « è un fatto che ancora "antica moneta" da lui fu dichiarata la poesia, nella raccolta vallecchiana 1955 ; ma vi giungeva già a sentimenti più concreti su "la vita" » ; « Ora Volponi fruga in fondo alla sua delicatezza, ai suoi terrori infantili, alla sua claustrofobia, al suo fuggire (profondamente, non nella vita pratica, che egli governa) i termini del reale ; e mi sembra ci dia un'esemplare prova di svolgimento di contenuti, di lavoro in progresso, di acquisto sopra di sé [...] »

<sup>55</sup> PASOLINI P.P., « "L'antica moneta" di Volponi » (1955), in ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 207 : « Qui l'assunzione del mondo, da parte del poeta, alla propria visione del mondo, è compiuta. »

<sup>56</sup> LEONETTI F., « "La paura"... », *op. cit.*, p. 44-45 : « e la libertà della contraddizione, in cui il poemetto si chiude, è nutrita di un voler essere, non di segreta passiva lacerazione » (44) ; « la ricca commozione verso il proprio fondo oscuro è netta nell'ultimo Volponi di ogni compiacimento, si conduce a una limpida razionalità. » (45) ; « Il poemetto è voluto, condotto, costruito così, ricercando, quasi un cane anelante, qualche fermezza interiore, e pensando i ricordi e le immagini [...] » (44)

se trouvent à l'intérieur d'un article intitulé « Un'analisi semantica, IV : Antico e postmoderno » que Leonetti publie au mois d'avril 1961 dans la prestigieuse revue *Paragone – Letteratura*. Il faut préciser que Volponi, dont *LPDA* avait paru un an auparavant, n'est pas le seul et unique objet de l'examen du critique. Parmi les poètes étudiés au fil des dix pages figurent quelques noms significatifs de la poésie italienne contemporaine, tels que Giacomo Noventa, Giorgio Orelli, Cesare Vivaldi, Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, et quelques autres. Noventa, le poète dialectal vénitien que Pasolini inséra dans son anthologie de la poésie dialectale de 1952, et Volponi sont les deux seuls poètes auxquels Leonetti réserve une analyse approfondie. Un choix qui reflète à lui seul l'aura pasolinienne de l'article. Bien que de façon moins explicite que dans l'article de 1959, Leonetti laisse somme toute transparaître sa fidélité à la « ligne Pasolini ». D'abord dans le choix des poèmes volponiens qu'il considère comme une véritable réussite : Leonetti signale de fait presque les mêmes textes que Pasolini, et notamment *Cugina volpe* et *L'uomo è cacciatore*<sup>57</sup>. Ensuite, Leonetti ajoute quelques lignes complémentaires sur *La paura*, en renvoyant à son article précédent. La partie conclusive de la recension de Leonetti porte sur l'autre poème long du recueil, c'est-à-dire *L'Appennino contadino*. Après s'être employé à restituer les qualités de ce texte, Leonetti tient à préciser qu'il est tout de même « défectueux » :

« L'erreur de Volponi [...] réside dans sa participation mélodique, qui fait qu'il retrouve son enfance paysanne au lieu de se retrouver lui-même en tant qu'homme rationnel [...]. Si bien qu'il emploie le *nous* pour énumérer les choses, et tout s'estompe, tout devient parfois illisible si ce n'est pour une effusion indéfinie sans nerf ni élans sémantiques [...]. Il se sent dans le rythme de cette vie, mais en réalité, il est dans son propre rythme mélodique, avec résignation, donc avec moins de lucidité<sup>58</sup>.

Volponi se complairait donc dans sa mélodie, si bien que sa « lucidité », c'est-à-dire sa « pensée logique », défaille en courant ainsi le risque d'ouvrir la voie à la langueur de l'idylle. En définitive, Leonetti adhère une fois de plus aux clefs de lecture pasoliniennes en soulignant en quoi *L'Appennino contadino* n'est pas régi par la « pensée logique », ce qui

---

<sup>57</sup> Ces deux poèmes figuraient déjà dans le recueil précédent, ce qui prouve encore une fois l'habitude volponienne au déplacement et au réemploi des textes, ce qui reflète un souci de construction d'un livre de poésie cohérent.

<sup>58</sup> LEONETTI F., « Un'analisi semantica, IV : Antico e postmoderno », in *Paragone-Letteratura*, n°136, XII, avril 1961, p. 130 : « L'errore di Volponi [...] sta nel calarsi con partecipazione melodica : ritrovando l'infanzia sua contadina o paesana, invece che ritrovare se stesso con la sua ragione di uomo [...]. Così con un plurale in prima persona fa l'enumerazione delle cose, e tutto sfuma, a tratti illeggibile se non in un'indistinta effusione priva di nerbo o di scatti semantici [...]. Egli si sente nel ritmo di quella vita ma veramente è nel suo proprio ritmo melodico, rassegnatamente, perciò con lucidità minore. »

l'expose au risque d'un retour en arrière, au style d'antan, à l'hermétisme de la parole pure et mystérieuse.

En plus de la volonté des « officineschi » de s'approprier le travail volponien, le poète semble à son tour soucieux d'adhérer à leur lecture. Cela tient avant tout au rapport personnel qui naquit entre Pasolini et Volponi en 1955, lors de la victoire commune du prix Carducci. Un rapport que l'on peut suivre dans ses hauts et ses bas au fil des pages de la correspondance que les deux auteurs entretinrent pendant vingt ans, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Pasolini<sup>59</sup>. Dans les années auxquelles nous nous intéressons de près, c'est-à-dire la seconde moitié des années 1950, le poète frioulan incarne le double rôle de maître en poésie et d'intermédiaire entre le périphérique<sup>60</sup> Volponi et le milieu littéraire, notamment romain. La lettre datée du 9 novembre 1956 démontre très clairement la double charge que Pasolini est appelé à assumer. Après une évocation mélancolique de ses séjours à Rome, le véritable « environnement de [son] amour », entre rencontres amoureuses, amicales, et littéraires, Volponi s'adresse à son ami en ces termes : « Je t'envoie une poésie que tu devrais lire, en notant, comme d'habitude, les imperfections, et me renvoyer ». La lettre se conclut par la phrase suivante : « Si la poésie te paraît bien faite, essaie de voir si Bertolucci en veut pour [la revue] *Paragone* ». Un double rôle que Pasolini accepte sans hésiter, comme on peut le constater dans sa réponse à cette lettre, datée du 22 novembre : « Ton poème est très beau, on le lit d'une seule traite, avec beaucoup d'émotion : une de tes meilleures réussites. Ça et là un petit peu de manière à toi, et peut-être quelques vers de trop au milieu ». Et l'aval du maître vaut publication, à condition que l'élève amende son texte là où il le faut : « Si tu viens à Rome bientôt, je ne le donnerai à Bertolucci qu'après les quelques corrections éventuelles ». Pasolini fait preuve de grande envergure intellectuelle en reconnaissant son autonomie d'auteur à Volponi : « Sinon, je le lui donnerai de suite (écris-le moi)<sup>61</sup> ». En

---

<sup>59</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, Fioretti D. (éd.), Florence, Edizioni Polistampa, 2009, p. 40. Ce volume contient les 81 lettres que Volponi envoya à son ami en l'espace de vingt ans. Sur les 28 réponses de Pasolini, 6 ont été publiées par Nico Naldini (cf. PASOLINI P.P., *Lettere 1955-1975, op. cit.*), alors que les 22 restantes sont conservées par les héritiers de Volponi. À ces derniers, et notamment à la fille de l'auteur, M.me Caterina Volponi, vont nos remerciements les plus sincères pour avoir mis à notre disposition ces précieux documents. À ce même propos, nous ne saurions passer sous silence la libéralité de l'héritière des œuvres pasoliniennes, M.me Graziella Chiarocci, qui nous a autorisé à en publier des extraits, au cas où notre travail l'exigerait.

<sup>60</sup> En 1956, après avoir réalisé des enquêtes sociologiques pour le compte d'Adriano Olivetti, Volponi est embauché directement par l'entrepreneur piémontais, qui lui confie le rôle de directeur des services sociaux d'Olivetti. Volponi s'installe donc à Ivree, là où l'entreprise Olivetti a son siège. Si cet événement marquera considérablement la vie et l'œuvre volponiennes, il l'éloigna des centres littéraires nationaux.

<sup>61</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, *op. cit.*, p. 42-45 : « Questo [Roma] è l'ambiente del mio amore » (42) ; « Ti mando una poesia, che dovresti leggere, annotando, come altre volte, le imperfezioni e poi rimandarmela » (43) ; « Se la poesia ti pare che

définitive, ce qui émerge de manière évidente de l'analyse du début de l'échange épistolaire entre Pasolini et Volponi, c'est la volonté de ce dernier d'adhérer à la voix et à la voie poétiques incarnées par son ami. Une fidélité que Volponi ne reniera jamais, y compris lorsque les deux auteurs emprunteront d'autres chemins créatifs, comme le démontre parfaitement une phrase contenue dans la lettre que Volponi écrit à Pasolini le 12 avril 1972 : « Je t'écris comme si je me regardais dans la glace<sup>62</sup>. » Une stratégie, que celle de Volponi, qui finira par payer en termes de visibilité éditoriale : dans le laps de temps séparant ses deuxième et troisième recueils, le poète parvient en effet à publier quelques textes dans d'importantes revues littéraires de l'époque, toutes directement ou indirectement liées à Pasolini : *La vita* dans le numéro 5 (1956) et *Le catene d'oro* dans le numéro 8 (1957) d'*Officina*, *La paura*, évoqué plus haut, dans le numéro 34 de *Nuovi Argomenti*, ou encore *L'Appennino contadino* dans le numéro 2 de *Il Menabò*, qui parut en 1960, deux revues dont Pasolini était un rédacteur régulier ou occasionnel<sup>63</sup>. En définitive, Pasolini devient la plaque tournante de toutes les vellétés littéraires volponiennes, comme nous pouvons le voir dans la lettre que Volponi lui écrivit le 6 mars 1957 : « [...] toute ma littérature – faits – études – rapports – amitiés passe par toi<sup>64</sup> ».

Sans doute mû par une volonté de rendre officielle sa reconnaissance, Volponi la grave dans une véritable déclaration de poétique. En effet, à l'orée de *Le porte dell'Appennino*, Volponi appose une épigraphe particulièrement riche d'un point de vue herméneutique et sur laquelle il convient de s'attarder. Il s'agit de cinq vers extraits des *Géorgiques* de Virgile, et qui ouvrent la section « Gli Dei compagni » (*Les Dieux camarades*), la troisième et dernière du livre :

---

possa andare, vedi se Bertolucci la prende per *Paragone* » (45) ; « La tua poesia è molto bella, si legge d'un fiato e con dolcissima commozione : una fra le tue riuscite migliori. (Qua e là un po' di maniera tua, e forse qualche verso in più al centro). Se vieni a Roma presto, aspetto di darla a Bertolucci dopo le eventuali due o tre minime correzioni, se no, gliela do subito (scrivimelo). » (43n)

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 175. Daniele Fioretti, on l'aura remarqué, a choisi cette phrase comme intitulé de son livre.

<sup>63</sup> Dans le numéro de novembre et décembre 1958 de la revue *Il Caffè*, Volponi publia un autre poème, intitulé *Care piaghe* (*Mes chères plaies*), qui n'entrera dans aucun de ses recueils. Notre choix de ne pas l'inclure dans la liste des textes publiés grâce à Pasolini se justifie par le fait qu'il n'y ait aucune trace de ce texte dans l'échange épistolaire entre les deux amis. Par ailleurs, on rappellera que la revue *Paragone* avait déjà accueilli deux poèmes de Volponi : *Stanze romane* (*Stances romaines*), dans le numéro 20 paru en août 1951, et *Porgimi, amore* (*Donne-moi, mon amour*), dans le numéro 42 du mois de juin 1953, c'est-à-dire bien avant que Volponi connût Pasolini, ce qui ôte toute connotation négative au mot « stratégie » que nous avons employé pour définir l'adhésion de Volponi au maître.

<sup>64</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 52 : « tutta la mia letteratura – fatti – studi – rapporti – amicizie, passa attraverso di te ».

Felix, qui potuit rerum cognoscere causas  
Atque metus omnis et inexorabile fatum  
Subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.  
Fortunatus et ille, deos qui novit agrestis,  
Panaque Silvanumque senem Nymphasque  
[sorores.

Heureux qui a pu connaître les principes des  
choses, qui a foulé aux pieds toutes les craintes,  
l'inexorable destin et tout le bruit fait autour de  
l'insatiable Achéron ! Bienheureux aussi celui qui  
connaît les dieux champêtres,  
et Pan, et le vieux Silvain et les Nymphes sœurs<sup>65</sup> !

Dans ces vers, le poète latin célèbre d'une part le sage, Lucrèce, qui put connaître les lois de l'univers entier en foulant aux pieds les faiblesses humaines, et notamment la peur de sa finitude, et d'autre part, l'humilité du paysan « bienheureux », qui se contente de vivre en phase « avec la nature et ses rythmes, sans aucune exigence de compréhension ni encore moins de domination sur elle<sup>66</sup> ». Or, la section en question comprend au total trois textes : *La paura* [La peur], *L'Appennino contadino* [Les Apennins paysans] et *Muore la giovinezza* [La jeunesse meurt]. Les deux premiers sont parmi les plus longs, les plus réussis et les plus cités du recueil. La place qu'un poète accorde à ses textes, on le sait, n'est presque jamais le fruit du hasard, mais celui d'une réflexion plus ou moins profonde<sup>67</sup>. Le fait que ces trois poèmes se situent en *explicit* n'est donc pas anodin, le poète les a choisis pour prendre congés à la fois de son œuvre et du lecteur, dont la lecture et l'interprétation sont ainsi orientées. Et Volponi souhaite que son public saisisse la matrice néo-expérimentale du livre, l'attention du poète étant à présent tournée vers son expérience, privée comme sociale, de sa campagne natale. La célébration du sage Lucrèce, quant à elle, salue la victoire du *je* poétique sur la peur, cette dernière ayant en revanche remporté la partie dans les deux recueils précédents, ce que Volponi soulignera presque trente ans plus tard, dans une interview accordée à la revue italienne *Poesia* :

Pourquoi écrivais-je des poèmes à cette époque [celle de *RAM* et de la plupart des poèmes de *L'antica moneta*] [...] ? Parce que j'étais incertain, parce que j'avais peur. J'étais foudroyé par certaines images, par certaines visions, que je filtrais à travers le souvenir des lectures incertaines et fragmentaires de l'école, qui m'amenaient à avoir un rapport avec des faits lointains, magiques, pérennes tels que les astres, le paysage, les saisons, les tempêtes ou les filles, ou encore certaines aspérités de la vie de cette époque [...].<sup>68</sup>

<sup>65</sup> VIRGILE, *Les Géorgiques*, Jackie Pigeaud (éd.), trad. de De Saint-Denis E., Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 70-71.

<sup>66</sup> GAGLIARDI P., « Orfeo e Lucrezio nelle *Georgiche* », in AA.VV., *Atti Accademia Pontaniana*, Napoli N.S., Vol. LI (2002), p. 76 : « il vero 'saggio' del poema [...] è l'*agricola* ideale, fortunato perché vive in un mondo senza storia, a contatto solo con la natura e i suoi ritmi, senza pretese di comprensione né tanto meno di dominio di essa. »

<sup>67</sup> Voir TESTA E., *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Gênes, Il Melangolo, 1983, mais surtout la réflexion de Niccolò Scaffai, qui étaye d'ailleurs la troisième partie de notre travail.

<sup>68</sup> VOLPONI P., « A lezione da Paolo Volponi », in *Poesia*, n. 2, Milan, Crocetti, 1988, cité in ZINATO E., *Introduzione à VOLPONI P., Poesie (1946-1994)*, Turin, Einaudi, 2001, p. XII : « Perché scrivevo poesia allora [...] ? Perché ero incerto, perché avevo paura. Ero folgorato da certe immagini, da certe visioni, filtrate attraverso il ricordo delle letture incerte e frammentarie

Si la récurrence de l'adjectif « incertain » ne suffisait pas pour prouver à nouveau la volonté du poète sinon de récuser, du moins d'attribuer ses débuts poétiques à des tâtonnements juvéniles, une deuxième épigraphe saurait être décisive, à condition de la mettre en regard de celle que l'on vient d'étudier. Aux seuils de *AM*, Volponi inscrit ce distique de Martial :

Scripsi, rescripsit nil Naevia, non dabit ergo;  
Sed puto quod scripsi legerat: ergo dabit.

J'ai écrit à Névia : mais elle n'a pas répondu : je ne  
l'aurai donc pas. Mais, je pense, ce que j'ai écrit,  
elle l'a lu : donc j'aurai la belle<sup>69</sup>.

Manifestation du *topos* de l'amour aveugle et dément que Martial raille dans plusieurs textes<sup>70</sup>, cette épigramme, intitulée *Pour Névia*, constitue l'un des volets du cycle de « Rufus et Névia », c'est-à-dire celui de l'amant « pathétique et démodé<sup>71</sup> » épris d'une fille qui ne partage pas son sentiment. Au premier abord, ces vers n'entretiennent aucun rapport avec l'extrait virgilien. Cependant, le motif de la *dementia* sert de pont intertextuel entre eux. En effet, ce dérèglement de la raison définit la quête de l'amant fou par antonomase, le poète Orphée, qui contrevient d'abord aux préceptes de Proserpine en se tournant pour regarder son Eurydice bien-aimée et ensuite à ceux de la nature et de la société en optant pour une vie isolée<sup>72</sup>. Mais la démence d'Orphée, dont le voyage infernal est évoqué dans l'« insatiable Achéron », s'apparente à celle de l'« heureux » écrivain du *De rerum natura* ; sa quête du bonheur épicurien par l'appréhension du sens de l'univers relève d'un acte de « superbe de la raison<sup>73</sup> », car, aux yeux de Virgile, nul ne peut pénétrer le sens ultime de la vie. D'où la préférence qu'il accorde au bonheur humble de l'*agricola*. Par ailleurs, la démence est également la clef pour comprendre le lien méta-poétique unissant les deux épigraphes volponiennes. En effet, lorsque Martial s'attache à définir la finalité de ses épigrammes, il affirme qu'ils ont pour objet la vie quotidienne, sa page ayant le « goût de l'homme » (« sapit [...] hominem ») ; sa poésie s'oppose donc à l'hermétisme des poètes alexandrins tels que Callimaque, qu'on ne peut lire, dit Martial, que si l'on refuse de connaître ses propres us et

---

della scuola, che mi portavano ad avere un rapporto con fatti lontani magici perenni quali gli astri, il paesaggio, le stagioni, le tempeste o le ragazze ; o certe durezze della vita di allora ».

<sup>69</sup> MARTIAL, *Epigrammes*, t. I, éd. Izaac H.-J., Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 59.

<sup>70</sup> Cf. les épigrammes suivantes : I 106 ; III 8, 11 et 39, in MARTIAL, *Epigrammes*, t. I, *op. cit.*, p. 49 ; 86-7, 94.

<sup>71</sup> MORELLI A.M., « Sighs of lost love : the Rufus cycle in Martial (1.68 and 1.1206) », in *Classical Philology*, n. 104 (2009), p. 34-49 ; on peut lire l'intégralité de l'article à l'adresse suivante : [https://www.academia.edu/3402501/Sighs\\_of\\_Lost\\_Love\\_The\\_Rufus\\_Cycle\\_in\\_Martial\\_1.68\\_and\\_1.106](https://www.academia.edu/3402501/Sighs_of_Lost_Love_The_Rufus_Cycle_in_Martial_1.68_and_1.106) : « a pathetic and démodé lover ».

<sup>72</sup> Voir GAGLIARDI P., *op. cit.*, p. 76n.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 80 : « la superbia della ragione si scontra con una forza imponderabile ».

coutumes et soi-même<sup>74</sup>. Or, dans un écrit autobiographique de 1963 cité par Gian Carlo Ferretti, l'auteur définissait ainsi ses premiers efforts poétiques :

[...] j'ai commencé à écrire des poèmes dans un style post-hermétique qui était pour moi ce qu'il y avait de plus moderne et de plus libre, et qui me permettait de dire tout de suite ce que je voulais, en me donnant un rapport direct avec la poésie<sup>75</sup>.

À la lumière de l'étiquette « post-hermétique » apposée par Volponi à sa première manière poétique, et en sachant que la poésie hermétique italienne dont il s'inspira hérite son appellation de l'hermétisme alexandrin, on peut saisir le dessein qui sous-tend l'acte citationnel volponien : celui-ci est moins le résultat d'un *je* narcissique qu'une abjuration<sup>76</sup> d'une manière poétique, Volponi déclarant ici son passage du lyrisme des deux premiers recueils, que Volponi définit aussi comme « discours 1954<sup>77</sup> » dans sa lettre à Pasolini du 24 juin 1957, au réalisme du troisième.

### 1.2.3 Retour de la lecture anti-lyrique

La sortie en 1986 de *CTAFPP* rouvre le débat sur la nature de la poésie volponienne. Si la « ligne Bo » tire profit de l'intervention directe de son initiateur, la ligne « "anti-lyrique" » ne connaît qu'un seul adepte parmi les « critiques-témoins » : Giuliano Gramigna, dont

---

<sup>74</sup> Cf. MARTIAL, *Épigrammes*, t. II - I partie, *op. cit.*, X 4, p. 76.

<sup>75</sup> Nous citons à partir de FERRETTI G.C., *Paolo Volponi*, in *Il castoro*, n. 64, Florence, La Nuova Italia, février 1972, p. 8 : « ho cominciato a scrivere poesie secondo modi stilistici post-ermetici che erano per me il massimo della novità e della libertà, e che mi consentivano di dire subito quello che volevo, che mi davano cioè un rapporto immediato con la poesia. »

<sup>76</sup> Cf. COMPAGNON A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 40, et cf. p. 55 : « L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une dénonciation » (c'est nous qui soulignons).

<sup>77</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, *op. cit.*, p. 56 : « un discorso 1954 ». À propos de cette définition, Fioretti évoque en bas de page un passage de l'interview que Volponi concéda à Ferdinando Camon en 1973 : « Pasolini m'a donné une conscience plus précise de mes outils littéraires, de mes possibilités, des problèmes réels que j'avais en moi et devant moi, ce qui m'a aidé à sortir de toutes les suggestions post-hermétiques, voire hermétiques, des influences contradictoires de mes lectures désordonnées que j'avais faites à Urbino, tout seul, dans un rapport plutôt angoissé avec ma propre vie et avec la littérature » (« Pasolini mi ha dato una coscienza precisa dei miei mezzi letterari, delle mie possibilità, dei problemi reali che avevo dentro e davanti, aiutandomi a uscire da tutte le suggestioni postermetiche o addirittura ermetiche, dalle influenze contraddittorie delle letture disordinate che avevo affrontato a Urbino, da solo, in un rapporto piuttosto angosciante con la mia stessa vita e anche con la letteratura »).

l'analyse fait l'objet d'une « mention spéciale<sup>78</sup> » de la part du poète. Dans son article pour la revue *Alfabeta*, dont Volponi était l'un des rédacteurs, Gramigna évoque le « *fine frenzy* » shakespearien, c'est-à-dire *l'heureuse frénésie* de l'œil des vrais poètes balayant la totalité comprise entre ciel et terre. En d'autres termes, la poésie de *Con testo a fronte* donne forme au « *Dasein*, c'est-à-dire [à] sa manière d'être un homme ayant des liens avec les autres hommes ». Cette fonction relationnelle, et donc sociale, de la poésie se manifesterait aussi par un autre aspect. Selon Gramigna, « l'insistance paroxysmique » de la rime volponienne, qui développe un procédé déjà à l'œuvre dans certains poèmes de *FM*, crée un « système phonique » « extrême et original ». Ce qui mène le critique à affirmer que « la poésie de *Con testo a fronte* doit être prononcée [...] comme une sorte de gestualité mandibulaire. J'entends par là qu'il s'y manifeste quelque chose relevant [...] d'une gymnastique orale ». En renouant avec l'oralité qui était le propre de la poésie des origines jusqu'au Moyen Âge, Volponi renouerait aussi avec la nature sociale de cette poésie. Ce caractère oral et politique de la poésie de *CTAFPP*, ainsi que l'idée que ce recueil serait une véritable machine complexe, sont les deux pierres que Gramigna est conscient d'apporter à la lecture de Pasolini, dont il cite expressément le nom et les idées majeures (« valeur de la parataxe et de la syntaxe, “regret moral” »). Pour toutes ces raisons, nous ne pouvons pas souscrire entièrement au choix de Zinato, qui place Gramigna parmi « [l]es critiques qui soulignent la nature essentiellement contradictoire et paradoxale du lyrisme<sup>79</sup> » de Volponi.

De la même manière, nous ne souscrivons pas à l'idée que l'introduction de Filippo Bettini à *NSC*, le dernier recueil de Volponi, serait le manifeste de l'approche anti-lyrique. En effet, sa lecture allégoriste est moins anti-lyrique qu'on le croit. Elle propose, certes, une lecture politique de la poésie volponienne, et notamment des deux derniers recueils, elle se pose,

---

<sup>78</sup> « Una poesia politica e materiale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su *Con testo a fronte* » [1986], in AA.VV., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, Rome, Lithos, 1995, p. 80 : « Ma, se mi è permessa una speciale menzione, la farei per il pezzo di Gramigna su *Alfabeta* ».

<sup>79</sup> GRAMIGNA G., « *Con testo a fronte* », in *Alfabeta*, n. 90, novembre 1986. Dans sa monographie de 2001 Zinato a reproduit de très longs extraits de cet article : voir ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 234-237. Nous citons de cette édition : « Volponi farnetica, nel senso di *fine frenzy* che si trova in Shakespeare. Il farnetico st anel divorare fino in fondo, in questi versi, la sua esperienza umana e scrittorica, il suo *Dasein*, quanto a dire il suo modo di essere uomo in rapporto con gli altri. » (236) ; « insistenza parossistica [della rima] » (235) ; « Il ricorso particolare a una forma estrema, e originale, di fonicità, mi pare autorizzi una conclusione critica di questo genere : che la poesia di *Con testo a fronte* vada pronunciata [...] come una sorta di gestualità mandibolare. Intendo dire che vi si manifesta qualcosa che ha a che fare [...] con una *ginnastica orale* » (236) ; « valore della paratassi e della sintassi, “rimpianto morale”, secondo Pasolini » (237). Pour la citation de Zinato, voir ID., *Volponi, op. cit.*, p. 150 : « I critici che sostengono la sostanza intimamente contraddittoria e paradossale della “liricità” della lingua volponiana ».

certes, « contre tout idéalisme<sup>80</sup> » et contre la poésie symboliste, au sens large de poésie du symbole privilégiant un espace qui « est un enclos sacré, un temple dont le *je* est le prêtre officiant<sup>81</sup> », mais pour autant elle ne balaie pas d'un revers de main la possibilité lyrique. Toutefois, avant d'en arriver à cette conclusion, une archéologie de l'interprétation intermédiaire entre les deux dominantes s'impose.

Après *LDPA* et la consécration consécutive de Volponi comme poète, l'auteur décide de mettre en sourdine sa poésie, ou plutôt sa publication, pour se consacrer au roman. Au cours des vingt-six ans qui séparent *LPDA* de *CTAFPP*, Volponi ne publie que deux volumes de vers : *FM*, en 1974, et *PP1980*, en 1980. Le premier, nous l'avons déjà évoqué, passe presque inaperçu, du fait que le poète choisit une édition prestigieuse de ces cinq poèmes. Six ans plus tard, ces vers sont enfin rendus publics dans *PP1980*, que le poète fait paraître chez Einaudi. Comme son titre l'indique, ce volume contient aussi les trois premiers recueils volponiens, si bien que *FM*, auquel Volponi ajoute deux poèmes par rapport à l'édition de 1974, est reçu comme une prolongation de l'itinéraire commencé presque trente ans plus tôt.

Toutefois, quelque chose de nouveau apparaît dans le paysage critique grâce à ce volume de 1980. En premier lieu, c'est Zinato qui le remarque, la critique s'intéresse à nouveau aux débuts poétiques de Volponi. En second lieu, la plupart des interprètes proposent une lecture archéologique des quatre premiers recueils, bien que certains d'entre eux essaient d'en « préciser l'autonomie », alors que d'autres y cherchent « les "sources" des romans<sup>82</sup> ». En dernier lieu, et c'est à notre avis l'aspect le plus important à mettre en valeur, une nouvelle lecture moins partisane de la poésie volponienne apparaît dans le paysage critique. Une lecture que nous proposons d'appeler « syncrétique », étant donné qu'elle constitue une solution à mi-chemin entre les lignes « lyrique » et « anti-lyrique ».

---

<sup>80</sup> BETTINI F. – CARLINO M. – MASTROPASQUA A. – MUZZIOLI F. – PATRIZI G., « La costellazione della scrittura materialistica », in AA.VV., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, op. cit., p. 9 : « contro ogni idealismo [...] riteniamo che la costruzione di una ipotesi alternativa non possa svolgersi, corroborarsi e proficuamente produrre che sotto il segno del materialismo. »

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 23 : « Il simbolo è "privato", il suo spazio d'elezione è un sacro recinto, un tempio con l'io nel ruolo di lirico officiante ».

<sup>82</sup> ZINATO E., *Volponi*, op. cit., p. 122 : « Dopo un quindicennio in cui Volponi era divenuto largamente noto come narratore, i critici tentarono di precisare l'autonomia delle prime raccolte o, viceversa, di individuare nei versi giovanili le "fonti" dei romanzi. »

### 1.3 La ligne syncrétique

L'émergence de cette troisième voie a avant tout une cause temporelle. En 1980, les feux de la polémique entre les deux lignes antagonistes sont, sinon éteints, du moins faibles par rapport à 1960 : cette accalmie est propice à une lecture plus apaisée de l'objet de la dispute. C'est Gualtiero De Santi qui ouvre le bal en signant une note qui clôt le recueil. Le critique et ami de Volponi, enseignant de littérature comparée à l'université d'Urbino, tient d'emblée à s'opposer à toute lecture des débuts poétiques de Volponi comme s'il s'agissait du laboratoire du grand œuvre narratif. Selon lui, au contraire, « il est plutôt question d'un nœud de blessures et d'éblouissements exprimés d'une façon à la rigueur plus privée, qui anticipent parfois la grande saison narrative de *Le Système d'Anteo* et de *Corporel* ». Après cela, le critique s'emploie à confirmer la lecture autrefois autorisée par le poète en personne, c'est-à-dire celle qui classe *RAM* et les textes de ce premier recueil que Volponi inséra dans *AM*, sous l'étiquette de « poésie lyrique ». Sans surprises, De Santi inscrit ensuite *LPDA* dans « la liberté stylistique pasolinienne ». Un mouvement vers la poésie pensante « officinesca » que Volponi avait entrepris, selon De Santi, en concomitance avec le début de son dialogue poétique avec Pasolini, tant et si bien que *Il giro dei debitori*, le très beau poème « officinesco » qui ouvrirait *AM*, marquerait « la reconnaissance de la crise [...] ainsi que l'abandon progressif de certitudes qui ne sont plus indulgentes ni consolantes ». La vraie nouveauté de cette analyse est donc ailleurs. Selon De Santi, les poèmes de *LPDA* se caractérisent par « [l]e courage humain de tout remettre en cause [...] et de vouloir tout tisser ensemble, sans le support d'une réalité "idéologiquement possédée" ». En d'autres termes, *LPDA* serait la meilleure réussite poétique de Volponi dans la mesure où ce recueil représente le compromis entre la posture subjective propre à la poésie lyrique et la poésie pensante chère aux « neo-sperimentali » :

Ce qui revient à dire que la nature réintégrée dans son expérience individuelle (le dedans est sondé dans le dehors) et toutes deux sont mises en relation avec l'histoire [...]. La quête anxieuse de connaissance [...] devient alors la liberté de connaître la contradiction [...].<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> DE SANTI G., *Nota* in VOLPONI P., *Poesie e poemetti 1946-1966*, Turin, Einaudi, 1980, p. 195-199 : « è invece questione di un grumo di lividure e barbagli detti in un modo semmai più privato, con anticipazioni rispetto alla grande stagione narrativa de *La macchina mondiale* e di *Corporeale* » (195) ; « Da un'idea della poesia classicamente, novecentescamente conclusa, Volponi è irrevocabilmente giunto a una forma di originale sperimentalià – per molti versi riconducibile alla pasoliniana libertà stilistica » (198) ; « Nullameno l'individuazione recisa dei frangenti dell'inquietudine – che è, in breve, il riconoscimento della crisi – toglie all'idillio ogni supporto e pretesa d'alibi, in parallelo con il progressivo abbandono di certezze non più indulgenti e consolatorie. » (197) ; « L'umano coraggio di riportare tutto in causa [...] e di tutto volere in conto in una medesima tessitura, senza il supporto di una realtà già "posseduta ideologicamente", contraddistingue i passaggi de *Le porte dell'Appennino* » (198-199) ; « Che è quanto dire : la natura reintegrata in una propria autonoma vicenda

Cette vision syncrétique inspire aussi la plume de Massimo Raffaeli. De même que De Santi, Raffaeli sépare les deux premiers recueils volponiens des deux derniers. Cependant, tous sont traversés par « la passion civile<sup>84</sup> ». La poésie de Volponi serait donc à la fois « lyrique » et « anti-lyrique », car le syntagme « passion civile », qui n'est pas sans évoquer le célèbre recueil d'essais pasolinien *Passione e ideologia* (1960), réunit en lui l'instance lyrique propre au *je* poétique capable de pathos, et l'instance politique, donc anti-lyrique.

Un mois plus tard, ce syntagme se transforme en un autre exprimant toutefois le même point de rencontre. Après avoir à son tour divisé la production poétique de Volponi en deux parties nettement distinctes, Giorgio Barberi Squarotti écrit que les textes « officineschi » de *AM*, *LPDA*, et *FM* montrent une « volonté d'enquête » qui les projetterait à première vue dans la ligne anti-lyrique. Cependant, le critique tient à préciser que cette soif analytique est « aventureuse », car elle implique le *je* autobiographique de l'auteur, qui remémore sa terre natale, oubliée par le miracle économique italien, avec amertume et rage<sup>85</sup>.

En définitive, les trois critiques que nous venons d'évoquer mettent en valeur le nœud entre le *je* et la *polis*, le *je* et l'*histoire*, qui constitue, à leur avis, la vraie nature de la poésie volponienne. Attribuer ce nœud à la seule distance temporelle serait toutefois en oublier la véritable origine critique. En effet, à l'origine de l'interprétation « syncrétique », il y a le travail d'un autre critique.

En 1972, Gian Carlo Ferretti publie la première monographie consacrée à l'auteur d'Urbino, qui plus est, enrichie d'un entretien avec ce dernier au sujet du chantier de *Corporel*, alors en pleine effervescence. Selon Ferretti, Volponi est « le poète des Apennins mythiques », ce microcosme où il a fixé « la mythologie d'une existence pleine, fondée sur une "passion" primordiale, viscérale, pré-rationnelle et pré-industrielle ». Cependant, cette mythologie ne relève pas seulement d'une volonté de nostalgie, mais elle devient, au fil des recueils et ensuite dans les deux premiers romans (*Pauvre Albino* et *Le Système d'Anteo*), « l'espace d'expériences nouvelles et différentes, non seulement littéraires mais sociales et

---

(il dentro sondato nel fuori) ; e l'una e l'altra esposte al corto circuito con la storia [...]. L'ansia di conoscenza [...] diventa allora la libertà di sapere la contraddizione » (199) ;

<sup>84</sup> RAFFAELI M., « Versi dall'Italia contadina a quella del boom. Dalle risposte caduche del dopoguerra alla domanda frontale sulle cose », in *Il Manifesto*, 9 août 1980, p. 4 : « rilevanza autonoma [delle raccolte, ma un filo rosso :] la passione civile ».

<sup>85</sup> Pour les deux bribes de citations précédentes, voir BARBERI SQUAROTTI G., « L'amore e il furore di Volponi poeta », in *La Stampa*, n°210, vendredi 26 septembre 1980, p. 15 : « volontà di inchiesta » ; « ricerca avventurosa di vita ». Cf. aussi *ibidem* : « [Ne *L'antica moneta*] incominciano ad addensarsi le memorie fra favolose e tragiche della propria terra solitaria, remota, perduta fra gli Appennini, riguardata con un senso d'amarezza e di rabbia che impedisce ogni indugio d'idillio. » [Dans *L'antica moneta*] commencent à se concentrer les mémoires fabuleuses et tragiques de sa terre solitaire, éloignée, perdue dans les Apennins, regardée avec un sentiment d'amertume et de rage empêchant toute hésitation idyllique. »]

humaines<sup>86</sup> ». La preuve en sont les nouveaux poèmes de *AM* et, surtout, *LPDA*. C'est ici que le poète, grâce notamment aux écoles olivettienne et pasolinienne, acquiert une conscience sociale de sa campagne natale. C'est dans cette mise en relation entre le *dedans* (le *je* poétique) et le *dehors* (la *polis*, *l'histoire*) que puiseront tous les partisans de la « ligne syncrétique », notamment lors de la sortie des deux derniers recueils de Volponi. En effet, *CTAFPP* et *NSC* décrètent la victoire définitive de cette troisième voie critique, et celle-ci reçoit même l'adoubement de Volponi en personne.

Dans un article de 1997, Gualtiero De Santi, fidèle à sa position de 1980, souligne à quel point le dernier Volponi est un poète du compromis, en ce sens que on n'y trouve pas « le cursus narratif de la prose, ni une quelconque sociologie [...], ni le retour d'une foi idéologique », pas plus d'ailleurs qu'un emploi classique de la lyrique<sup>87</sup>. Sa poésie reste à la fois lyrique et gnoséologique, un jugement partagé par Pier Vincenzo Mengaldo. Dans une recension de *CTAFPP* parue en 1986 et saluée par Volponi<sup>88</sup>, Mengaldo affirme y avoir repéré « un lyrisme affectueux » comme « des lignes méditatives et allégoriques fermes<sup>89</sup> ».

De façon très pertinente, Zinato indique un autre argument apporté par les « syncrétistes » : « [a]utant pour Giovanni Raboni que pour Alberto Asor Rosa, un moment archaïque et choral complique et contredit le moment lyrique<sup>90</sup> ». Si pour Raboni, Volponi a « “chanté [...] le conflit [...] entre le monde de la nature et le monde de l'industrie [...]” » comme « “les anciens » chantaient « [l'] homme et la gloire des créatures”<sup>91</sup> », Asor Rosa a

---

<sup>86</sup> FERRETTI G.C., *Paolo Volponi* [1972], *op. cit.* : « il poeta di un mitico Appennino » (p. 8) ; « Volponi verrà fissando così in questo microcosmo la mitologia di un'esistenza piena, fondata su una “passione” primordiale, viscerale, pre-razionale e pre-industriale » (10) ; « [...] mitologia viscerale, che diventerà nelle raccolte poetiche successive la sede di esperienze nuove e diverse, non più soltanto letterarie ma sociali ed umane. »

<sup>87</sup> DE SANTI G., « La poesia di Volponi », in AA.VV., *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Actes du colloque d'Urbino (24 mai 1996), Raffaelli M. (éd.), Ancône, Transeuropa, 1997, p. 30 : « la metafora del parallelo non consente in alcun modo il decorso narrativo della prosa : non più una qualche sociologia e una razionalità pacificata sulle quali appuntarsi, e neppure il recupero della fede ideologica ». Bien que le critique n'analyse pas *NSC*, on déduit de son intervention que ce qu'il affirme à propos de *CTAFPP* vaut également pour le dernier recueil.

<sup>88</sup> Voir « Una poesia politica e materiale... », *op. cit.*, p. 80 : « mi sono piaciuti anche altri articoli : quello di Mengaldo su *Panorama*, puntato sulle novità della lingua e dello stile ».

<sup>89</sup> MENGALDO P.V., « Sempre in testa la poesia », in *Panorama*, 3 août 1986, p. 25 : « un lirismo affettuoso [...] ma anche [...] una fermezza di linee meditative, o di araldico allegorismo ».

<sup>90</sup> ZINATO E., *Volponi*, *op. cit.*, p. 151 : « Tanto per Giovanni Raboni quanto per Alberto Asor Rosa il momento lirico nei versi volponiani è complicato e contraddetto da un forte momento arcaico e corale. »

<sup>91</sup> C'est Zinato qui cite Raboni. Voir *ibidem* : « Volponi è forse l'unico ad aver cantato [...] il conflitto cruento e mortale fra mondo della natura e mondo dell'industria, la perdita orribile e insanabile del senso della totalità [...] con la stessa felicità, lo stesso slancio, la stessa abbondanza figurativa, ritmica e sonora di cui gli antichi sapevano rivestire la dignità dell'uomo e la gloria del creato. »

évoqué la poésie religieuse des origines de la langue vulgaire pour définir le recours obsessionnel à la rime de Volponi.

Mais le véritable triomphe de cette troisième voie herméneutique coïncide avec l'apparition dans le paysage critique d'un groupe d'intellectuels qui ne se contentent pas de recenser les poèmes de Volponi, mais qui lui appliquent un véritable édifice théorique. Tous issus de l'école d'inspiration marxiste, Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, et Giorgio Patrizi publient un volume entier dédié à l'« écriture matérialiste » de Volponi, qui paraît en 1995. Le livre se compose de deux parties. Dans la première, les auteurs cosignent une « introduction théorique » dans laquelle ils posent les jalons de leur lecture matérialiste, au sens marxiste du terme, de l'œuvre volponienne, et notamment du dernier Volponi, avec une attention toute particulière à la triade constituée de *CTAFPP*, *NSC*, et du roman *Le mosche del capitale* de 1989. Les mots d'ordre de leur approche sont les suivants : « avant-garde », « allégorie », et « contradiction », des concepts à appréhender dans leurs rapports dialectiques réciproques. En partant du principe que la littérature est une « forme de conscience sociale », les cinq auteurs prônent une littérature d'avant-garde en direction d'un « plurilinguisme diffus », appelé à se démarquer du monolinguisme scientifique et à contrer la langue quotidienne, trop équivoque. Dans une telle conception de la littérature, le procédé allégorique trouve toute sa place, à condition de s'entendre sur l'acceptation d'allégorie. Selon les auteurs, cette dernière n'a rien à voir avec l'allégorie classique, trop univoque, ni avec l'allégorie postmoderne, « perdue dans la dérive d'infinies significations ». La nouvelle allégorie est celle que Walter Benjamin définit comme une véritable « théorie de l'avant-garde ». En ce sens, elle devient une « dialectique de convention et expression » à plusieurs niveaux : linguistique, littéraire, et politique. À tous ces niveaux, l'allégorie a pour but de « problématiser » ce qui est donné pour acquis et conforme à toute une tradition. D'un point de vue linguistique, par exemple, elle déverrouille le rapport entre le signifiant et le signifié en soulignant sa nature totalement arbitraire, ce qui « démystifie tout postulat d'immédiateté entre les deux pôles sémiologiques, et [qui] ôte à la littérature le privilège [...] de détenir des vérités révélées ». Par conséquent, le texte littéraire, et notamment le poème, ne peut plus être le « temple » consacré au « divin *je* », mais il doit, au contraire, « amorcer les conflits ». Le réalisme allégorique est donc « une écriture de la pensée et de la connaissance »<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> BETTINI F. – CARLINO M. – MASTROPASQUA A. – MUZZIOLI F. – PATRIZI G., « La costellazione della scrittura materialistica », *op. cit.*, p. 9-33 : « parole d'ordine [della scrittura materialistica :] avanguardia [...] allegoria [...] contraddizione » (11) ; « [la letteratura è] una forma di coscienza sociale » (14) ; « accensione calcolata e diffusa di focolai di plurilinguismo » (21) ;

Or, la valeur politique que les auteurs attribuent à la littérature est si forte que l'on serait tenté d'étiqueter leur approche comme indéfectiblement anti-lyrique. C'est ce que fait Zinato, lorsqu'il écrit que l'introduction à *NSC* de Filippo Bettini, que l'on retrouve dans la deuxième partie du volume collectif de 1995, doit être considérée comme le « "manifeste" de l'interprétation absolument anti-lyrique de la dernière phase de la poésie volponienne<sup>93</sup> ». En outre, les « seuils » de *NSC* étayent à leur tour le jugement de Zinato. En effet, *NSC* fait partie de la collection « La scrittura e la storia », que l'éditeur décline en trois sections : « "Poeti contemporanei" (dont les directeurs sont Filippo Bettini et Romano Luperini), "Narratori contemporanei" et "Opera prima" (dirigées par Romano Luperini) ». Malgré cette subdivision, la collection n'a qu'un seul objectif, voire « [u]n programme », c'est-à-dire « la formalisation du style et la confrontation avec la réalité ». Et, comme tout programme littéraire se pose aussi *contre* un autre, le travail de Luperini et Bettini vise à dépasser les « raccourcis faciles de la littérature de consommation ou de l'écriture désengagée qui sont à la mode de nos jours ». En accueillant « certains des écrivains les plus significatifs des trente dernières années et [...] plusieurs jeunes qui débutent<sup>94</sup> », la collection de Bettini et Luperini propose un retour à la modernité, après et contre l'ivresse postmoderniste du désengagement et du triomphe de la littérature comme marchandise que l'on peut trouver dans un « rayon de supermarché<sup>95</sup> ». Figure de proue de cet élan anti-lyrique, Volponi serait

---

« [l'allegoria postmoderna è] dispersa nella deriva di infiniti significati » (12) ; « [l'allegorismo di Walter Benjamin è] teoria dell'avanguardia » (21) ; « [l'allegoria è] dialettica di convenzione ed espressione » (21-22) ; « Il testo [allegorico] [...] innesca i conflitti [...] costringe e si costringe a problematizzare le varie forme di integrazione, anche a livello linguistico » (22) ; « [l'allegoria è] discorso che, separando significato e significante, demistifica ogni immediatezza postulata tra i due poli della semiosi e incrina il privilegio dei valori letterari [...] come sedi di verità rivelate » (22) ; « Il simbolo è "privato", il suo spazio d'elezione è un sacro recinto, un tempio con l'io nel ruolo di lirico officiante [...]. L'allegoria, invece, è profana, pubblica, dunque politica : il suo spazio è aperto e non reca tracce di nessun io-dio » (23) ; « Il testo [allegorico] [...] innesca i conflitti » (22) ; « l'allegoria è scrittura di pensiero e di conoscenza » (24).

<sup>93</sup> ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 152 : « Il "manifesto" dell'interpretazione assolutamente antilirica dell'ultima fase della poesia volponiana è l'*Introduzione* di Filippo Bettini alla raccolta *Nel silenzio campale* (1990). »

<sup>94</sup> Nous citons et traduisons du rabat de la première de couverture du recueil volponien : voir VOLPONI P., *Nel silenzio campale*, Lecce, Piero Manni, 1990 : « *La scrittura e la storia*, la formalizzazione dello stile e il confronto con la realtà. Un programma, certo ; ma anche un percorso già iniziato da alcuni degli scrittori più significativi dell'ultimo trentennio r da diversi giovani che qui esordiscono con la loro prima opera. Le tre sezioni nelle quali si suddivide la collana, "Poeti contemporanei" (curata da Filippo Bettini e Romano Luperini), "Narratori contemporanei" e "Opera prima" (a cura di Luperini), si pongono come testimonianza di una ricerca in corso ma anche come indicazione di una via possibile, al di là delle facili scorciatoie della produzione di consumo o della scrittura evasiva e disimpegnata oggi di moda. »

<sup>95</sup> VOLPONI P., *Le mosche del capitale*, Turin, Einaudi, 1989, p. 123 : « La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato » (dorénavant, simplement *Le mosche del capitale*).

donc un poète réaliste. Mais lorsqu'on quitte le rabat programmatique et qu'on s'aventure dans l'introduction signée par Bettini, quelques nuances s'imposent.

Dans son introduction, en effet, Filippo Bettini souligne à quel point *NSC* parcourt le même chemin d'analyse et de riposte que *CTAFPP*, si ce n'est que le dernier recueil serait plus construit que le précédent<sup>96</sup>. Si bien que Bettini repère « trois ordres de gradation textuelle : les textes où la thématique idéologico-politique est prééminente [...], ceux où la prééminence revient aux motifs autobiographique et personnel [...], et ceux, enfin, où les deux registres se croisent et coexistent ». Or, tandis que Bettini insiste sur la coexistence de ces deux moments, la « très grande majorité<sup>97</sup> » des poèmes du recueil appartenant à cette catégorie, Zinato repère dans son analyse une « priorité » que Bettini accorderait à « la thématique idéologico-politique<sup>98</sup> ». Certes, Bettini s'empresse de préciser que le *je* poétique ne s'abandonne jamais à une « méditation personnelle [...] effusive, mais [qu'elle est plutôt] soutenue et historicisée par une énergie analytico-expressive [...] qui ne laisse pas d'issue à l'introspection exclusive du sujet ». Mais de la même manière, il souligne à quel point « la polémique sociale » n'est jamais démagogique, mais au contraire « remplie par [la] subjectivité » du poète<sup>99</sup>. Par ailleurs, tous les critiques du courant « allégoriste » partagent cette idée que la poésie volponienne serait le lieu de la rencontre entre le *je* et le *dehors*. À ce propos, Francesco Muzzioli parle par exemple de « tension dynamique » du texte volponien que le poète de *CTAFPP* et *NSC* déploie afin de « saisir les liens existant entre les problématiques collectives et les problématiques individuelles »<sup>100</sup>. Et Marcello Carlino d'ajouter que la poésie volponienne est devenue un « “unicum” matériel [...] qui conjugue

---

<sup>96</sup> Cf. BETTINI F., *Introduzione* à VOLPONI P., *Nel silenzio campale*, *op. cit.*, p. 8 : « *Nel silenzio campale* riproduce ed espande, in più coordinata serie di alternanze e simbiosi, la dialettica dei due momenti nel paradigma delle relazioni infrastrutturali dell'opera e nell'economia interna dei singoli testi » (c'est nous qui soulignons).

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 9 : « Nella struttura d'insieme si possono riconoscere tre ordini di gradazione testuale : i testi in cui è preminente la tematica ideologico-politica [...] ; quelli in cui spetta una preminenza opposta alla corda autobiografica e personale [...] ; quelli, infine, in cui l'una e l'altra tastiera si incrociano e coesistono [...] (e si tratta visibilmente della stragrande maggioranza) ».

<sup>98</sup> ZINATO E., *Volponi*, *op. cit.*, p. 152 : « Ne deriva inoltre la priorità dell'allegorismo e della tematico ideologico-politico ».

<sup>99</sup> BETTINI F., *Introduzione*, *op. cit.*, p. 9 : « la meditazione sul privato non è mai effusiva, ma è, a sua volta, sorretta e storicizzata da un'energia analitico-espressiva [...] che non lasci[a] scampo all'esclusività introspettiva del soggetto » ; « la polemica sociale non conosce risvolti patetici e populistici ma è pervasa da una soggettività partecipe ».

<sup>100</sup> MUZZIOLI F., « Tensione ritmica e energia politica nella poesia dell'ultimo Volponi », in AA.VV., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, *op. cit.*, p. 45 : « È grazie a questa incoercibile tensione dinamica che Volponi riesce a cogliere i gangli che uniscono le problematiche collettive e quelle individuali ». Une version plus courte de cet article avait déjà été publiée dans le numéro spécial que la revue *Hortus* consacre à Volponi en 1992. Cf. *Hortus*, n. 11 [1992], p. 41-45.

[...] corporalità e socialità<sup>101</sup> ». Aldo Mastropasqua, quant à lui, est encore plus direct : « [...] la poésie [volponienne à partir de *CTAFPP*] étale le privé en public »<sup>102</sup>.

Dans leur volume, les critiques « allégoristes » insèrent également des entretiens avec Volponi. Ce dernier est très proche du groupe, et d'abord d'un point de vue humain, la preuve en est le fait qu'il parle de Bettini comme d'un « ami<sup>103</sup> ». À cela il faut ajouter que les poèmes de *NSC* ont été rassemblés par le poète « grâce “à l'insistance de Filippo Bettini”<sup>104</sup> ». Mais la proximité entre Volponi et les « allégoristes » s'exprime surtout en termes de poétique. Dans un entretien avec Bettini, Volponi déclare que sa poésie est « *politique et matérielle* » et qu'il entend exprimer poétiquement l'interaction existant entre « [ses] angoisses, [ses] instances politico-morales, et les instances sociales et littéraires », si bien qu'il « n'hésite pas à [se] reconnaître dans l'“hypothèse d'écriture matérialiste” et dans ses tenants et aboutissants »<sup>105</sup>. Cette caution d'auteur nous permet de conclure qu'à notre avis le texte de Bettini et la galaxie « allégoriste » ne sont pas le « “manifeste” de l'interprétation absolument anti-lyrique », mais qu'ils s'inscrivent plutôt dans la « ligne syncrétique ». Ils y apportent même un élément nouveau, qui dépasse les frontières volponiennes en invitant à s'interroger sur l'opportunité de concevoir un nouveau statut pour la *poésie lyrique*, voire pour la poésie tout court, selon lequel le *dehors* et le *dedans* ne peuvent plus être scindés. Une ouverture qui prouve définitivement la justesse des analyses « syncrétiques ».

Par ailleurs, une certaine forme de syncrétisme est aussi le propre de la biographie volponienne. Dans la partie suivante, il s'agira justement d'en retracer les différents fils tout en essayant de repérer quelques constantes.

---

<sup>101</sup> CARLINO M., « Per questi versi di pubblica utilità », in AA.VV., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, op. cit., p. 127 : « un *unicum* materiale [...] che congiung[e] [...] corporalità e socialità ».

<sup>102</sup> MASTROPASQUA A., « Cavaliere cinese sul cavallo di Atene », in AA.VV., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, op. cit., p. 130 : « almeno a partire da *Con testo a fronte* [...] la poesia [...] spiattella il privato in pubblico ».

<sup>103</sup> « Una poesia politica e materiale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su *Con testo a fronte* » [1986], op.cit., p. 83 : « il mio amico Bettini ».

<sup>104</sup> Nous citons d'après Elena Marongiu, qui cite à son tour une interview de Volponi réalisée par Pietro Cataldi pour la revue *Allegoria*. Voir MARONGIU E., « Il progetto utopico dell'ultimo Volponi », in AA.VV., *Paolo Volponi : scrittura come contraddizione*, Gruppo Laboratorio (éd.), Milan, Franco Angeli, 1995, p. 138 : « grazie all'insistenza di Filippo Bettini ».

<sup>105</sup> « Una poesia politica e materiale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su *Con testo a fronte* » [1986], op. cit. : « la mia è una poesia *politica e materiale* » (p. 83) ; « non esito a riconoscermi nell'“ipotesi di scrittura materialistica” e nei presupposti e nelle finalità che la animano. » (86)

## 2 Paolo Volponi : une existence résistante

Paolo Volponi aimait à se définir comme un écrivain de complément. En effet, l'écriture ne fut jamais son activité principale, les conditions familiales et patrimoniales pour ce faire n'étant pas réunies. D'abord apprenti sociologue, ensuite dirigeant d'industrie, collectionneur d'art et, enfin, homme politique, Volponi fut poète et narrateur à côté de ces multiples activités. Toutefois, l'œuvre littéraire de Volponi est la transposition littéraire de celles-ci.

En partant de ce constat, et dans le but de restituer l'itinéraire existentiel complexe de Volponi, nous nous sommes rapproché de la méthode dite de la *biographie sociologique*, et notamment du travail de l'un de ses théoriciens, le sociologue Bernard Lahire. Persuadé que « [c]e n'est [...] pas le monde qui transparaît dans l'œuvre ou la société qui entrerait dans l'art, mais [ce sont] des artistes qui disent et mettent en forme leurs expériences du monde sous une forme littéraire, à partir de leurs schèmes d'expérience du monde », Lahire a essayé d'appliquer une focale sociologique au travail d'un grand classique de la littérature, Franz Kafka. Kafka incarne, en particulier, « la figure idéaltypique de l'écrivain de vocation mais à "second métier" », une condition nécessaire pour comprendre tous ces écrivains qui, obligés de gagner leur vie autrement que dans l'exercice littéraire, se heurtent directement aux problèmes sociaux, économiques et littéraires de leur époque.

Dans le sillage du sociologue français, nous essaierons donc de « repérer des schèmes fondamentaux, tant dans [l]es expériences biographiques familiales, scolaires, professionnelles, amoureuses ou lectorales que dans [l]es textes littéraires » de Volponi, pour voir si, au bout de notre voyage biographique, « [l]es différents textes littéraires apparaissent [...] comme des variations autour de ces schèmes, c'est-à-dire comme autant de manières différentes de faire travailler les problèmes existentiels les plus constitutifs de l'auteur, et parfois d'apporter des solutions possibles à ces problèmes<sup>1</sup> ».

Pour ce faire, nous avons choisi d'alterner les événements strictement biographiques, découpés en tranches d'années, et leur transposition immédiate dans les recueils poétiques successifs de notre auteur, qui constituent notre corpus principal, par ailleurs éclairé par les romans, compte tenu de la circularité entre poésie et prose, sans oublier d'autres formes d'écriture, qui auront leur rôle à jouer.

---

<sup>1</sup> LAHIRE B., *Franz Kafka...*, *op. cit.*, respectivement p. 75, 9 et 104.

## 2.1 1924-1948 : les schèmes de RAM

Paolo Volponi naît à Urbino le 6 février 1924 « d'Arturo et Teresa, / sain et libre, le nez camus<sup>2</sup> ». Son père travaille dans l'atelier de briques du grand-père du poète, « une activité proto-industrielle tout à fait pionnière dans une ville essentiellement composée de métayers<sup>3</sup> », ce qui attire les convoitises des parents, comme ceux de Teresa Filippini, qui cherchent un mariage avantageux pour leurs filles. De ce mariage d'intérêt, le petit Paolo tirera essentiellement, dira-t-il, un manque « d'affection, d'enseignement, d'indications, de protection<sup>4</sup> ». L'école ne fait qu'accentuer les difficultés du petit Volponi, qui se révèle être un écolier « timide » et « gauche »<sup>5</sup>. Trois univers permettent son épanouissement : en premier lieu, l'atelier de son père dont il découvre le travail éreintant et les humiliations que lui fait subir la banque ; en second lieu, la campagne et la maison de ses grands-parents maternels où il passait tous ses étés et une partie des hivers ; enfin, ses lectures, notamment celles d'Emilio Salgari, de Jack London, d'Alexandre Dumas père, et de bandes dessinées.

« [P]remier membre de sa famille à accéder aux études secondaires<sup>6</sup> », le jeune Paolo est admis au lycée « Raffaello Sanzio » d'Urbino, dont voici la description qu'il fera presque cinquante ans plus tard :

[L']édifice était disproportionné, intimidant, voire hostile : des inscriptions latines aux énormes tables noires du XIX<sup>e</sup> siècle, des décorations surplombant les grands espaces d'architecture baroque. Beaucoup d'entre eux étaient même faux et impénétrables comme les règles disciplinaires impossibles. Même les toilettes m'intimidaient au point que je ne satisfaisais pas mes besoins corporels.

Volponi y vit un véritable cauchemar, « des années de terreur » pour reprendre ses propres mots, et au bout de deux ans, il est recalé. Un mal pour un bien, car l'arrivée dans une nouvelle classe et celle d'un « professeur jovial, d'origine campagnarde, amateur du vin et

---

<sup>2</sup> VOLPONI P., *LPDA*, Milan, Feltrinelli, 1960, p. 50 (dorénavant, *LPDA*). Sauf indication contraire en note, toutes les traductions en français sont de notre responsabilité : « 6 febbraio [...] è nato Paolo di Arturo e Teresa, / sano e libero, naso schiacciato. »

<sup>3</sup> ZINATO E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I, Turin, Einaudi, 2002, p. XLVII (dorénavant, simplement *Cronologia*). Notre biographie de Volponi repose en grande partie sur le travail de Zinato, ce qui nous autorise à abréger le renvoi en note : « attività protoindustriale del tutto pionieristica in una città fatta interamente di mezzadri ».

<sup>4</sup> BENASSI C., *Un Autore, una città*, Turin, Eri, 1982, cité in ZINATO E., *Cronologia*, *op. cit.*, p. XLVIII : « ho sofferto molto nella mia infanzia proprio nel rapporto con mio padre e mia madre [...]. I bambini sono giudici implacabili, [...] hanno un'attesa nei confronti dei propri genitori totale : di affetto, di insegnamento, di indicazioni, di protezione. Quando tutto questo manca ecco che il bambino si chiude in sé e diventa nevrotico ».

<sup>5</sup> *Cronologia*, p. XLVIII : « io ero il più goffo e il più incerto ».

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. XLIX : « è il primo della sua famiglia a intraprendere studi medi. »

du latin en tant que sources de sagesse pérennes et terrestres » renforcent le lien que l'adolescent a noué avec l'école de la vie :

Pour me sauver [...] j'ai dû trouver une alternative à la totalité de l'école et à son [...] abstraction. J'ai eu la chance de vivre dans une petite ville, de pouvoir rester souvent dans la rue [...]. Ainsi, j'ai pu me fabriquer d'autres écoles et puiser dans des cultures réelles [...]. J'allais à travers les champs, dans les ateliers de quelques artisans, aux marchés du samedi, à l'abattoir communal [...], dans les café-billard. [...] Il valait donc mieux aller à l'entrée de la prison pour attendre une entrée, une sortie ou une traduction, ou bien devant les portes algides et voilées de l'hôpital [...]. Ce qui m'intéressait, c'était la réalité, la matière, les gens, les mots, chaque heure de la journée, le paysage rural au pied des remparts plein de travaux et de fumées, et le paysage spatial, vertigineux, lointain des Apennins.

Le lien entre la réalité quotidienne et l'école n'est pas vu d'un bon œil par l'institution scolaire qui, en la personne du proviseur « austère et silencieux », s'emploie à le rompre. Ce dernier confine donc la classe du professeur jovial « hors du couloir solennel de l'étage noble, au rez-de-chaussée, directement sur la cour ». Toutefois, la situation de sa nouvelle classe permet à Volponi de croiser les élèves des classes « "complémentaires", tous d'extraction populaire et paysanne, dont [il] partageai[t] la rébellion ainsi que la timidité ». En outre, ces jeunes, leur manualité, la capacité chez certains d'allier cette manualité aux aptitudes intellectuelles suscite l'admiration du jeune Volponi qui les voit comme des substituts de l'école de la rue tant aimée. Finalement, ce qui, aux yeux du proviseur, était une punition permet au jeune Volponi de « [s]e sauver et [de] trouver la force de poursuivre [s]es études<sup>7</sup> ».

---

<sup>7</sup> Toutes les citations précédentes sont tirées de : VOLPONI P., *Introduzione* in DI MARTINO I., *Enciclopedia della gestione della scuola*, Milan, Teti, 1977, p. 4-10 : « Tutto il resto dell'edificio era sproporzionato, intimidatorio fino ad essere ostile: dalle scritte latine agli enormi banchi neri ottocenteschi, dalle decorazioni incombenti agli alti spazi dell'architettura barocca. Molti di questi spazi erano addirittura finti, impenetrabili come le regole di discipline impossibili. Anche la latrina m'intimidiva al punto da lasciarmi a metà perfino nella soddisfazione dei bisogni. » (4) ; « Ho passato anni di terrore in quel ginnasio » (5) ; « un professore gioviale, di origine campagnola, amante del vino e del latino come terrestre, perenne fonte di saggezza. » (*ibid.*) ; « Per salvarmi [...] ho dovuto trovare un'alternativa alla totalità della scuola e alla sua [...] astrazione. Sono stato aiutato dalla fortuna di vivere in una piccola città, di poter stare spesso per la strada [...]. Ho potuto così fabbricarmi altre scuole e attingere a tante culture reali [...]. Andavo per i campi, nelle botteghe di qualche artigiano, ai mercati del sabato, al macello comunale [...] in qualche caffè-biliardo. [...] Era meglio allora andare ad aspettare sulla porta del carcere qualche ingresso o uscita o traduzione ; oppure stare a guardare le algide, velate porte dell'ospedale [...]. Mi interessava la realtà, la materia, la gente, le parole, ogni ora della giornata, il paesaggio contadino sotto le mura pieno di opere e di fumate e quello spaziale, vertiginoso e più lontano sopra l'Appennino. » (6-7) ; « Ancora ho paura del preside austero e silenzioso » (4) ; « La sua [del professore gioviale] classe era stata confinata dal preside fuori dal solenne corridoio del piano nobile, al pianterreno, direttamente sul cortile. » (5) ; « Attraversare il cortile per andare in classe o al cesso era un percorso vero. Allo stesso cesso accedevano poi anche quelli delle "complementari", tutti di estrazione operaia e

En outre, les lectures imposées par l'école prennent enfin un sens, et cela grâce, encore une fois, au nouveau professeur. C'est lui qui éveille en Volponi la passion pour la Grèce, ses images, ses actions, sa « dimension gigantesque<sup>8</sup> ». À la même époque remontent les rencontres décisives avec la *Divine Comédie* et son « message direct et nouveau<sup>9</sup> », et avec Saint-François, deux rencontres rendues possibles par « [u]n ancien séminariste solitaire, épileptique et marginalisé<sup>10</sup> » qui finira ses jours à l'« asile provincial<sup>11</sup> ». S'ensuivent d'autres lectures fondamentales : « *Les aventures de Lazarillo de Tormes*, [...] *Crime et châtement*, *Guerre et paix*, *Les âmes mortes* et surtout *Don Quichotte* [...]. Et encore *Les Malavoglia* de Verga [...] Pirandello et certaines nouvelles de D'Annunzio. Une autre découverte importante [...], [est celle de] la poésie moderne : Ungaretti, Quasimodo, Montale, *l'Anthologie de Spoon River* de Lee Masters [...]»<sup>12</sup>. Il découvre également la « grande peinture italienne », et en particulier les « horizons de Raphaël [...], les toiles immenses de Federico Barocci<sup>13</sup> ».

En décembre 1943, quelque mois après son inscription à la faculté de droit d'Urbino, Volponi ne répond pas à l'appel aux armes de la République de Salò et rejoint un groupe de maquisards garibaldiens :

---

contadina, dei quali dividevo immediatamente la ribellione e anche la schiva timidezza. » (*ibid.*) ; « Fatto si è che in questo nuovo ambiente potei salvarmi e trovare la spinta per proseguire gli studi. » (*ibid.*)

<sup>8</sup> VOLPONI P., « La Grecia : una misura interiore » [1976], in ID., *Del naturale e dell'artificiale*, Ancône, Il lavoro editoriale, 1999, p. 53 : « “La Grecia è una manciata di sale sparsa su tutta la terra” diceva al ginnasio il nostro professore per introdurci all'*Iliade*, e continuava preso dall'immagine “guardate sulla carta geografica se non ha davvero la forma di una mano... ancora aperta nel gesto di spargere giudizio e pensiero”. Riuscivamo a riconoscere quella mano entrando in una dimensione gigantesca ».

<sup>9</sup> VOLPONI P., « Vi racconto una storia », in *Scuola e territorio. Documenti*, n. 20 [1985], Rimini, p. 138, cité in *Cronologia*, p. LII : « Leggere la *Divina Commedia* [...] mi dav[a] un messaggio diretto di novità ».

<sup>10</sup> *Cronologia*, p. LI : « Un solitario ex seminarista, malato di epilessia ed emarginato dal rione ».

<sup>11</sup> VOLPONI P., *La mia Urbino*, in ID., *Cantonate d'Urbino* [1998], Nardò, Besa, 2011, p. 34 : « troppo presto sottratto ai compagni e a me, tolto dalla sua postazione naturale per il manicomio provinciale proprio con la motivazione che sempre lì fisso in quel posto turbava qualcosa dell'ordine generale. »

<sup>12</sup> *Cronologia*, p. LII : « Negli anni del liceo divora *Le avventure di Lazarillo de Tormes* [...], *Delitto e castigo*, *Guerra e pace*, *Le anime morte* e, soprattutto, il *Don Chisciotte* [...]. E ancora *I Malavoglia* di Verga [...] Pirandello e certe novelle di D'Annunzio. Altra scoperta importante [...], la poesia moderna : Ungaretti, Quasimodo, Montale, *l'Antologia di Spoon River* di Lee Masters ».

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. LIII : « incontro decisivo [...] con la grande pittura italiana » ; « Lì ho imparato ad amare la pittura negli orizzonti raffaelleschi [...] nelle tele immense di Federico Barocci ».

Le commissaire politique [de la brigade partisane] était un homme merveilleux, jovial, qui avait combattu en Espagne, et qui était communiste depuis le début des années Trente. Un homme courageux, calme, sympathique, qui nous racontait ses aventures et qui cherchait aussi à nous endoctriner [...]<sup>14</sup>.

L'expérience partisane ne dure que quelques mois et se termine par un retour à la maison. À la fin de l'année 1944, il assiste à la libération d'Urbino de la part « de la plus grande armée qu'on avait jamais constituée », un événement dont la portée historique et symbolique est bien connue, mais qui se révèle tout autant fondamental pour le jeune Volponi, qui vient tout juste d'écrire ses premiers vers et nouvelles : « [Cette armée] arriva et pénétra partout, même dans nos images et dans nos légendes les plus intimes. Elle amenait la liberté et elle en produisit d'autre, plus subtile et plus fertile, ce qui nous aida à nous mettre dans la condition de penser et d'agir pour notre liberté<sup>15</sup> ».

La fin de la Seconde guerre mondiale et du *Ventennio* est source de grands espoirs sociaux, politiques, et culturels dont la flamme s'éteindra bientôt, « le noir fasciste [étant devenu] le noir prêtre<sup>16</sup> ». Dans cette atmosphère de changement, le jeune étudiant en droit élargit ses lectures, à présent orientées vers une littérature « hétéronome<sup>17</sup> », pour emprunter à Anceschi : « Verri et Cattaneo, Bruno et Campanella, Galilée, Vico, et certains utopistes mineurs du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> ». L'idée que la littérature peut être « une manière de *confligere*, de combattre<sup>19</sup> », qu'elle peut être politique, au sens large du terme, s'insinue en lui. À la même

---

<sup>14</sup> VOLPONI P., « Paesaggio con figure », interview radiophonique à P. Volponi réalisée par M. Gulinucci et M. Cecchi, Radio Tre, *Testimoni e interpreti del nostro tempo*, décembre 1993, cité in *Cronologia*, p. LIV : « Il commissario politico [della brigata partigiana] era un uomo meraviglioso, giocondo, che aveva combattuto in Spagna, ed era comunista fin dai profondi anni Trenta. Un uomo coraggioso, mite, simpatico, che ci raccontava le sue avventure e cercava anche di indottrinare noi [...]. »

<sup>15</sup> VOLPONI P., *La mia Urbino, op. cit.*, p. 35 : « esercito più grande che mai nella storia fosse stato allestito. Questo entrò e dilagò dappertutto, perfino dentro le nostre immagini e leggende più intime. Portava la libertà e ancora altra ne produsse, più sottile e fertile, aiutandoci a metterci nella condizione di pensare e di provvedere alla nostra. »

<sup>16</sup> SABA U., *Opicina 1947*, in ID., *Il Canzoniere*, traduit de l'italien par O. Kaan, N. Castagné, L. et M. Taha-Hussein, et R. De Ceccatty, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 618.

<sup>17</sup> En 1936 Luciano Anceschi fut le premier à introduire en Italie le débat sur le rapport que l'art entretient avec le réel. Ce rapport peut être d'« autonomie » ou d'« hétéronomie » selon que l'art se détourne du réel ou qu'il y adhère. On notera au passage qu'Aneschi tint à souligner que cette dichotomie entretient une relation fondamentale avec la contingence, si bien que l'art peut être autonome à une certaine époque et hétéronome à une autre. Voir en particulier ANCESCHI L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Florence, Sansoni, 1936 et LISA T., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Florence, Firenze University Press, Letteratura e storia n. 4, 2007.

<sup>18</sup> Interview à Volponi, in CAPOZZI R., *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, 1991, p. 167, cité in *Cronologia*, p. LV : « Durante gli anni universitari, nel fervore civile del dopoguerra, legge "Verri e Cattaneo, Bruno e Campanella, Galileo, Vico e certi utopisti minori del Settecento" ».

<sup>19</sup> *Cronologia*, p. LV : « [Volponi era] attraversato dall'idea che la letteratura fosse invenzione, innovazione, creatività e fosse un modo di *confligere*, di combattere ».

époque le jeune Volponi s'intéresse à la politique et finit par se rapprocher « de l'aile républicaine du Parti d'action<sup>20</sup> ». Il participe également à la vie intellectuelle de sa ville : il côtoie notamment les intellectuels et les artistes qui gravitent autour de l'Istituto d'Arte, l'école d'art locale. C'est ici qu'il développe une véritable passion pour l'art de la gravure, qu'il découvre notamment grâce à l'artiste et poète Luigi Bartolini, qui deviendra l'un de ses maîtres<sup>21</sup>.

### 2.1.1 Le père et l'homme complet

Parfois de façon directe, mais plus souvent indirectement, le contexte familial, social, politique, scolaire, et culturel dans lequel grandit Volponi est perceptible dans son premier recueil, *RAM*, qui paraît en 1948, une transposition avouée par le poète dans une interview qui remonte à 1988 :

[...] j'écrivais des poèmes [...] [p]arce que j'étais irrésolu, parce que j'avais peur. J'étais foudroyé par certaines images, certaines visions, filtrées au travers de la mémoire des lectures incertaines et fragmentaires du temps de l'école, qui m'amenaient à avoir un rapport avec des faits lointains, magiques, et pérennes tels que les astres, le paysage, les saisons, les tempêtes, ou les filles ; ou encore certaines difficultés de la vie de l'époque, les espoirs de liberté et plus tard les effets exaltants de la libération<sup>22</sup>.

Le cadre familial, ses conflits (Volponi avouera à Cristina Benassi qu'il a « souffert beaucoup dans [son] enfance à cause de [son] rapport avec [son] père et [sa] mère<sup>23</sup> ») et son manque d'affection sont sans doute à l'origine de la peur qui pousse Volponi vers l'écriture, qu'il voit comme une possibilité d'établir des rapports avec tout ce qui l'entoure. Grâce à ce travail de balisage, Volponi parvient à se situer par rapport à ses parents, par exemple. Il comprend ainsi que son incertitude est une tare dont il hérite de son père, qui a « l'air tendre d'un orphelin / et d'un solitaire irrésolu ». Une affirmation qui contraste, du moins à première vue, avec le vers suivant où Volponi définit son père comme quelqu'un « plein

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. LVI : « si accosta all'anima repubblicana del Partito d'Azione ».

<sup>21</sup> Voir VOLPONI P., *Introduzione* in DI MARTINO I., *Enciclopedia...*, *op. cit.*, p. 6 : « [...] parmi les meilleurs professeurs que j'ai eus [...] je peux mettre Luigi Bartolini, un peintre et poète des Marches [...] » (« posso mettere [...] fra i migliori professori che ho avuto [...], Luigi Bartolini, pittore e poeta marchigiano »).

<sup>22</sup> VOLPONI P., « A lezione da Paolo Volponi », *op. cit.*, cité in *Cronologia*, p. LV : « « Perché scrivevo poesie allora, non ancora ventenne ? Perché ero incerto, perché avevo paura. Ero folgorato da certe immagini, da certe visioni, filtrate attraverso il ricordo delle letture incerte e frammentarie della scuola, che mi portavano ad avere un rapporto con fatti lontani magici perenni quali gli astri, il paesaggio, le stagioni, le tempeste o le ragazze ; o certe durezze della vita di allora, anche se già toccata dalle grandi speranze della libertà e poco dopo esaltata dagli effetti della liberazione. »

<sup>23</sup> BENASSI C., *op. cit.*, cité in *Cronologia*, p. XLVIII : « ho sofferto molto nella mia infanzia proprio nel rapporto con mio padre e mia madre ».

d'amour et de certitude ». La contradiction n'est qu'apparente, puisque en effet Volponi précise tout de suite que cet amour et cette incertitude, son père les a « fabriqués de ses propres mains, comme de bons matériaux / bien secs et bien cuits<sup>24</sup> ». Cette capacité de façonner sa propre personnalité comme on fabrique un objet apparente la figure paternelle d'une part, à ces camarades des classes professionnelles que nous avons précédemment évoqués et, d'autre part, à ces artisans d'Urbino, ces maîtres de l'école de la rue qui formèrent le jeune Volponi. Un schème est en construction et ce n'est pas par hasard qu'on le retrouvera transposé dans le roman le plus autobiographique de Volponi, *Le lanceur de javelot*<sup>25</sup>. À la hauteur de *RAM*, le schème est encore à l'état embryonnaire et il ne concerne que la figure paternelle à laquelle sont consacrés les poèmes *Sei venuto (Tu es venu)*, *Come voglio (Je veux tant)*, et *Sei sceso giù dai fossi (Tu es descendu des collines)*. *Sei venuto* et *Sei sceso giù dai fossi* brossent le portrait du père du poète, dont le portrait cité plus haut constitue l'avant-texte. À la différence de celui-ci, le point de départ de l'histoire paternelle est cette fois situé après le mariage avec Teresa. *Sei venuto* raconte la fondation du nid familial de la part du géniteur : « Tu es venu / [...] / planter la maison / où je suis né ». Un choix particulièrement heureux aux yeux du fils, car la maison « est exposée à tout le cours du soleil, / un horizon de montagnes / et de mer », si bien que l'enfant peut « [s']expose[r] aux vents » sans crainte aucune, car la « grande veste en futaine » de son père le tient au « chaud<sup>26</sup> ».

*Sei sceso giù dai fossi* est en revanche l'histoire d'une trahison : « Tu es descendu des collines / ton âme / filait / sur l'eau. / [...] / À ton arrivée / quelqu'un te dit : / ta femme / s'est vendue / pour un collier à deux rangs<sup>27</sup> ». Bien qu'ici aucun élément textuel ne nous autorise à dire que l'homme trahi est effectivement le père de l'auteur, ce que dit Volponi au sujet des rapports entre ses parents d'une part (« mes parents ne s'entendaient pas toujours<sup>28</sup> ») et, d'autre part, de la « sensualité maternelle » nous fait pencher pour cette

<sup>24</sup> Les vers cités proviennent d'un portrait en vers du père qui est resté inédit. Voir *Cronologia*, p. XLVII : « Era piccolo, ma ben fatto / e con l'aria tenera di un orfano / e di un insicuro solitario / pieno d'amore e di certezza, / fatti con le sue mani, come buoni materiali / ben asciugati e ben cotti. »

<sup>25</sup> Pour la traduction en français des titres des œuvres de Volponi, on signale que nous indiquerons directement le titre français là où une traduction existe, tandis que nous mettrons d'abord le titre italien et ensuite notre traduction entre parenthèses pour les œuvres non traduites.

<sup>26</sup> VOLPONI P., *RAM*, *op. cit.*, p. 28 : « Sei venuto [...] a piantare la casa / dove sono nato. / Hai scelto la collina / che ha tutto il corso del sole, / un orizzonte di monti / e di mare. / Io m'affaccio ai venti / caldo / nella tua grande giacca di fustagno. »

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 42 : « Sei sceso giù dai fossi / con l'anima / che ti scorreva / sull'acqua. [...] Quando sei arrivato / ti dissero : / la tua donna / si è venduta / per due fili di collana. »

<sup>28</sup> *Cronologia*, p. XLVIII : « i miei genitori non andavano sempre d'accordo tra loro ».

identification : « Elle était très belle, / luxuriante comme un fruit mûr, / effrénée et ambitieuse / elle rêvait d'un romain grand et méprisant, / un caïd, c'est ça qu'elle méritait, / comme celui qu'elle avait déjà aimé : / [...] celui qui était venu au village un été [...] »<sup>29</sup> ». Cette identification ne nous intéresse que dans la mesure où elle nous conforte dans notre approche sociologique de la biographie et de l'œuvre de Volponi, et où elle montre une modalité de transposition littéraire d'une question privée.

Avec *Come voglio*, ce thème privé devient plus complexe. Si dans *Sei venuto* et *Sei sceso giù dai fossi* la figure paternelle était appréhendée sous l'angle de l'amour filial et sous celui d'une relation matrimoniale vouée à l'échec, dans *Come voglio* le père est encore une fois un objet d'amour pour son enfant, mais un enfant qui incarne à présent le *je* poétique. Ce dont rêve ce *je* poétique, c'est que son père lise ses poèmes : « Je veux tant / que mon père lise / mes poèmes ». Qu'il les lise dans une belle édition où les poèmes seraient « [i]mprimés / sur du beau papier blanc, / assez grand [...] ». Mais pour un homme qui « a de la terre / sous les ongles », qui appartient à la noble race de ceux qui savent conjuguer la tête et les mains, la poésie ne peut pas se réduire à un simple exercice de lecture solipsiste. Volponi aspire à ce que ses vers protègent son père du « soleil brûlant / au sommet des échafaudages »<sup>30</sup>.

### 2.1.2 La sensualité de la mère

La figure de la mère au temps de ses fiançailles avec Arturo Volponi apparaît en filigrane dans notre propos précédent sur le père de Volponi. Elle se résumait à jouer le rôle de puissant vecteur de sensualité, qui plus est frustrée par un mariage qu'elle n'a pas souhaité. Si les trois poèmes que Volponi consacre à son père en brossent un portrait amoureux, il n'en va pas tout à fait de même pour la figure maternelle. Bien qu'aucune représentation directe d'elle ne soit présente dans le recueil, cette figure irrigue davantage le texte que celle du père, sous forme d'une sensualité omniprésente. La mère constitue en quelque sorte la source à partir de laquelle se propage la sensualité de *RAM* et qui a été relevée par plusieurs critiques. Dans sa préface au recueil, Carlo Bo parle par exemple de « violence naturelle », tandis que Pasolini, tout en partant d'une position critique différente de celle de Bo, choisit le mot « enivremens ». Plus récemment, dans sa note au volume *PP1980*, De Santi écrit que

---

<sup>29</sup> Voir *Cronologia*, p. XLVII-XLVIII : « La ragazza era molto bella, / prorompente come un frutto maturo, / smodata e ambiziosa, / che sognava un romano alto e sprezzante, / un bullo come meritava, / come aveva già amato [...] venuto un'estate al paese ».

<sup>30</sup> *RAM*, p. 41 : « Come voglio / che mio padre legga / le mie poesie. / Lui che ha la terra / fra le unghie. / Stampate / su bella carta bianca, / grande da farci un cappuccio / per il sole che scotta / in cima alle impalcature. »

la poésie volponienne est le lieu où s'exprime « un nœud de blessures et d'éblouissements ». Zinato, quant à lui, souligne le « panisme sensuel » de RAM<sup>31</sup>. Cette fonction est ensuite incarnée par le *je* poétique, par d'autres figures féminines ou encore par le paysage naturel et la faune. Mais avant d'observer ces avatars de la sensualité maternelle, il est opportun d'analyser la voie qu'emprunte Volponi pour en transposer la matrice.

Le poème le plus significatif en ce sens est sans conteste le troisième du recueil, *All'alba* (*À l'aube*) :

All'alba	À l'aube
è volato	s'est envolée
l'ultimo tordo.	la dernière grive.
Ormai in questo cielo	À présent, sous ce ciel,
hanno cantato tutti gli uccelli.	ont chanté tous les oiseaux.
Ho fatto l'ultimo giro	J'ai fait un dernier tour
per la macchia.	à travers le maquis.
Nulla s'è mosso	Rien n'a bougé
alle mie grida	à mes cris,
ai miei colpi sugli alberi.	à mes coups contre les arbres.
Sono corso da te,	J'ai couru vers toi,
a questo vivo fuoco di ginepro.	à ce feu vif de genévrier.
Quanta carne	Que de chair chaude
con queste fustagne,	sous ces futaines.
calda.	(RAM, p. 15)

Que ce poème fût important pour son auteur est prouvé par ses choix éditoriaux : Volponi l'a toujours conservé au fil des rééditions de RAM ou des simples déplacements de ses textes. À cela il faut ajouter que, dès PP1980 de 1980, *All'alba* ouvre RAM, en le plaçant en quelque sorte sous son signe. Mais venons-en au texte. La première chose à remarquer est l'absence de tout élément verbal qui puisse renvoyer directement à la figure maternelle. Cette dernière coïncide donc avec sa sensualité, qui se manifeste tactilement par la chaleur qu'elle produit : la première fois, c'est d'un genévrier en feu qu'elle émane, tandis que la deuxième fois, elle provient directement de sa chair. L'arbuste en feu est par ailleurs une image d'ascendance biblique : au chapitre 3, versets 1 à 6 du livre de *l'Exode*, c'est de l'intérieur d'un buisson qu'un ange d'abord et Dieu ensuite enjoignent à Moïse de conduire son peuple vers la terre promise. En outre, la particularité du buisson biblique réside dans le fait qu'il brûle sans se consumer, ce qu'on retrouve dans l'adjectif « vivo » que choisit

<sup>31</sup> Voir respectivement BO C., *Presentazione*, in RAM, *op. cit.*, p. 9 ; PASOLINI P.P., « AM di Volponi », in ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 205-208 ; DE SANTI G., *Nota* in VOLPONI P., *PP1980*, p. 195 ; et pour finir ZINATO E., *Introduzione*, in PO2001.

Volponi pour qualifier le feu maternel. Quant à la chaleur du corps maternel, elle est telle que le poète la souligne à plusieurs niveaux : tout d'abord il sépare les trois derniers vers des précédents, en leur attribuant le rôle de clause gnomique, rôle que la construction exclamative ne peut qu'accentuer. Ensuite, il choisit de clore son poème par l'adjectif « calda », qui plus est après une virgule, introduisant ainsi une pause syntaxique, qui l'isole davantage. C'est à ce genévrier ardent et sensuel que coure, tel un enfant, le *je* poétique désemparé face à l'immobilité et au silence du paysage qui l'entoure. Par ailleurs, un poème de *AM (La monnaie antique)*, le deuxième recueil de Volponi, confirmera que le genévrier est bel et bien un symbole maternel. Dans *Cugina volpe (Ô renard, mon cousin)* Volponi écrit en effet que « le buisson de genévriers [est] [s]a mère<sup>32</sup> ». Et puisque la chaleur se transmet, le *je* poétique en est, par voie de filiation, le premier héritier.

C'est le poème *Cosa vuoi di me ? (Que veux-tu de moi ?)* qui en fait état. Ici, le poète s'adresse à un interlocuteur dont on ignore certes tout, mais pour lequel on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un *tu* féminin, hypothèse confortée à la fois par des éléments intratextuels (les revendications propres aux litiges des amoureux) et par le nombre de textes de *RAM* reproduisant le même schéma dialogique<sup>33</sup>. Le *je* poétique lui pose d'emblée la question qu'on retrouve dans le titre pour lui faire part de son impatience, due au fait qu'il estime lui avoir tout donné, même « la part / de [s]a mère », même, en déduit-on, la tare de sa sensualité. Et le poète dépossédé de conclure en invitant son interlocutrice à s'approprier la dernière chose qui lui échappe encore : « Seuls les pieds me restent / qui sont dehors / en fuite. / Prends-les aussi »<sup>34</sup>.

*Non ho capito (Je n'ai pas compris)* relate l'achèvement de cette dépossession du poète. Aux trois premiers vers le poète affirme ne pas comprendre « de quel côté tu [le *tu* féminin] / m'a envahi. / Je sais seulement / que nous nous sommes heurtés / dans mon corps ». L'invasion dénoncée par le poète atteste que la dépossession par une sensualité débordante est à présent complète, au point que, dit-il, même « [s]on corps / ne [lui] suffit plus », ce qui fait réagir violemment le dérobé : « Tu es une voleuse ». À l'émoi succède l'approche philosophique, aristotélicienne, c'est-à-dire la recherche des causes de cette dépossession : « C'est peut-être à la suite de la malédiction qui me frappa / pour avoir

<sup>32</sup> *PO2001*, p. 6 : madre profumata [è] la macchia dei ginepri. »

<sup>33</sup> Cette dialogicité amoureuse a amené Zinato à relever la présence d'une figure féminine dans *RAM*. Voir ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XIII.

<sup>34</sup> *RAM*, p. 36 : « Cosa vuoi di me ? / T'ho dato / anche la parte / di mia madre, / anche la mia. / I piedi mi restano / che stanno fuori / a fuggire. / Prendi / anche quelli. »

frappé ma mère, / que tu es entrée en moi »<sup>35</sup>. En définitive, le *je* poétique est dépouillé de la sensualité maternelle, vol qu'il attribue à une rébellion précédente contre la matrice même de cette sensualité.

Toutes les incarnations du *tu* féminin qui parcourent le recueil ne présentent pas la sensualité prédatrice observée dans *Non ho capito*. Au contraire, leur phénoménologie sensuelle oscille entre un pôle positif de luxuriance presque panique et un pôle négatif de putrescence répugnante. Le poème dans lequel l'exubérance du *tu* féminin atteint son apogée est *Hai sentito la forza del mio sguardo* (*Tu as ressenti la force de mon regard*), c'est-à-dire le deuxième du recueil :

Hai sentito la forza del mio sguardo arrivarti addosso  
e m'hai girato gli occhi,  
nel sorriso,  
verso la solitudine calda  
del muro.  
Quei gran fiori di tela  
aprivi su tutto il tuo corpo,  
prontissima  
dietro la mia voglia.  
Ogni cosa calda  
del caldo fresco dei forni,  
per un naturalissimo dono  
o filantropa.

Tu as ressenti la force de mon regard  
qui te heurtait  
et tu as tourné les yeux vers moi,  
tout en souriant,  
vers la solitude chaude  
du mur.  
Tu ouvrais sur tout ton corps  
ces grandes fleurs en toile  
toute prête  
à assouvir mon envie.  
Toute chose chaude  
de cette chaleur fraîche des fours,  
pour un don tout naturel  
ô philanthrope.  
(RAM, p. 14)

Comme dans *All'alba*, la sensualité s'exprime à travers la chaleur : « naturalissimo dono » d'un *tu* féminin qualifié de philanthrope, elle se propage à tout ce qui entoure sa source. Une omniprésence soulignée par trois occurrences lexicales : deux fois sous forme adjectivale (en fonction d'épithète dans « la solitudine calda » et d'attribut dans « Ogni cosa calda »), et une fois sous forme de substantif (« del caldo fresco dei forni »). Cette dernière occurrence propose une comparaison particulièrement intéressante : à la fois source de la *nouvelle* nourriture et du *nouveau* réconfort moral (*frais* signifiant d'abord *nouveau, nouvellement*), le four produit une chaleur bénéfique, ce que le poète exprime par un oxymore d'une simplicité et d'une force étonnantes. Si le choix de juxtaposer les deux sensations contraires n'est en effet pas si aventureux, il n'en est pas moins juste pour

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 43 : « Non ho capito / da che parte tu / mi abbia invaso. / Solo / ci siamo urtati / dentro il mio corpo. / Non t'ho sentita / fra i denti, / né m'hanno aperto / i fianchi uniti. / C'è / che il mio corpo / non m'è più sufficiente. / Ladra. / Forse sei entrata / con la maledizione / di quando picchiai mia madre. »

traduire les bénéfiques concrets et abstraits du four et de ses produits, et par conséquent, de la sensualité féminine, qui devient ainsi une source totalisante.

Le même processus de transfert de la sensualité féminine s'applique à des êtres animés. *Hai le belle anche aperte* (*Tes hanches sont belles et ouvertes*), c'est-à-dire le texte qui ouvre l'édition de 1948 de *RAM*, en est un exemple majeur, car ici le passage est en quelque sorte immédiat. Voici le texte intégral :

Hai le belle anche aperte,  
di un cavallo che s'impenna,  
le palpebre svolazzanti,  
la rondine sul ventre.  
I denti mobili sulla gengiva  
scomponi con la lingua.  
Hai anche la stanga di ferro  
per tutto il corpo  
che ti fa più morbida  
quando io t'abbraccio.

Tu as les hanches belles et ouvertes,  
d'un cheval qui se cabre,  
tes paupières voltigeantes,  
sur ton ventre, l'hirondelle.  
Tu décomposes de la langue  
tes dents mobiles sur la gencive.  
Tu as même la barre de fer  
dans le corps  
qui te rend plus douce  
quand je t'embrasse.  
(*RAM*, p. 13)

Ici, à l'inverse de *Hai sentito la forza del mio sguardo*, le transfert de sensualité ne se fait pas à l'aide d'une métaphore intermédiaire qui permet le passage de l'abstrait au concret. Le *tu* féminin et les autres témoins de la sensualité sont semblables (« Tu as les hanches belles et ouvertes / d'un cheval qui se cabre, / les paupières voltigeantes »), ou bien proches (« sur ton ventre, l'hirondelle »). Les deux textes ont aussi un point en commun : le recours à l'oxymore. Mais si dans *Hai sentito la forza del mio sguardo* l'oxymore était tout à fait classique, dans *Hai le belle anche aperte* il est en quelque sorte dilué dans la syntaxe. En effet, la barre de fer qui traverse le corps contrevient à sa dureté naturelle en rendant l'aimée plus douce au contact. Tout en dépassant les frontières du syntagme nominal, la juxtaposition des contraires garde donc toute sa force totalisante.

Cet effet totalisant atteint par endroits un degré de saturation, si bien que la luxuriance laisse sa place à une sorte d'esthétique du dépérissement, dont l'iconographie va du trop plein jusqu'à la « répulsion et [à la] contamination<sup>36</sup> ». Dans *Vuoi correre* (*C'est bien toi*) le dégoût est en apparence modéré et ressemble davantage au sarcasme d'un amant qui dissimule mal son amour, mais la rage filtre à mesure que le *je* poétique s'exprime :

Vuoi correre

C'est bien toi

---

<sup>36</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XIII : « Il paesaggio, e soprattutto il personaggio femminile, si sdoppiano nel segno della repulsione e della contaminazione ».

sulla spiaggia tu ?  
Con quelle gambe  
e quelle braccia  
pendenti.  
Sembreresti  
un corvo che corresse  
con le ali morte.  
Nessuno ti guarda.  
E sulla sabbia  
non lasci impronta.  
Marinai,  
fatele leccare  
il legno dove è morto il pesce.

qui voudrais courir sur la plage ?  
Avec ces jambes  
et ces bras  
pendants.  
Tu ressemblerais  
à un corbeau courant  
les ailes mortes.  
Personne ne te regarde.  
Et tu ne laisses pas d'empreinte  
sur le sable.  
Ô marins,  
faites-lui lécher  
le bois où est mort le poisson.  
(RAM, p. 20)

L'atmosphère marine, qui renvoie sans doute au souvenir d'une rencontre amoureuse, est contaminée d'emblée par la désobligeance du poète amant qui raille l'ancienne amante en soulignant ses défauts physiques. Mais la comparaison qu'il établit entre ses membres et un corbeau aux ailes mortes amplifie subitement cette attitude, d'autant que le corbeau est un animal qui a été souvent associé au Diable ou aux forces maléfiques. C'est à ce symbolisme que pense sans doute Volponi lorsqu'il choisit l'adjectif « mortes » pour définir les ailes de l'oiseau. Par ailleurs, le fait que personne ne regarde l'aimée enrichit le même symbole. En effet, le corbeau est aussi connu pour son goût pour la chair morte et pour sa voracité, si bien que lorsqu'il tombe sur un cadavre, « il lui arrache les yeux pour dévorer sa cervelle ». Dans la tradition chrétienne, cette avidité lui a de ce fait valu d'être comparé au Diable qui, comme lui, « [...] aveugle l'âme, offusque l'esprit et jouit de la corruption qu'il a causée<sup>37</sup> ». En définitive, le salut du poète et de l'humanité consiste justement à éviter le regard diabolique de la femme-corbeau. Le poème se conclut par une sorte d'appel à vengeance du poète amant. En fait, ces trois vers conclusifs cachent une autre référence diabolique. Dans le livre de Tobie, qui figure dans le *Vieux Testament*, le jeune protagoniste affronte un voyage périlleux afin de recouvrer une somme d'argent qui lui permettrait de sauver son père. Pendant son périple, il se rend à un fleuve auprès duquel il s'arrête pour se désaltérer. À peine est-il arrivé sur la rive qu'il est attaqué par un poisson vorace. Cependant, l'ange qui l'accompagne l'invite à capturer le poisson et à en garder « le cœur, le fiel et le foie, car ils

---

<sup>37</sup> Les deux dernières citations sont extraites de : CATTABIANI A., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati : uccelli, insetti e creature fantastiche* [2000], Milan, Arnoldo Mondadori Editore, Oscar Saggi n° 702, 2001, p. 302 : « incontrando un cadavere, [il corvo] gli cava gli occhi per divorargli il cervello : analogamente, si diceva, il demonio acceca l'anima, offusca l'intelligenza e gioisce della corruzione. » Pour connaître le symbolisme complexe du corbeau et son histoire, nous renvoyons à la lecture intégrale du sous-chapitre « Il corvo fra luce e tenebre », p. 293-311.

sont employés comme d'utiles remèdes ». Après quoi, l'ange lui enjoint de prendre « une fille nommée Sarah » comme épouse. Tobie hésite, car il sait que cette fille est la victime d'une malédiction démoniaque qui fait périr tous ceux qui désirent l'épouser. L'ange lui explique alors la nature de ceux sur lesquels le démon a du pouvoir : « [c]e sont ceux qui entrent dans le mariage en bannissant Dieu de leur cœur et de leur pensée, pour se livrer à leur passion, comme le cheval et le mulet qui n'ont pas de raison [...] ». Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant cette invitation à la modération sexuelle que la manière dont Tobie parvient à chasser le diable et à épouser Sarah. C'est à ce moment qu'intervient l'une des parties du poisson qu'a conservées Tobie. En effet, l'ange lui apprend que « [s'il] pos[e] sur des charbons une petite partie du cœur, la fumée qui s'en exhale chasse toute espèce de démons, soit d'un homme, soit d'une femme, en sorte qu'ils ne peuvent plus s'en approcher<sup>38</sup> ». En définitive, c'est grâce au poisson, qui deviendra par ailleurs un symbole christique, que Tobie vainc le diable. Si l'on suppose que l'image finale de *Vuoi correre* repose sur cette référence biblique, on peut en déduire que les trois vers conclusifs du poème sont plus qu'un simple, quoique mystérieux, appel à la vengeance. Il s'agit plutôt d'une invocation à ce que les marins – une figure dont la résonance religieuse n'est pas à démontrer – exorcisent la femme diabolique.

D'autres poèmes du recueil confirment la nature répulsive que peut atteindre le *tu* féminin aux yeux du poète-amant. C'est le cas, par exemple, de *Perché tieni quei fiori ?* (*Pourquoi gardes-tu ces fleurs ?*). La nature démoniaque de l'interlocutrice est ici accentuée par son sadisme, sa « monstruosité » : elle garde des fleurs dans ses mains car « elle aime voir mourir / les choses ». Elle incarne, en somme, le mal absolu, « [l]e mal sans fin », si bien que tout espoir et toute compassion de sa part sont impossibles : « Je n'espère rien. / Je n'attends pas / tes larmes<sup>39</sup> ».

De même que la luxuriance, la répulsion se répercute souvent sur le paysage alentour, comme le montrent par exemple ces vers du dernier poème du recueil : « Surgit de la terre / ma femme indécente / ses yeux comme des feuilles d'olivier<sup>40</sup> ». Le poème qui relate le mieux cette contamination est sans aucun doute *Ti manca sotto i piedi* (*Il manque sous tes pieds*) :

---

<sup>38</sup> Toutes les citations bibliques sont extraites de l'édition suivante : *La Sainte Bible*, traduction d'Augustin Crampon, Société de S. Jean l'Évangéliste, 1923. Cette édition est entièrement et gratuitement consultable en ligne à l'adresse suivante : [https://fr.wikisource.org/wiki/Bible\\_Crampon\\_1923](https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Crampon_1923) (consultée le 08 juin 2016).

<sup>39</sup> RAM, p. 39 : « Perché tieni quei fiori ? / Ti piace veder morire / le cose. / Questa tua mostruosità / mi ha legato. / Il male senza fine / l'ho trovato in te / leggero / sulle tue mani librate. / Non spero niente. / Non aspetto / le lacrime tue. »

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 52 : « Sorge dalla terra / la mia sconcia donna / con gli occhi come foglie d'olivo. »

Ti manca sotto i piedi  
il bicchiere con l'acqua marcia.  
Mi fa schifo  
tenerti in bocca.  
E non posso vederti camminare  
con la testa diritta.  
Non sei nell'alba  
nel tramonto,  
sei alle due  
sulle tovaglie unte  
nelle poltrone pigre  
nella parte del sigaro  
intrisa di bava.

Il manque sous tes pieds  
le verre d'eau pourrie.  
Te garder dans ma bouche  
me dégoûte.  
Et je ne peux pas te voir marcher  
la tête droite.  
Tu n'es pas dans l'aube,  
dans le coucher,  
tu es à deux heures  
sur les nappes souillées,  
dans les fauteuils paresseux,  
dans la partie du cigare  
mouillée de bave.  
(RAM, p. 44)

Comme dans *Vuoi correre*, le vecteur du dégoût du poète est le corps féminin. Mais si dans *Vuoi correre* tout un symbolisme démoniaque signifiait le passage du dégoût éprouvé par le poète de la sphère physique à la sphère morale, passage dont survit ici l'insoutenable regard du *tu* féminin, ce même dégoût reste ici bien concret. Tapie dans le réel, la laideur de l'interlocutrice le fait déborder, les taches sur la nappe et la bave sur le cigare étant les restes d'un trop plein qui pousse au sommeil et à la paresse, en un mot, à l'immobilisme : la laideur n'a pas de commencement ni de fin (« Tu n'es pas dans l'aube / dans le coucher »), la laideur est.

Ce long périple à travers *RAM* pour étudier la manière dont Volponi y transpose les figures familiales nous a permis en définitive de démontrer à quel point ces figures et les rapports entre elles et leur fils sont autant des nœuds existentiels que développe le poète. En effet, la figure du père est introduite comme point de départ du schème fondamental que nous appellerons « de l'homme complet », c'est-à-dire l'homme capable d'associer les capacités intellectuelles et pratiques. Un schème qui nourrira l'idée d'humanité volponienne tout au long de son œuvre, littéraire comme, plus largement, politique. Quant à la mère, elle est la matrice d'une sensualité qui oscille entre luxuriance et répulsion et qui englobe à la fois les interlocutrices amoureuses du poète et le paysage au sens large. C'est dans ce cadre que s'inscrit la corporéité de l'œuvre littéraire de Volponi, probablement le seul schème fondamental sur lequel la critique chante à l'unisson.

### 2.1.3 École(s), lecture(s) et autres influences

Bien que les autres contextes dans lesquels Volponi a grandi n'apparaissent pas avec la même vigueur que le contexte familial, pour certains d'entre eux on peut même dire qu'ils

n'apparaissent pas du tout, c'est le cas par exemple des instances politiques, force est de constater qu'ils confirment la prégnance du schème corporel que nous venons d'évoquer.

En ce qui concerne le contexte scolaire, il est nécessaire de revenir à sa polarisation dans l'expérience du poète. Si celle de l'école institutionnelle est pratiquement absente de *RAM*, à moins qu'on associe le vagabondage du père « tzigane<sup>41</sup> » aux multiples absences scolaires du jeune Volponi, on ne peut pas dire la même chose de l'école de la rue. En effet, celle-ci s'inscrit en creux dans l'éloge de l'habileté manuelle du père, fondateur d'une maison.

L'univers des lectures juvéniles participe à son tour de la corporéité de *RAM*. Dans un article paru dans le *Corriere della sera* du 24 octobre 1982, dans lequel il est question de ses lectures, Volponi parle de Salgari en ces termes : « Salgari me donnait de l'imagination mais encore plus de la frénésie ; la force de l'aventure mais encore plus le désir et les images de la puissance et de l'exotisme<sup>42</sup> ». Le poète retrouvera le même appel du désir chez Jack London, en particulier dans *L'appel de la forêt*, ça va sans dire, et, enfin, dans le sel grec, notamment chez Homère et les poètes lyriques grecs.

La source franciscaine, qui est visible dans la présence abondante d'éléments de la faune et de la flore, informe à son tour la corporéité de *RAM*. Cette référence puise dans l'expérience de la campagne du jeune Volponi. La rêverie à laquelle s'abandonne Volponi dans un texte de 1989 éclaire on ne peut mieux cette filiation :

[...] Certaines de ces maisons ont été [...] trop petites ou trop grandes, trop basses ou si hautes qu'elles se remplissaient d'une obscurité angoissante et hostile. [...] Pleines d'insectes et d'oiseaux au printemps, de chants, de vols, de bourdonnements, de bruits, d'appels et, à l'intérieur, toujours [pleines] de grenouilles, de crapauds, de lézards, de grillons, de scorpions, de rats, de serpents, de vers, de limaces, de belettes, de fouines et aussi de blaireaux, de renards, de chiens, de cochons, de brebis, d'oies, de coqs, de canards, de poussins, de moineaux, de merles<sup>43</sup>.

On retrouve ici la même dialectique de luxuriance et de répulsion que suscite la sensualité d'origine maternelle qui traverse *RAM*. Par ailleurs, dans un texte dédié à sa terre natale, *La mia Urbino*, Volponi parlera de cette capitale de campagne que fit rayonner en son temps le

---

<sup>41</sup> Voir *Ibidem*, p. 28 : « con le spalle [del padre] tenda di zingaro ».

<sup>42</sup> VOLPONI P., « Quando io leggevo », in *Corriere della sera* [24 octobre 1982], cité in *Cronologia*, p. XLIX : « Salgari mi dava fantasia ma ancor più frenesia ; la spinta dell'avventura ma più il desiderio e le immagini del dominio della potenza e dell'esotico ».

<sup>43</sup> VOLPONI P., *Per Case dell'Alta valle del Metauro* [1989], in *L'immaginazione*, n°143, décembre 1997, p. 4 : « Alcune di queste case sono state [...] troppo piccole e troppo grandi, troppo basse oppure tanto alte da riempirsi di buio, angoscioso e ostile. [...] Piene di insetti e di uccelli a primavera, canti, voli, ronzii, strepiti, richiami, e dentro sempre anche rane, rospi, lucertole, grilli, scorpioni, sorci, serpi, lombrichi, lumache, donnole, faine e anche tassi, volpi, cani, porci, pecore, oche, galli, anatre, pulcini, passeri, merli. »

duc Frédéric de Montefeltre, comme d'un seul et unique corps vivant, d'un « [l]ieu physique et humain » où se mêlent « tous les liens » de ses habitants, liens qui deviennent « les fonctions d'un corps et d'un esprit » communs<sup>44</sup>. Il s'agit par ailleurs de ces mêmes corps et esprit communs qu'il retrouve dans les toiles de ses illustres concitoyens Raphaël et Federico Barocci :

[Entre la ville et la campagne] j'ai appris à aimer la peinture dans les horizons de Raphaël [...], dans ces petits arbres tremblotants et solitaires [...]. Ou dans les toiles immenses de Federico Barocci [...], un peintre novateur et fou, liquide, sensitif bouleversé, entièrement orienté, comme nos saisons bonnes et mauvaises, vers les toits et les lumières de notre ville, vers les paysages juste au-delà des remparts. [Un peintre] qui peignait la colline la plus proche en guise de Calvaire, son quartier pour représenter Jérusalem et la Palestine [...].<sup>45</sup>

En définitive, on peut dire que les contextes de formation du jeune Volponi qui émergent dans *RAM* y sont transposés sous le signe d'une sensualité et d'une corporéité omniprésentes. Quant aux modalités de transposition, nul doute que les traces de la sensualité de D'Annunzio et de Luigi Bartolini, mais surtout de l'hermétisme sont profondes, si bien que nous cautionnons sans hésitation aucune l'analyse d'Emanuele Zinato :

[...] Volponi applica aux thèmes de son paysage originaire la langue poétique de l'hermétisme. En effet, l'effort qu'il fait pour s'approprier certaines constantes typiques des poètes les plus hardis de cette saison est remarquable, quoique cela aboutisse parfois aux impérities propres à un apprenti poète. Dans ces vers très courts dominant le substantif absolu, avec suspension de l'article (« Immensités que je subis »), l'analogisme développé au travers d'associations inhabituelles entre un adjectif et un substantif ou de synesthésies (« Des murs rouges d'air », « L'onduleux mois d'octobre », « les gorges rapides »), et le choix d'aligner des mots rares et essentiels pour restituer le prodige de la totalité indivise<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> VOLPONI P., *La mia Urbino, op. cit.*, p. 31 : « Luogo fisico e umano dalle conformazioni e abitudini simili, pervaso dagli stessi pensieri, accenti, fobie, da tutti i legami che ciascuno via via vi intreccia, che tutti insieme diventano le strutture e le funzioni di un corpo e di una mente. »

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 32-33 : « [Tra la città e la campagna] ho imparato ad amare la pittura negli orizzonti raffaelleschi [...], in quegli alberelli trepidi e soli [...]. O nelle tele immense di Federico Barocci [...] pittore innovativo e folle, liquido sensitivo sconvolto, tutto versato come tutte le nostre stagioni buone e cattive sui tetti e sulle luci della città, sui paesaggi appena oltre le mura : che dipingeva come Calvario il colle più vicino, come Gerusalemme e Palestina il quartiere che abitava. »

<sup>46</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XII-XIII : « Volponi esordiente applicò ai temi del proprio paesaggio originario la lingua poetica dell'hermetismo. È infatti notevole, e non privo delle ingenuità dell'apprendistato letterario, lo sforzo di appropriarsi di alcune costanti stilistiche tipiche dei poeti più arditi di quella stagione. Nei versicoli dominano il sostantivo assoluto, con sospensione dell'articolo ("Vastità che soffro"), l'analogismo sviluppato mediante coppie inconsuete di aggettivo e sostantivo o epiteti di tipo sinestetico ("Pareti rosse d'aria" ; "L'ondoso ottobre" ; "le gole veloci"), e l'accostamento paratattico di pochi e scabri vocaboli ad articolare l'incanto della totalità indivisa. »

## 2.2 1948-1955 : le poète-sociologue

Un an avant la parution de *RAM*, Paolo Volponi devient docteur en droit grâce à un mémoire portant sur « Le consentement de l'ayant droit<sup>47</sup> », dirigé par Bruno Visentini, l'homme qui, dans les années 1960 et 1970, prendra les rênes de l'entreprise Olivetti d'Ivrée et qui jouera un rôle fondamental dans la carrière industrielle et littéraire de notre poète. Vers la fin des années 1940, Volponi multiplie ses voyages à Milan, où, grâce à Carlo Bo, il entre en contact avec de nombreux protagonistes du monde des lettres, comme par exemple « Montale, Vittorini, Giansiro Ferrata, Antonio Barolini, Vittorio Sereni », autant de rencontres qui offrent au jeune poète « une possibilité concrète de maturation<sup>48</sup> ». À cette époque, Milan s'emploie à redorer son blason de capitale économique et industrielle du pays après les affres de la dictature et des guerres mondiale et civile. C'est « le front capitaliste » qui mène le bal, c'est-à-dire, selon Alcide De Gasperi, le « parti de ceux qui disposent de l'argent et de la force économique<sup>49</sup> ». Ce parti est divisé en son sein entre une majorité conservatrice et une minorité progressiste à laquelle appartient Adriano Olivetti, le patron de l'entreprise familiale de machines à écrire basée à Ivree, dans le Piémont. En l'espace de vingt ans, en réunissant une connaissance profonde de l'organisation du travail et un humanisme d'inspiration chrétienne et socialiste, Adriano Olivetti a fait de l'entreprise fondée par son père Camillo l'un des fleurons de l'industrie nationale et sans doute mondiale. Au sein de son entreprise travaille une véritable « colonie d'intellectuels<sup>50</sup> » : des sociologues, des psychologues, des écrivains et ainsi de suite. C'est d'ailleurs grâce à l'un d'entre eux, l'essayiste et poète Franco Fortini, et à Carlo Bo que le *curriculum vitae* de Paolo Volponi est soumis à l'entrepreneur piémontais. Au printemps 1950, Volponi est reçu par Olivetti dans le siège milanais de la société d'édition *Edizioni di Comunità*, fondée par Olivetti en personne pour diffuser les meilleures découvertes mondiales concernant l'urbanisme, la

---

<sup>47</sup> Voir *Cronologia*, p. LVI : « Nel 1947 si laurea in legge con una tesi sull' *Assenso dell'avente diritto* ». Quant à la thématique de son mémoire, elle acquiert un sens qui dépasse de loin les frontières académiques au fur et à mesure que l'on s'aventure dans l'univers biographique et bibliographique de Volponi. À tel point qu'on pourrait l'employer pour définir l'enjeu majeur de l'oeuvre littéraire, industrielle, politique, en somme, de notre auteur.

<sup>48</sup> VOLPONI P., « Vi racconto una storia », *op. cit.*, p. 139, cité in *Cronologia*, p. LVI-LVII : « Facilitato dalla conoscenza di Carlo Bo [...] ebbi modo di conoscere uomini come Montale, Vittorini, Giansiro Ferrata, Antonio Barolini, Vittorio Sereni, uomini importanti e tanto più per me che venivo dalla provincia carico di ansia e di desideri e che vedevo in questi incontri una possibilità concreta di maturazione. »

<sup>49</sup> GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* [1989], Turin, Einaudi, 2006 : « Il fronte capitalista » (p. 93) ; « partito di coloro che dispongono del denaro e della forza economica » (p. 101).

<sup>50</sup> OCHETTO V., *Adriano Olivetti. La biografia* [1985], Rome-Ivrée, Edizioni di Comunità, 2013, p. 222 : « quella affollata colonia di intellettuali. »

démocratie, l'économie politique, la sociologie et la liste est loin d'être exhaustive. Volponi décrit ainsi cette rencontre :

Cette figure ni banale ni habituelle ni normale parmi les traits somatiques des Italiens m'impressionna : son visage [était] si clair, ses yeux si liquides et bleus, si vifs, ses cheveux blonds, très blonds. Il m'interrogea, me posa beaucoup de questions : ce que j'avais fait, ce que j'avais étudié, ce que je lisais, ce que j'avais vu de concret, de quelle famille je descendais, quelle expérience professionnelle j'avais, si je connaissais au moins les principaux problèmes [...] d'Urbino et de son économie. Il me demanda s'il y avait à Urbino un plan d'urbanisme, une activité économique vivante<sup>51</sup>.

La rencontre avec Olivetti relève presque d'une apparition, d'autant que cet entrepreneur n'a pas seulement des traits atypiques par rapport à ses congénères italiens, mais encore pose-t-il des questions qui dépassent l'horizon exclusif de l'industrie. Doté par ailleurs de qualités humaines extraordinaires (Volponi en évoque « la gentillesse, l'empressement [...] la modestie [...] et [...] la courtoisie<sup>52</sup> »), Adriano Olivetti est un OVNI dans le paysage industriel italien, car il conçoit le profit comme un bien commun, l'industrie comme un moyen d'émancipation du territoire et du pays où elle se trouve, la culture scientifique et humaniste comme une base fondamentale pour un pays en cours de reconstruction. Adriano Olivetti est le philosophe dans la cité, l'intellectuel organique qui œuvre pour établir l'hégémonie du beau, du bon et de l'homme émancipé. Entre 1945 et 1946, Olivetti publie un livre qui résume sa pensée et qui s'intitule *L'ordine politico delle Comunità* (*L'ordre politique des Communautés*). Inspiré à la fois du personnalisme français et de la pensée chrétienne, du socialisme et de l'idée d'intellectuel nouveau soutenue par Piero Gobetti, *L'ordine politico delle Comunità* est un véritable projet de constitution fédérale pour l'Italie de l'après-guerre. Ce goût pour la politique, qu'Olivetti hérite de son père, n'est pas seulement théorique : en 1947, il fonde le « Movimento Comunità », un parti fédéraliste et social-démocrate qui interviendra d'abord dans la politique locale d'Ivrée pour ensuite participer, en 1958, aux élections législatives à la suite desquelles Olivetti sera d'ailleurs élu député.

Lorsque Volponi est reçu par Olivetti, ce dernier dirige l'agence italienne de l'Unrra-Casas, le programme de reconstruction des habitations détruites pendant la guerre qui fait

---

<sup>51</sup> OCHETTO V., « Intervista a Paolo Volponi su Adriano Olivetti (1983) », in PISTILLI M., *Paolo Volponi, uno scrittore dirigente alla Olivetti di Iorea*, Fano, Aras Edizioni, 2014, p. 121- 137, p. 124 : « Mi fece impressione questa figura non banale, non consueta, non normale tra i tratti somatici degli italiani : così chiaro di faccia, con gli occhi così liquidi e celesti, pungenti, con i capelli biondi, molto biondi. Mi interrogò, mi domandò tante cose : cosa avevo fatto, cosa avevo studiato, cosa leggevo, cosa avevo visto in concreto, da che famiglia venivo, che esperienza di lavoro avevo, se conoscevo almeno i principali problemi [...] di Urbino e dell'economia di Urbino. Mi domandò se Urbino aveva un piano regolatore, se Urbino aveva un'attività economica vivace. »

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 125 : « Notai la gentilezza, lo scrupolo, [...] la modestia [...] e [...] la cortesia [di Adriano Olivetti] ».

partie de l'Unrra, l'agence créée par les Nations Unies pour gérer les aides provenant des États-Unis. En outre, l'entrepreneur piémontais soutient activement le travail du CEPAS (Centre d'Éducation Professionnelle pour Assistants Sociaux), « la première école laïque de Service social<sup>53</sup> » fondée en 1946 à Rome par Guido et Maria Calogero. C'est en qualité de président de l'Unrra-Casas qu'Olivetti embauche le jeune Volponi, en lui confiant des « enquêtes sociales sur certains villages que l'Unrra-Casas avait programmé de construire. Son idée était [...] de reconstruire également, du moins en partie, le tissu économique et social<sup>54</sup> ». C'est le début d'un travail qui durera quatre ans et qui conduira Volponi dans les Abruzzes, en Calabre et dans le Molise.

La tâche de Volponi consiste d'abord à aller dans ces villages pour y mener des enquêtes : « qui étaient ces gens ? comment vivaient-ils, qui aurait reçu ces maisons ? quels étaient les problèmes sociaux et organisationnels de ces communes ? ; quid des services, de la culture, de l'école, du travail, de l'agriculture, etc.<sup>55</sup> », pour ensuite en rapporter les résultats au sociologue Riccardo Musatti, « qui était le responsable du "Movimento Comunità" pour le Mezzogiorno<sup>56</sup> ». Volponi travaille notamment à un plan d'urbanisme des Abruzzes et du Molise et, même s'il ne participe pas directement au projet, il observe de très près le plus ambitieux des projets méridionaux d'Olivetti, celui de La Martella. Situé aux portes de Matera, ce petit bourg fut au centre d'un projet urbaniste qui prévoyait le déplacement d'environ 16.000 personnes sans terre qui habitaient dans les grottes de Matera, les célèbres *Sassi*, et qui, pour labourer la terre d'autrui, « devaient marcher entre trois et cinq heures par jour ». L'idée des olivettiens était de les interroger et de les impliquer dans la conception

---

<sup>53</sup> BELOTTI A., *La comunità democratica. Partecipazione, educazione e potere nel lavoro di comunità di Saul Alinsky e Angela Zucconi*, Collection Intangibili, Fondazione Adriano Olivetti, 2011, ISBN 978 88 96770 15 3, p. 46 : « la prima scuola laica di Servizio Sociale ». Cet ouvrage est téléchargeable gratuitement à l'adresse suivante : [http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id\\_pubblicazioni=216](http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id_pubblicazioni=216).

<sup>54</sup> OCHETTO V., *Intervista...*, op. cit., p. 125 : « [Olivetti] mi precisò che avrei dovuto fare delle inchieste sociali su certi paesi nei quali l'UNRRA-CASAS avrebbe dovuto costruire. La sua idea era anche [...] si ricostruisse anche, in parte, il tessuto economico e sociale. »

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 126 : « fare delle inchieste : chi erano questa gente, come vivevano, chi avrebbe preso quelle case, quali erano i problemi di quei comuni, problemi di tipo sociale, di tipo organizzativo ; i servizi, la cultura, la scuola, il lavoro, l'agricoltura... »

<sup>56</sup> BILÒ F. – VADINI E., *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco*, Collection Intangibili n° 23, Fondazione Adriano Olivetti, ISBN 978 88 96770 21 4, p. 79 : « Riccardo Musatti, che era il responsabile per il Mezzogiorno del Movimento Comunità ». Cet ouvrage est téléchargeable gratuitement à l'adresse suivante : [http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id\\_pubblicazioni=276](http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id_pubblicazioni=276).

d'un village qui leur aurait permis d'« arriver rapidement jusqu'aux champs<sup>57</sup> ». En outre, à Matera, Volponi a la possibilité de connaître Carlo Levi et le poète Rocco Scotellaro, deux figures de proue « de ce mouvement qui, dans l'après-guerre, imaginait et proposait une Italie nouvelle, qui partît aussi du *Mezzogiorno*, de sa charge douloureuse d'histoire et de réalité<sup>58</sup> ».

En 1954, Olivetti propose à Volponi d'intégrer le CEPAS « pour poursuivre, à côté d'Angela Zucconi, son activité de coordonnateur des recherches sociales et du service social collectif auprès des communautés rurales des Apennins, et pour diriger la revue *Centro Sociale*<sup>59</sup> ». Les articles qu'il y consigne traitent notamment de l'importance à ses yeux de concevoir, dans les territoires intéressés, « des cours d'éducation populaire pour les adultes » ou encore « des potentialités formatives et éducatives du sport et de l'art<sup>60</sup> ». Dans la capitale, Volponi côtoie d'abord des émigrés provenant des Marches et il rend visite à cet « artiste et homme de lettres extravagant<sup>61</sup> » qu'est Luigi Bartolini<sup>62</sup>. À l'occasion de l'édition de 1954 du prix poétique Carducci, Volponi présente une sélection des poèmes de RAM, auxquels il ajoute une série de nouveaux textes. Cet ensemble, qui donnera naissance un plus tard à son deuxième recueil, *AM*, lui vaut le premier prix *ex æquo* avec *La migliore jeunesse* [*La meglio gioventù*] de Pier Paolo Pasolini, qui n'apprécie guère d'avoir à partager

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 27-8 : « si trattava di "contadini senza terra" che, per raggiungere i terreni che curavano per conto terzi, dovevano camminare da tre a cinque ore al giorno. » ; « La nostra idea [...] era quella di costruire un villaggio in modo tale che i contadini dovessero impiegare poco tempo per arrivare ai campi ».

<sup>58</sup> VOLPONI P., « Informazione e cultura in Italia e nel Mezzogiorno », in *Basilicata*, XXIX, n. 3-4 [mars-avril 1987], cité in *Cronologia*, p. LIX : « Per me sono stati decisivi gli incontri con Matera, con Carlo Levi e Scotellaro, per tutto quello che rappresentavano, di quel movimento che nel dopoguerra immaginava e lanciava l'idea di un'Italia nuova, che partisse anche dal Mezzogiorno, dal suo carico dolente di storia e realtà ».

<sup>59</sup> *Cronologia*, LX : « È a Roma, presso il Cepas, per proseguire, a fianco di Angela Zucconi, la sua attività di coordinatore delle ricerche sociali e del servizio sociale di gruppo presso le comunità rurali appenniniche e per dirigere la rivista *Centro sociale*. » Volponi dirigera *Centro Sociale* jusqu'en 1958.

<sup>60</sup> *Ibidem* : « Fino al 1958 la direzione volponiana del periodico è documentata da alcuni articoli programmatici inerenti i corsi di educazione popolare per adulti [...] e le potenzialità formative ed educative dello sport e dell'arte ». Concernant le rapport qui liait Volponi au sport, nous signalons la parution d'un volume comprenant les différents écrits qu'il consacre à ce sujet : VOLPONI P., *Il linguaggio sportivo e altri scritti*, Gaudio A. (éd.), Naples, ad est dell'equatore, 2016.

<sup>61</sup> VOLPONI P., « Un Apollinaire di Savinio », in *Arte all'incanto*, Catalogo Finarte 1983-1984, Milan, Longanesi, 1984, p. 240, cité in *Cronologia*, p. LX : « fa visita a Luigi Bartolini, "artista e letterato extravagante" ».

<sup>62</sup> Dans une lettre au critique Giancarlo Vigorelli datée du 8 août 1953, Bartolini écrit : « Volponi [...] est un vrai poète. J'aimerais avoir un dixième de l'inspiration qui anime ce jeune homme (et je suis sûr qu'il aura un avenir) » (« Volponi sì che è un poeta. Io vorrei possedere una decima parte dell'ispirazione che anima tale ragazzo (e sono sicuro del suo domani) ». Cité in *Cronologia*, p. LX.

cette victoire avec ce jeune poète inconnu : « Nous nous disputâmes pour cela aussi. Puis nous devînmes de grands amis<sup>63</sup> », écrira Volponi.

Le fait que la rencontre entre Pasolini et Volponi coïncide avec la sortie de *AM* a souvent fait penser à un rapport de filiation directe entre les deux poètes, notamment en ce qui concerne les nouveaux textes du deuxième recueil de Volponi, ces poèmes étant bien différents de ceux de *RAM*. Si on ajoute à cela qu'en 1955 Pasolini recense le livre de son ami dans les colonnes de la revue *Paragone*, le risque de se méprendre est élevé. Or, il est évident que la nouvelle manière de Volponi, c'est-à-dire des poèmes visiblement plus longs par rapport aux fragments de *RAM*, où apparaissent de nouveaux horizons et où, pour résumer, l'horizontalité narrative prime sur la verticalité lyrique, il est évident, donc, que la nouvelle palette choisie par Volponi n'est pas sans rappeler certains poèmes de *La meglio gioventù* ou les petits poèmes qui confluèrent dans *Les cendres de Gramsci* [*Le ceneri di Gramsci*]. On ne peut pour autant pas établir un lien direct entre les deux poètes, à moins qu'on ne veuille postuler que Volponi ait lu les poèmes que Pasolini fit apparaître dans des revues littéraires. Mais étant donné qu'on ne peut pas accéder à un éventuel registre de ses lectures de l'époque, il est plus prudent de se borner, du moins en ce qui concerne *AM*, à souligner la résonance entre ces deux poètes, sans doute liée à un terreau partagé : celui des ferments sociaux et littéraires de l'après-guerre.

La plupart des motifs que l'on a évoqués pour *RAM* réapparaissent dans *AM*, dont certains textes pourraient figurer dans le précédent recueil sans que l'on puisse apprécier la moindre différence. En particulier, la figure féminine et sa charge de sensualité y occupent une place importante, comme on peut le constater dans des textes comme *D'autunno è con noi* (*En automne, sont avec nous*), *Dal melograno* (*Depuis le grenadier*), *Mia quaglia* (*Ma caille*), *L'urogallo* (*Le tétras*), *La piccola testa* (*La petite tête*), *Porgimi, amore* (*Offre-moi, mon amour*), *Compleanno* (*Anniversaire*), *La vergine* (*La vierge*). Ces textes présentent tous la même modalité de transposition que l'on a observée dans *RAM*, et qui consiste en une transmission de sensualité entre la femme et le paysage environnant. En guise de rappel, voici un exemple qui illustre on ne peut mieux cette modalité de transposition du schème maternel et sensuel. Dans *D'autunno è con noi*, Volponi énumère d'abord des images automnales de sa campagne natale qui semblent susciter « la chaleur immémoriale » que dit éprouver le poète. Cette chaleur, qui provient « des châtaignes, / du vin trouble », est mise sur le même plan, tant d'un point de vue sensible que d'un point de vue syntaxique, que « le corps entièrement nu

---

<sup>63</sup> VOLPONI P., « Quando litigai con PPP », in *Il Sabato* [4 juillet 1992], p. 59, cité in *Cronologia*, p. LXI : « Litigammo pure per questo. Poi diventammo amicissimi ». Pour l'accueil critique réservé à Volponi par Pasolini, voir *infra*, p. 16.

/ de [s]a femme<sup>64</sup> ». Or, rappelons que la chaleur comme vecteur de transmission de la sensualité aussi bien féminine que naturelle apparaissait déjà dans *RAM*, et notamment dans *All'alba* et *Hai sentito la forza del mio sguardo*, deux textes que nous avons analysés précédemment.

Si le thème maternel de *RAM* revient grosso modo inchangé dans *AM*, il n'en va pas tout à fait de même pour le schème paternel. Tout d'abord, dans *AM*, le père du poète n'apparaît jamais de façon directe, contrairement au premier recueil. Ce qui ressurgit dans le recueil de 1955, c'est plutôt l'embryon de cette complexification de la figure paternelle qui donnera naissance à la fonction « de l'homme complet », que l'on avait pu remarquer dans *Come voglio* de *RAM*. C'est notamment dans *Tu sei l'uomo* (*Tu es l'homme*) que Volponi affronte à nouveau cette question existentielle provenant de son rapport au père. Le profil masculin que dessine Volponi est celui d'un homme d'action, capable de maîtriser tous les aspects de la vie de campagne, que ce soit le travail (« [Tu es l'homme] [q]ui creuses le puits », ou qui « me[t] le mors au poulain »), les cérémonies (« Tu es l'homme / qui emmènes aux filles / le géranium et l'époux ») ou les fêtes collectives (« Tu es l'homme / qui lors des foires / apprêtes le stand de tir »). En somme, c'est l'homme complet capable de conjuguer l'intellect et les mains et qui peut même se prévaloir d'un rapport à la nature à l'évidence d'inspiration franciscaine : « Tu apprends aux merles à siffler »<sup>65</sup>.

On rencontre enfin d'autres avatars paternels à travers les pages de *AM* : il s'agit du « grand-père » et du « frère aîné » de *L'uomo è cacciatore* (*L'homme est chasseur*), deux chasseurs taciturnes qui incarnent les travers dans lesquels peut tomber un homme de ces contrées, aussi complet soit-il : avoir peur du changement, éprouver que toute chose vivante est « confiée au Temps<sup>66</sup> ».

L'activité sociologique dans le sud de l'Italie, sous la houlette d'Adriano Olivetti, laisse évidemment des traces dans *AM*. D'abord en termes géographiques, car, comme l'a souligné Zinato, les paysages que l'on rencontre dans le livre dépassent les frontières des Marches natales. On retrouve, en effet, certains des paysages sillonnés par Volponi pendant son expérience méridionale : Castel di Sangro dans les Abruzzes, dans *Trovarti a ballare* (*Te voir en train de danser*), la Calabre dans *Le isole di argilla* (*Les îles d'argile*), Rome dans *Stanze romane*

---

<sup>64</sup> VOLPONI P., *AM*, Florence, Vallecchi, 1955, p. 45 (dorénavant, *AM*) : « io provo il caldo smemorato / delle castagne, / del torbido vino, / il più nudo corpo / della mia donna. »

<sup>65</sup> *Ibidem* : « [Tu sei l'uomo] che scavi il pozzo » (p. 56) ; « « Tu freni il pulledro » (*ibid.*) ; « Tu sei l'uomo / che porti alle ragazze / il geranio e lo sposo » (p. 56-57) ; « Tu sei l'uomo / che nelle fiere / appresti il tiroasegno » (p. 56) ; « Tu insegna il fischio ai merli » (p. 57).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 116 : « ogni cosa che vive, / [...] è affidata al Tempo »

(*Stances romaines*). Les modalités de transposition de ce schème qu'on appellera « sociologique » ne sont pas les mêmes entre un poème et un autre, ou plus exactement, entre *Trovarti a ballare* et *Stanze romane* d'une part, et *Le isole di argilla* de l'autre. En effet, en dépit d'un cursus narratif commun aux trois poèmes, *Trovarti a ballare* et *Stanze romane* recourent, d'un point de vue thématique, le schème féminin fondamental. Les lieux changent, les phénomènes restent. Ceci saute particulièrement aux yeux dans *Trovarti a ballare*, dont le titre, avec son pronom à la deuxième personne, laisse déjà présager la nature dialogique du poème. Il s'agit en fait de la description d'une figure féminine qui, descendue « des routes enneigées de Palena », se dirige avec d'autres paysans du même village aux « fêtes de Castel di Sangro ». C'est ici qu'elle apparaît au poète, qui souligne l'exceptionnalité de l'événement en choisissant un passé simple au goût biblique : « Te voir danser / [...] fut ma joie d'étranger ». La description de cette femme paysanne confirme tout à fait son exceptionnalité quasi divine : elle ressemble à une statue de la Madone qu'on peut voir défiler lors des fêtes de village : elle a « le buste droit », est « soutenue / par des jeunes hommes bruns » et est parée « d'or et de gribouillis / comme un tabernacle solennel »<sup>67</sup>. La figure féminine réactive, chez Volponi, le registre religieux, comme c'était le cas, par exemple, dans un texte de RAM comme *All'alba*. Et comme dans *All'alba* ou dans d'autres poèmes de RAM, le religieux ne porte aucun sens mystique, il sert de réservoir d'images. L'élément religieux de *Trovarti a ballare* amène à son tour le motif sensuel. En effet, cette sorte de Madone paysanne foudroie le poète par la danse qui fait reluire ses ors et ses parures. Lumière purement vitale, qui l'apparente à la vitalité de ce qui l'entoure, comme on peut le constater dans les quinze derniers vers, c'est-à-dire presque la moitié du poème :

[...] Adatta alla stagione,  
 pari alla trota  
 che d'inverno scurisce,  
 come gli stendardi di neve  
 nel bosco selvatico,  
 il pane e la dolce saliva,  
 il canto degli uccelli rimasti, l'oliva  
 e la pianeta dello zingaro  
 risalito dal mare ;  
 e d'ogni nuovo giorno  
 l'impasto perenne  
 con le trascorse ore

[...] Conforme à la saison,  
 égale à la truite  
 qui brunit l'hiver  
 comme les étendards de neige  
 dans la forêt sauvage,  
 le pain et la salive douce,  
 le chant des oiseaux restés, l'olive  
 et la plaine du gitan  
 venu de la mer ;  
 et de tout nouveau jour  
 la pâte pérenne  
 des heures écoulées

<sup>67</sup> AM, p. 78-79 : « dalle strade nevose di Palena » (78) ; « feste di Castel di Sangro » (*ibid.*) ; « Trovarti a ballare [...] fu la mia gioia di forestiero » (*ibid.*) ; « il busto alto » (*ibid.*) ; « ai fianchi sospinta / da giovani bruni » (*ibid.*) ; « Ballavi profusa d'oro e ghirigori / da tabernacolo solenne » (*ibid.*).

in un giro esatto di tempo,  
quasi la traccia della volpe  
intorno alla casa.

dans un cycle temporel exact,  
comme la trace du renard  
autour de la maison.

(AM, p. 78-79)

Dans cette strophe qui clôt le poème, Volponi déploie une longue série de comparaisons, introduites soit par des locutions comme « adatta a » ou « pari a », soit par la conjonction « come », dont l'abondance sert à marteler l'équivalence identitaire entre la matrice sensuelle féminine et le paysage, au sens large, qui l'entoure. En définitive, cette sensualité englobe le tout en décrivant ainsi un « giro esatto di tempo ». Par ailleurs, la disposition textuelle contribue à restituer graphiquement cette cyclicité pérenne : le poète regroupe ces vers en une strophe unique, alors que la première partie du poème est segmentée en plusieurs strophes assez courtes (entre deux et sept vers). On remarquera enfin qu'un autre schème propre à RAM, et notamment dans *Sei venuto* et *Sei sceso giù dai fossi*, ressurgit dans ces vers : il s'agit de la figure du père, dissimulée derrière celle du « gitan » qui a quitté la mer pour aller s'installer sur les collines des Marches.

Malgré l'environnement franchement urbain, *Stanze romane* contient à son tour les mêmes ressorts sensuels que *Trovarti a ballare*, ce qui l'inscrit d'office dans le schème sensuel. Dans *Stanze romane*, ce schème subit tout de même une variation assez importante. Ce poème présente en effet plusieurs portraits de femmes romaines, qui partagent bien de traits avec leur homologue des Abruzzes, exception faite pour son caractère divin qui ne se manifeste chez les premières que par intermittences. Tout comme la Madone paysanne de *Trovarti a ballare*, elles incarnent en effet un idéal de beauté fortement empreint des campagnes d'où elles proviennent sans doute : « leur sein et leur taille / [sont] doux comme des genêts » et « elles chantent des chansons / jamais entendues dans les rues ». Cette beauté est toutefois meurtrie par la vie urbaine, un théâtre dans lequel elles sont obligées de jouer un rôle qui ne leur appartient pas : qu'elles soient des femmes dont le cou est « ceint de colliers d'or », des épouses malheureuses qui entonnent « de tristes chansons », des mères « qui allaitent leurs enfants derrière les portes », ou encore des « prostituées » et des ivrognes « de taverne », ces femmes couvent en elles les traces de la sensualité qui les liait au paysage. Ces traces mémorielles les poussent à voir des arbres derrière les uniformes des soldats, à s'enquérir de la vie du village natal, mais peuvent aussi devenir concrètes, le ventre bradé de certaines d'entre elles étant, par exemple, la rive où « se blottit / le canard coloré »<sup>68</sup>. En

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 65-67 : « il seno e la cintura / dolci come ginestre » (65) ; « cantano canzoni / mai udite per le strade » (67) ; « cingono collane d'oro » (65) ; « Tristi canzoni / a Capo le Case / hanno le spose » (66) ; « materne / allattano i figli dietro

définitive, le motif sensuel sous-tend *Trovarti a ballare* et *Stanze romane*, mais si, dans le premier texte il active une ressemblance immédiate avec la campagne natale, dans le deuxième, il est sous-jacent aux différentes corruptions urbaines que peut incarner la figure féminine. Le contexte social, en l'occurrence urbain, et qui plus est romain, est donc transposé sous le signe de la perte.

C'est d'ailleurs sous le même signe négatif que s'inscrit *Le isole di argilla* (*Les îles d'argile*), à notre avis le seul poème de AM dans lequel on voit se profiler nettement les enquêtes sociologiques de Volponi. Véritable périple en quatre-vingt-un vers à travers la Calabre, *Le isole di argilla* est un texte où le *je* poétique se double d'un *je* sociologique. Conscient que son instance énonciative appartient à ses Marches natales, le *je* poétique doit avant tout prendre ses distances, si bien que le poète s'empresse de souligner la différence existant entre le paysage calabrais et celui dont il est le chantre : « Calabre, où sur l'olivier / la grive ne chante pas / ni la pie sur l'oranger ; / la forêt est distante, / distante la colline / qui n'est que rarement verte ». Ceci établi, le regard peut se poser sur le paysage, dont il constate l'aridité aussi bien naturelle (« Elle n'a pas d'ombre / la terre exténuée [...] L'écume de la mer / n'effleure qu'un rocher ») qu'humaine (« Point de lumières sur la côte »). La luxuriance que l'on pouvait admirer à certains moments de l'année dans la campagne natale, signe par ailleurs d'une sensualité plus vaste, n'appartient pas à cette terre. Cette sècheresse côtière est à attribuer, nous dit Volponi, à l'histoire de cette région méridionale qui est une longue succession d'invasions étrangères venues de la mer, si bien que l'arrière-pays, dont la ville de Crotona est ici le symbole, « [...] ne supporte pas [...] / les voiles au vent / de la part que tu [la Calabre] concèdes / à des voyages millénaires »<sup>69</sup>. Et comme l'histoire a la triste habitude de se répéter, délaissée par le pouvoir, quelle qu'en soit la forme, et meurtrie par la guerre, la Calabre de l'après-guerre connaît son énième crise économique et sociale, qui pousse nombre de ses habitants à quitter leur terre pour briguer une vie plus digne ailleurs. C'est le phénomène bien connu de l'exode rural que dénonce le poète-sociologue :

[...] È una sera maligna,  
o confuso deserto,

[...] C'est un triste soir,  
ô désert abasourdi,

---

le porte » (*ibid.*) ; « Le meretrici di Via Fontanella » (*ibid.*) ; « questi antichi guerrieri / amputati sui banchi delle osterie » (65) ; « s'accovaccia / l'anatra colorata » (66).

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 97-102 : « Calabria dove non canta / il tordo sull'ulivo / e sull'arancio la gazza ; / il bosco è lontano, / lontana la collina / verde a qualche stagione. » (97-98) ; « Non ha ombra la terra / estenuata [...] Solo a uno scoglio il mare / lambisce le sue spume » (97) ; « Non ha lumi la costa » (*ibid.*) ; « L'interno ha piccoli cieli / e non sopporta, Calabria, / della tua parte concessa / a viaggi millenari / i fiati della vela » (99).

[...]

Nel latifondo la pietra solitaria  
indice antico d'acqua o di strada  
consuma l'ultima iscrizione.  
I legni millenari  
tratti d'odorose foreste  
lasciano le tue radure.  
Dopo tanto di pena  
prendono le marine  
i tuoi selvaggi paesi  
senza vela.

[...]

Dans les domaines la pierre solitaire,  
antique signe d'eau ou de chemin,  
use la dernière inscription.  
Les bois millénaires  
pris dans des forêts odorantes  
quittent tes clairières.  
Après tant de peine  
larguent les amarres  
tes villages hostiles  
sans voile.  
(AM, p. 100)

C'est une société entière qui s'effondre sous le regard du sociologue : le latifundium est désert, et à l'image d'un bois millénaire transformé en marchandise, les populations de l'arrière-pays sont obligées de franchir la mer tant redoutée pour devenir force de travail. Le poète-sociologue assiste à la scène, tel un « faucon » qui « consterné, témoigne / que le présent et le passé / sont des frères dans ton ventre de craie »<sup>70</sup>. Dans le sillage de Carlo Levi et Rocco Scotellaro, Volponi se veut poète-témoin du dépeuplement des zones rurales du Sud de l'Italie, englouties par l'industrialisation du Nord. Alerté par cela, Volponi revient en témoin dans sa terre natale, car il est conscient qu'elles vont bientôt subir le même sort, si bien que, dans *Il giro dei debitori* (*Le tour des débiteurs*), il évoque « la porte ouverte des parents / qui fuient les champs », devant laquelle « s'accroupissent les chiens », dans l'attente d'un retour qui souvent n'aura pas lieu<sup>71</sup>.

Si les deux schèmes biographiques fondamentaux, rappelons-le, la sensualité d'origine maternelle et l'idée d'homme complet d'origine paternelle, sont bien présents dans *AM*, nous avons aussi mis en évidence à quel point l'expérience sociologique dans le Sud de l'Italie aux côtés d'Adriano Olivetti a compté pour Volponi. Après avoir analysé de quelle manière Volponi transpose les enquêtes sociologiques qu'il a menées dans les Abruzzes et en Calabre, tantôt sur le terrain tantôt depuis le siège du CEPAS à Rome, il convient à

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 102 : « Un falco [...] sbigottito testimonia / che il passato e il presente / sono fratelli nel tuo grembo di creta ».

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 108 : « alla prima ora di notte / quando sulla soglia aperta dei parenti / in fuga dai campi / s'accucciano i cani. » Le titre *Giro dei debitori* a deux significations différentes : l'une topographique, l'autre méta-poétique, ce qui complique la tâche du traducteur, d'autant que Volponi n'a pas inséré de note pour expliquer cette ambiguïté. En effet, le « Giro dei debitori » est à la fois la rue qui encercle encore de nos jours le centre historique d'Urbino et une métaphore indiquant le tour fait par le regard du poète-témoin et de sa dette envers sa terre natale. Si la première signification nous pousserait à traduire le titre du poème par *Rue Giro dei debitori*, la deuxième, décidément plus riche, nous amène à choisir une traduction transparente du syntagme.

présent d'évaluer combien cruciale est la seconde moitié des années 1950 pour comprendre la suite de sa production, et pas seulement poétique.

## 2.3 1955-1960 : du témoin au sourcier

En traçant son parcours biographique entre la publication de *RAM* et celle de *AM*, nous avons rappelé que le dernier recueil obtient le prix Carducci en 1954, l'étincelle qui est à l'origine de l'amitié entre Pasolini et Volponi. Cette amitié naît en réalité au printemps de l'année suivante, lorsque Pasolini emménage dans son nouvel appartement situé dans le même quartier de Rome où habite Volponi :

En cette période, je le rencontrais presque tous les jours, car j'habitais au bout du même quartier [...] : nous nous voyions, nous étions souvent ensemble, je l'accompagnais fréquemment dans ses virées nocturnes, dans ses élans fébriles, troubles et douloureux. Il voulait presque que je reste à côté de lui et que je l'attende, car il ressentait sans doute la douleur de son état<sup>23</sup>.

Le souvenir de ces rencontres revient d'ailleurs de manière assez fréquente dans les premières lettres que Volponi adresse à Pasolini après son départ pour Ivree, qui date de 1956 : le 10 octobre 1956, il lui écrit par exemple que « [il] regrette [sa] compagnie, qui comprend Rome entier » ; un regret qui grandit au fil des jours, si l'on en croit la lettre datée du 9 novembre 1956, où Volponi livre à son ami et à ses futurs lecteurs une page très détaillée au sujet de sa vie romaine :

Je continue de traîner mon cœur le long des quais du Tibre [...]. Ce lieu m'était si familier et gai, l'ouverture vers Trastevere, l'île, le monument, le cinéma Reale, ma fenêtre, les étourneaux dans les arbres, les bus 56 et 60, "la biancona", le bus 44, les rencontres fortuites avec toi, Bertolucci, le kiosque bondé, le marchand de fruits et légumes fortuné, les journées chaudes de gens descendant des trams, la pharmacie, le magasin, les latrines souterraines, les jolies filles qu'on croise partout, leurs couleurs et nos regards, à pied vers les ruelles ou qui montent dans les trams en montrant leur derrière galbé pour ensuite s'immerger dans la cohue qui les décontenance<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> VOLPONI P., « La figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini », in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale italiano*, Amministrazione provinciale di Pavia, Comune di Alessandria, 1977, p. 17, cité in *Cronologia*, p. LXI : « In quel periodo lo incontravo quasi tutti i giorni, perché abitavo al fondo del suo stesso quartiere [...] ci vedevamo e stavamo spesso insieme, di frequente lo accompagnavo anche la notte nei suoi giri, nelle sue affannose, torbide e dolorose rincorse. Lui quasi voleva che gli stessi accanto e lo aspettassi, perché evidentemente sentiva il dolore del suo stato. »

<sup>24</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, *op. cit.*, p. 42 : « Io continuo a trascinare il mio cuore su e giù per lungotevere [...]. Così familiare e allegro era il luogo per me, l'apertura verso Trastevere, l'isola, il monumento, il cinema Reale, la mia finestra, gli storni sulle piante, il 56 o il 60, "la biancona", il 44, gli incontri fortuiti con te, Bertolucci, l'edicola affollata, il fruttivendolo dovizioso, le sfornate calde di gente dai tram, la farmacia, lo spaccio, la latrina sotterranea, le belle ragazze che si incrociano in ogni senso, colore e occhiate, a piedi verso i vicoli o salendo sui tram mostrando il sedere tornito e l'immersione nella

À la moitié des années Cinquante, Pasolini est un écrivain renommé, aimé ou détesté selon les goûts et les chapelles d'appartenance, impliqué dans de nombreux projets, dont un touche directement son ami d'Urbino : la fondation, à Bologne, de la revue *Officina*. Volponi participe même à l'une des toutes premières réunions de l'équipe qui en 1955 fonde cette revue prestigieuse, et qui se compose de Pasolini (« Sa personnalité était la plus forte, la plus ambitieuse et aussi la plus prestigieuse et connue, et même la plus autonome<sup>74</sup> »), et des poètes Francesco Leonetti et Roberto Roversi. Même si Volponi ne fera jamais partie de la rédaction d'*Officina*, l'influence qu'elle aura sur sa poésie, mais aussi sur ses premiers romans, fut décisive :

Ma première maturation a lieu grâce à *Officina* [...], derrière Pasolini. Pour moi *Officina* est une revue importante, une vraie école, et je crois qu'elle l'est aussi pour tous les jeunes de mon âge et même pour ceux des générations suivantes. C'était une revue qui apprenait à sortir des schémas du « Novecentismo » et hermétiques [...].<sup>75</sup>

En marge de cette citation, on peut déjà affirmer que *LPDA* s'inscrit dans la mouvance d'*Officina*, ce qui se répercutera, bien entendu, sur les modalités de transposition des nœuds existentiels, anciens comme nouveaux, que l'on s'efforce d'élucider ici. Pasolini et *Officina* ne sont toutefois pas les seuls guides de Volponi.

En effet, si l'on revient à présent aux deux extraits épistolaires précédents, il convient de souligner que les deux lettres dont ils proviennent sont envoyées depuis Ivree. Depuis le 1<sup>er</sup> octobre 1956 Volponi s'y est installé pour diriger les services sociaux de l'entreprise Olivetti. Satisfait de l'expérience sociologique de son collaborateur, Adriano Olivetti a décidé de lui confier une mission plus complexe :

[...] il était le responsable de nombre de choses : la cantine et ses dix mille repas quotidiens, l'assistance médicale pour les employés, les écoles maternelles et la crèche [...], les colonies de vacances, les initiatives culturelles, le travail des assistants sociaux, les financements, je crois, pour l'achat d'une maison [...]. Certes [...] [il avait] collaboré avec Adriano Olivetti aux projets urbanistes de l'Unrra-Casas [...]. Mais dans le

---

calca che le scompone. » Bien que la correspondance entre les deux amis couvre une période qui va de 1954 à 1975, année de la mort de Pasolini, nous ne nous intéressons ici qu'à la période qui va de 1956 à 1960, c'est-à-dire celle qui est comprise entre l'arrivée de Volponi à Ivree et l'obtention du prix Viareggio pour *LPDA*.

<sup>74</sup> VOLPONI P., « Officina prima dell'industria » [1975], in ID., *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 1064-1069 : « La sua personalità era la più forte, la più carica di ambizione e già anche di prestigio e di successo, e anche la più autonoma » (1067).

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 1066 : « La mia prima maturazione è quindi nel riverbero di *Officina* [...], dietro Pasolini. Per me quindi *Officina* resta una rivista importante, una vera scuola ; ma credo, anche per tutti i giovani della mia età ed anche delle due generazioni seguenti ; una rivista che insegnava a uscire dagli schemi novecenteschi ed ermetici [...] ». Pour le rapport très étroit entre *Officina* et Volponi, voir *infra*, p. 19-29.

même temps, il s'agissait tout de même d'un poète, et le fait qu'Olivetti eût confié à un poète une quantité telle de tâches pratiques [...] peut offrir [...] un autre exemple du génie d'Adriano Olivetti, de sa capacité à connaître les hommes et à valoriser leurs qualités moins apparentes<sup>76</sup>.

La vie à l'Olivetti absorbe rapidement notre poète qui a de moins en moins de temps à consacrer à la poésie. Coincé dans sa chambre d'hôtel à Ivree, il s'en plaint à son ami Pasolini. Dans maintes lettres qui vont de la fin de l'année 1956 jusqu'au mois de février 1959, c'est-à-dire jusqu'à son mariage, nombreuses sont celles dans lesquelles Volponi décrit sa vie quotidienne comme un enfer. Dans la missive où il évoquait ses souvenirs romains, Volponi parle de son bureau en ces termes :

[...] je travaille dans un bureau en verre, au milieu de plantes insignifiantes qui ont l'air de vivre grâce au courant électrique ; il y a une tension vibrante dans toute la pièce, que parcourent des messages subtils et insistants, des couleurs et du nickel qui rappellent l'antichambre qui mène à la chaise électrique. De temps en temps, je contrebande une feuille de poésie ou un livre<sup>77</sup>.

Tout lecteur averti de Volponi ne pourra s'empêcher de penser à l'environnement industriel de *Pauvre Albino* ou encore de *Le mosche del capitale (Les mouches du capital)*. Son travail chez Olivetti prend beaucoup de place, à tel point qu'il se sent partagé entre un *je* observateur et un *alter ego* industriel : « Très tôt le matin je me retrouve devant la figure d'un employé qui n'a pas une minute à perdre. Je me lève et m'habille sans me reconnaître, pendant plusieurs heures<sup>78</sup> ». Cette dépossession pousse Volponi à envisager de quitter Olivetti, six mois à peine après avoir été embauché, et de regagner la vie romaine :

Très cher Pier Paolo,

---

<sup>76</sup> GIUDICI G., « Il poeta e l'azienda », in *L'Unità*, 24 agosto 1994, p. 1 : « [...] lui era il responsabile di una quantità di cose : la mensa coi suoi più di diecimila pasti al giorno, l'assistenza medica per i dipendenti, gli asili e l'asilo-nido [...], le colonie estive, le iniziative culturali, il lavoro delle assistenti sociali, i finanziamenti (credo) per l'acquisto delle case [...]. Certo egli aveva un'importante esperienza alle spalle come l'aver collaborato con Adriano Olivetti ai progetti urbanistici dell'Unrra-Casas [...]. Ma nello stesso tempo egli era e restava pur sempre un poeta e l'aver affidato a un poeta un tal cumulo di responsabilità pratiche [...] può offrire [...] un ulteriore esempio della genialità di Adriano Olivetti, della sua capacità di conoscere gli uomini e di valorizzarne le qualità meno percepibili all'apparenza. » Le poète Giovanni Giudici fit partie à son tour de la troupe d'intellectuels embauchés par Adriano Olivetti.

<sup>77</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, *op. cit.*, p. 43 : « Intanto lavoro dentro un ufficio di vetro, tra piante insipide che sembrano vivere di corrente elettrica ; tutta la stanza vibra tesa, percorsa da sottili e insistenti messaggi, da colori e nichel come un'anticamera della sedia elettrica. Ogni tanto contrabbandando un foglio di poesia o un libro. »

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 66 : « Io mi trovo di fronte la mattina presto la faccia di un impiegato dai minuti contati e mi alzo e mi vesto senza riconoscermi per molte ore. »

À la fin du mois je retournerai à Rome et après les congés, ça sera pour toujours, si tant est que j'y trouve un emploi. Je pourrais même retourner à Urbino. Je quitte ce lieu et mon travail, qui me sont adverses et difficiles ; c'est une situation sans doute surmontable, mais au prix d'un engagement trop onéreux. [...] J'aurais pu envisager de devenir acteur. Ici je le suis [...]»<sup>79</sup>.

Le projet de Volponi de quitter « cet endroit infernal » que sont Ivree et Olivetti a du plomb dans l'aile, un scénario sur lequel pèsent, en une sorte de cercle vicieux, certaines mésaventures sentimentales et l'impasse dans laquelle se trouve son inspiration poétique :

[...] je m'appête à t'écrire alors que le travail devient de plus en plus lourd et qu'encore une fois je tremble pour un amour qui va mal. [...] Je ne peux qu'espérer de revenir bientôt à Rome, mais je ne sais pas si et quand mon transfert se concrétisera. Je n'ai pas écrit un seul vers<sup>80</sup>.

Le 8 octobre 1958, Volponi confirme à Pasolini que son rêve romain peut être enterré : « Le travail à l'usine m'occupe de plus en plus et mon retour à Rome a été définitivement reporté. On verra dans deux ans<sup>81</sup> ». Ce désarroi semble a priori contraster avec l'image d'un Volponi épris du rêve industriel d'Adriano Olivetti, de l'écrivain atypique qui a souvent évoqué avec jubilation son expérience aux côtés de l'entrepreneur piémontais :

Dans les années 1957-1960, j'accordais une confiance "aveugle" [à l'industrie], je travaillais toute la journée pour bien conduire l'usine qui était pour moi une source de bien-être, d'énergie civile, d'enseignements pour l'administration publique, pour l'université, pour les communes, afin qu'elles revisent leurs structures, leurs systèmes et leurs résultats en direction de la justice et de la liberté<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 54-55 : « Carissimo Pier Paolo, tornerò a Roma verso la fine del mese e poi dopo le ferie definitivamente, se vi troverò un lavoro. Se non tornerò ancora più indietro, a Urbino. Lascio questo luogo e il mio lavoro, contrari e difficili ; certo superabili, ma con un impegno troppo gravoso. [...] Avrei potuto mettere tra le altre eventualità un'occupazione da attore. Nelle mie vicende purtroppo lo sono [...]. » Paolo Volponi interprète le rôle du prêtre dans le pasolinien *Mamma Roma*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 73 : « Caro Pier Paolo, mi accingo al piacere di scriverti mentre il lavoro si fa sempre più pesante e ancora una volta tremo per un amore che mi va male. [...] Io non posso far altro che sperare di tornare presto a Roma ; ma non so se e quando il mio trasferimento, avverrà. Non ho nemmeno scritto una riga di poesia. »

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 74 : « Il lavoro nella fabbrica mi prende sempre più e il mio ritorno a Roma è stato definitivamente rimandato ; potrà riparlarsene tra due anni. »

<sup>82</sup> VOLPONI P., « Officina prima dell'industria », *op. cit.*, p. 1068-1069 : « Io vivevo una "cieca" stagione di fiducia, negli anni '57-60, lavorando tutto il giorno per far andar bene la fabbrica nella quale credevo come fonte di benessere, di energia civile, di insegnamenti per la pubblica amministrazione, per l'università, per i comuni, che si avviassero a una revisione delle loro strutture, sistemi e risultati proprio per la giustizia e per la libertà. »

Une exaltation qui apparaît d'ailleurs dans l'une des toutes premières lettres à Pasolini, celle du 10 octobre 1956 où Volponi écrit que « l'usine est passionnante<sup>83</sup> ». La contradiction n'est en réalité qu'apparente, et c'est Volponi qui vole à notre secours. Afin de démêler ce problème, il convient de souligner son sentiment d'être partagé entre le dirigeant d'entreprise, d'une part, et le poète, d'autre part. En effet, c'est en poète qu'il s'adresse à son ami Pasolini. Une posture qui répond par ailleurs à une stratégie littéraire : éloigné de la vie littéraire romaine, de la vie littéraire tout court, Volponi use de l'arme de la plainte, sans qu'il y ait de quoi susciter un scandale, pour attirer la compassion de son ami, et plus exactement du poète qui incarne son seul lien avec la vie littéraire évoquée ci-dessus. Un rôle d'intermédiaire qui se double par ailleurs de celui de maître poétique auquel l'élève soumet des poèmes, demande des suggestions et des corrections. En définitive, la correspondance avec Pasolini tient le Volponi poète à flot. Mais cela ne lui suffit pas pour faire cesser les plaintes à propos de sa vie chez Olivetti. C'est un autre événement qui les réduit au simple réflexe plaintif qui peut concerner tout un chacun dans son rapport au travail : dans une lettre à Pasolini datée du 30 octobre 1958, Volponi raconte que la femme dont il est épris a cédé à sa cour. Et pourtant cette relation avait tous les signes d'un énième « amour malheureux », car Giovina Jannello, l'assistante personnelle d'Adriano Olivetti (c'est d'elle qu'il s'agit), s'était jusque là limitée à « ne rien [lui] promettre d'autre que l'amitié habituelle »<sup>84</sup>. Le lien entre le bonheur personnel et une meilleure perception de sa vie industrielle est clairement établi dans la lettre suivante, qui date d'un mois et demi après celle que l'on vient d'évoquer : « Cher Pier Paolo, je t'écris encore une fois pour me plaindre. Je suis bouleversé, sans savoir comment faire : je suis las d'Ivrée et du travail, et la seule chose qui pourrait me sauver, l'amour, ne va pas bien du tout ». Le désir de quitter le Piémont pour Rome ressurgit : « J'ai dit au chef du personnel que je veux m'en aller : l'année prochaine je veux être loin d'Ivrée. [...] Une fois à Rome [...] je serai joyeux et ne vous attristerai pas avec mes problèmes ». À l'inverse, lorsque sa situation sentimentale est sereine, Volponi se dit prêt à rester à Ivree, comme le démontre une lettre postée le même jour : « [je suis heureux], car mon histoire d'amour [avec Giovina] va mieux. Je suis amoureux comme si j'avais dix-huit ans, avec toutes les douces incertitudes qui rendent le

---

<sup>83</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 40 : « la fabbrica è appassionante ».

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 77 : « Tu sai quanto mi sia lamentato per questo ultimo amore infelice – per Giovina ; sappi ora che questa ragazza ha ceduto » ; pour la dernière citation, voir *Ibidem*, p. 74 : « la Giovina [...] non ha potuto promettermi niente di più della solita amicizia ».

tout encore plus beau »<sup>85</sup>. Cette sérénité atteindra son sommet après leur mariage, célébré le 21 février 1959 à Turin, et la naissance de Caterina, qui a lieu au mois de novembre de la même année.

Si le rapport qui lie Volponi à Ivree est fait de hauts et de bas liés à sa situation sentimentale et à sa peur d'être exclus du monde littéraire, le fait qu'il voie dans un retour à Rome la solution de tous ses chagrins est sans aucun doute symptomatique d'une volonté régressive que Volponi n'a par ailleurs jamais niée. En invitant Pasolini à promouvoir *LPDA*, notre poète justifie ainsi sa demande :

[...] tu es la personne qui m'a aidé le plus pour le [le recueil] faire, qui m'a amené, depuis mes premiers poèmes empreints d'une nostalgie induite par une régression flatteuse, à établir une échelle de valeurs et par conséquent des jugements sur ma peur, et encore sur les choses et la société des Apennins<sup>86</sup>.

Cette volonté de régression – dans *Il giro dei debitori* Volponi avait écrit que « [il] tend / comme une graine à [s]'enterrer<sup>87</sup> » – sous-tend donc le rêve de retourner à la période romaine, vécue comme un moment heureux et poétiquement riche. Cette tendance régressive peut même aller plus loin, car Urbino est l'autre destination qu'il envisage pour sa fuite. Les retours périodiques à Urbino lui permettent, en effet, de se ressourcer :

Dans quelques jours je serai chez moi et armé d'un beau fusil neuf à cinq coups je parcourrai la campagne [...]. Je serai heureux, du moins je l'espère, d'autant que je n'aurai pas peur de revenir à Ivree, où, depuis hier, je suis de plus en plus amoureux [d']une étudiante de Pédagogie<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 78-79 : « Caro Pier Paolo, ecco che ancora una volta ti scrivo per lamentarmi. Sono sconvolto, senza sapere come fare : sono stanco d'Ivrea e del lavoro e l'unica cosa che potrebbe salvarmi : l'amore, non va per niente bene. » (79) ; « Ho detto al Capo del Personale che voglio andarmene : anno nuovo lontano da Ivrea. [...] Poi a Roma [...] sarò allegro e non vi rattristerò con le mie magagne. » (*ibid.*) ; « [sono felice] per la mia storia d'amore che si è risolta bene. Sono innamorato come a diciotto anni, con tutte le dolci incertezze insieme che rendono tutto ancora più bello. » (78)

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 127 : « sei quello che più mi ha aiutato a far[e] [il libro *LPDA*], a maturarmi cioè dai primi motivi della nostalgia sotto le lusinghe della regressione, fino a stabilire sulla mia paura e poi sulle cose e sulla società dell'Appennino, una scala di valori e quindi a emettere un giudizio. »

<sup>87</sup> *AM*, p. 109 : « io tendo / come un seme a interrarmi ».

<sup>88</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, *op. cit.*, p. 64 : « Fra pochi giorni sarò a casa e armato di un bel fucile nuovo a 5 colpi girerò qualche campagna [...]. Sarò felice, almeno spero, anche perché non avrò paura di tornare a Ivrea, dove da ieri mi sto innamorando lentamente ora per ora [di] una studentessa del corso di Pedagogia ».

Sur un ton quelque peu facétieux, Volponi envisage même de s'y établir, ce qui constitue, à ses yeux, la preuve évidente de son échec aussi bien comme dirigeant d'industrie que comme poète :

Cher Pier Paolo,

Voici ma poésie [il s'agit de *La paura*, qui fera partie de *LPDA*] [...]. Elle me paraît, comme tous mes poèmes, imparfaite, à peine esquissée, et je voudrais avoir le temps, la capacité et le vocabulaire pour la chauffer, vers après vers. Mais viendra [...] le temps où j'achèterai [...] un bureau de tabac à Urbino. Je me plaindrai alors d'autres choses, mais au moins j'aurai la preuve que j'ai eu trop peur et que j'ai gâché, par paresse et indolence, ce peu de choses que j'aurais pu faire<sup>89</sup>.

Bien qu'amoureux de sa ville natale, le poète-témoin de *Il giro dei debitori* sait toutefois qu'Urbino est aux marges de l'histoire, et que son salut dépend d'une intervention directe. Forgé à l'école d'Adriano Olivetti, qui aimait lui aussi sa « petite patrie » sans pour autant lui refuser un changement nécessaire, Volponi décide d'intervenir en faveur d'Urbino. Au printemps 1958, il accepte de se porter candidat à la députation nationale sous le drapeau de la coalition formée par le Parti Républicain Italien (PRI) et le Parti Radical. Ce choix lui permet d'oublier Rome, d'autant qu'au travail quotidien à Ivree, s'ajoute une trentaine de meetings politiques à Urbino et dans les communes limitrophes. Finalement, Volponi n'est pas élu, tandis qu'Adriano Olivetti accède au Parlement italien comme seul représentant du Mouvement « Comunità ». Pour l'entrepreneur piémontais, qui prévoyait « d'obtenir un demi-million de voix, trois sénateurs et entre sept et neuf députés, afin d'en sortir avec une position décisive pour le basculement à gauche du nouveau parlement », c'est une défaite cuisante, car son parti n'engränge que 150.000 voix. Mais ce n'est pas tant à l'échelle de son Mouvement qu'Adriano Olivetti pâtit des conséquences de ce scrutin, que « sur le terrain délicat de son entreprise<sup>90</sup> ». C'est le début du déclin de cette étoile lumineuse de la vie politique et industrielle italienne, une parabole descendante qui s'arrêtera subitement à bord d'un train allant vers Lausanne, où Olivetti se dirigeait afin d'obtenir des liquidités pour financer sa dernière tentative de relance d'une entreprise en difficulté et au sein de

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 67 : « Caro Pier Paolo, eccoti la poesia [*La paura*] [...]. Mi sembra ancora, come tutte le mie, imperfetta, solo abbozzata e vorrei avere tempo, bravura e vocabolario per scaldarla tutta, riga per riga. Verrà però [...] il tempo in cui comprenderò [...] una tabaccheria a Urbino. Allora mi lamenterò di altre cose ; ma almeno avrò la prova di aver troppa paura e di aver spreco per infingardaggine e accidia quel poco che avrei potuto fare. »

<sup>90</sup> Les deux dernières citations sont empruntées à OCHETTO V., *Adriano Olivetti. La biografia*, op. cit., p. 256 : « Prevede di ottenere mezzo milione di voti, tre senatori e tra i sette e i nove deputati, in modo da diventare l'ago della bilancia della svolta di centrosinistra nel nuovo parlamento. » ; « Il contraccolpo [...] [a]rriva sul più delicato terreno dell'azienda ».

laquelle il n'est plus consensuel. Le 27 février 1960, Adriano Olivetti meurt à l'âge de 59 ans des suites d'une thrombose cérébrale.

Le décès prématuré de son mentor laisse des traces chez Volponi et commence surtout à ébranler sa « confiance aveugle » en l'industrie, d'autant que les successeurs d'Adriano entreprennent une politique effrénée de dépenses et d'investissements. Cette politique conduit rapidement l'entreprise vers une crise financière qui, en 1964, obligera les dirigeants à céder aux avances d'un puissant groupe financier : ce sera le début d'une agonie lente et inexorable de la célèbre firme, mais ceci est une autre histoire. Trois mois après la mort d'Adriano Olivetti, le 28 mai 1960, Volponi en décrit les effets à Pasolini : « [...] ici [à Ivree] la vie est difficile, l'usine de plus en plus frénétique et méchante, et Olivetti ne signifie plus "compréhension". Ils ont licencié Guiducci, ce qui signifie que l'intelligence commence à déranger ». Les tentations régressives de Volponi ressurgissent (« J'attends mes congés et je voudrais revenir aux plaies d'Urbino »), mais en même temps, il peut accorder davantage de temps à ses nouveaux projets littéraires : « [un] roman sur un pauvre type et ses malheurs au sein de l'usine » qu'il a commencé au mois de juillet 1959 et qui est l'embryon de *Pauvre Albino*, et « trois longs poèmes pour un petit livre sur [s]a sœur » qui vient de prendre l'habit<sup>91</sup>.

Ce tiraillement émotionnel comme physique entre Ivree, Rome et Urbino, autrement dit entre l'industrie, la poésie et l'enfance constituent le terreau dans lequel naît le recueil *LPDA*. Le 8 février 1960, quelques semaines avant la mort d'Adriano Olivetti, Volponi sollicite une dernière fois d'éventuelles corrections à son maître Pasolini : « As-tu pu regarder mon livre ? Je serais content si tu m'en disais quelque chose. Le livre n'est pas encore arrivé à Milan [où il sera publié par Feltrinelli] et donc j'aurais encore le temps pour proposer des modifications<sup>92</sup> ». Le 17 février Pasolini lui donne son aval : « [...] ton livre m'a semblé vraiment beau : [...] tout est de la même substance, tout est rigoureux et, cette fois-ci, je n'ai vraiment rien à corriger [...]. Rassure-toi : tu peux [le] faire imprimer<sup>93</sup> ».

---

<sup>91</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te..., op. cit.*, p. 123-124 : « quassù la vita è difficile, la fabbrica sempre più frenetica e cattiva e Olivetti non significa più comprensione. Hanno licenziato Guiducci, cioè l'intelligenza comincia a dare fastidio. » (123) ; « Aspetto le ferie ed io vorrei tornare alle piaghe di Urbino » (*ibid.*) ; « mi sorregge l'idea di poter finire, a mezz'ora la settimana, questo romanzo sul povero infelice nella fabbrica e tre poesie lunghe per un breve libro : ma su mia sorella » (123-124). Sociologue et urbaniste, Roberto Guiducci (1923-1998) fut l'un des intellectuels cooptés par Adriano Olivetti. Il fonda aussi, avec d'autres, la revue *Ragionamenti*.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 121 : « Hai potuto guardare il libro ? Sarei contento se mi dicessi qualcosa. Ancora il libro non è arrivato a Milano e quindi farei in tempo a proporre modifiche. »

<sup>93</sup> Voici le texte original de cette lettre inédite de Pasolini à Volponi : « [...] a una lettura completa il tuo libro mi è sembrato veramente bello : [...] tutto è della stessa sostanza, tutto è rigoroso [sic] e, stavolta, non avrei proprio niente da correggere

La lettre du 28 mai 1960 que nous avons évoquée plus haut s'ouvre sur un long passage concernant *LPDA*, qui mérite d'être cité en entier :

Cher Pier Paolo,

Après une période intense, le premier juin paraîtra mon premier livre, que j'ai intitulé *LPDA*. Je te l'envierai avec beaucoup d'affection et avec l'espoir que cela te fera plaisir et que tu le reliras. Je compte sur ce livre pour ne pas me sentir enfoui à Ivree et pour pouvoir avoir la force d'écrire encore, de continuer cette adolescence acharnée, car il me semble que la maturité chez les autres n'est que de la lâcheté, la force aussi de continuer à regarder à l'intérieur de moi et d'établir, à partir de tous mes actes, une morale, la plus fragile, la plus passionnée et la plus humble qui me serve à regarder tout le reste et les autres. C'est pourquoi je continue d'écrire mon roman, qu'un jour je t'apporterai pour que tu le lises<sup>94</sup>.

Ce passage constitue sans doute une source idéale pour comprendre la structure de *LPDA*. En effet, il réunit les trois points existentiels que nous venons d'analyser : en premier lieu, Urbino avec son « adolescence acharnée » et ses « plaies ». Ensuite, Ivree et ses hauts et ses bas, et enfin le maître Pasolini et le monde des lettres. Un itinéraire à travers les poèmes de *LPDA* contribuera sans doute à éclairer notre propos.

*LPDA* paraît le 1<sup>er</sup> juin 1960 aux éditions Feltrinelli et obtient aussitôt le prix Viareggio<sup>95</sup>. Le livre s'articule en trois sections qui illustrent bien l'évolution de la poésie de Volponi dans la seconde moitié des années 1950 : *Il giro dei debitori* (1953-1954) (*Le tour des débiteurs*), *Le belle Cecilie* (1955-1958) (*Les belles Céciles*) et *Gli Dei compagni* (1958-1959) (*Les Dieux camarades*)<sup>96</sup>. La première section comprend quatre poèmes provenant de *AM* : deux d'entre eux, *Casa di Monlione* (*Maison de Monlione*) et *Cugina volpe* (*Ô renard, mon cousin*), figuraient dans la première section de *AM*. Ici, le poète se contente d'en intervertir l'ordre. *Il giro dei debitori* et *L'uomo è cacciatore*, qui clôturaient *AM*, complètent cette première section du nouveau livre, qui prend par ailleurs son titre du poème éponyme. En choisissant de

---

[...]. Dà dunque tranquillo alle stampe i tuoi "Dei compagni" [du nom de la dernière section du recueil, mais qui vaut ici comme synecdoque de la partie pour le tout] ». Pour ce texte inédit, voir *infra*, note n° 59, p. 26.

<sup>94</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, *op. cit.*, p. 122 : « Caro Pier Paolo, dopo un affannoso periodo, finalmente sta per uscire, il primo giugno, il mio libro, che ho intitolato *LPDA*. Te lo manderò con molto affetto e con la speranza che tu lo gradisca e lo rilegga. Conto su questo libro per non sentirmi sepolto a Ivrea e per potere avere la forza di scrivere ancora, di continuare questa accanita adolescenza, giacché la maturità negli altri sembra solo viltà ; di continuare a guardare dentro di me e a stabilire da tutti i miei atti, una morale che mi serva a guardare tutto il resto e gli altri, la più indifesa, appassionata e umile. » Forte est la tentation de chercher dans l'environnement olivettien successif à la mort d'Adriano Olivetti les « lâches » déguisés en hommes « mûrs ».

<sup>95</sup> Pour en savoir plus sur cette victoire, voir *ibidem*, p. 125-128.

<sup>96</sup> Dans *PP91980* et *PO2001* ces sections disparaîtront. Pour rendre le pluriel du nom propre utilisé par Volponi, on s'autorise à procéder de la même manière en français.

reproposer ces poèmes, Volponi entend donner le ton de son nouveau recueil, qui démarre donc sous le signe du poète-témoin qu'on a vu apparaître dans *AM*. Mais cette fois-ci, le retour sur ses terres est prétexte à une analyse biographique et sociale qui a, de surcroît, une valence gnoséologique. Empêtré dans une oscillation constante entre volonté de retour en arrière et fuite en avant, Volponi en cherche les causes, qui puisent dans son enfance et dans l'enfance de sa terre natale. Pour ce faire, il approfondit l'instance sociale de Levi et Scotellaro qui était déjà à l'œuvre dans *AM*, en en aiguisant les outils grâce au travail de Pasolini et des autres poètes d'*Officina*, sans oublier les apports de la psychanalyse, discipline qu'il connut chez Olivetti<sup>97</sup>. En ce sens, le très beau poème *La paura (La peur)*, qui ouvre la dernière section de *LPDA*, est éclairant.

Dédié justement à ses camarades de la revue *Officina*, ce très long poème en 386 vers nous livre à la fois une auto-analyse où le poète en découd avec sa « peur de voler, / d'être enfermé parmi les adultes », et un jugement, « une morale », pour reprendre ses termes, sur cette « capitale de campagne<sup>98</sup> » qu'est Urbino. Cette double analyse est annoncée d'emblée par le poète : après avoir introduit l'occasion qui a donné lieu au poème, c'est-à-dire une promenade au Sanctuaire de Saint Luc de Bologne en compagnie de « Leonetti, Pasolini, Roversi », Volponi écrit en effet que « [l]a peur est une maison habitée / au sein d'une contrée / inculte ou trop civile ». La maison natale est le berceau de sa peur, car c'est ici qu'il a vécu une vie « trop humain[e] », où les « nuits longues », voire « pérennes » n'étaient pas le complément du jour et de ses heures « composées », mais la partie manquante, « mutilée », dues au fait que les parents, de par leurs silences et de leurs absences n'ont pas permis à l'enfant de saisir la totalité. Au contraire, ils lui ont opposé « des clefs / qui ne font pas voir », si bien qu'« à l'âme du fils » sont restés « des désirs de choses inconnues, / hostiles ». En somme, l'attitude de ses parents en a fait un enfant peureux, « l'image d'un petit roi / effrayé, sur le point de pleurer, / qui tient l'univers et le palmier / comme une orange de Noël ». Et puisque tout roi a un royaume dont il est l'expression, son image est saisie par « une ombre antique », celle de la peur ancestrale qui englobe ces contrées, où « le sens animal » qui pousse à se conformer à l'éternel retour de l'identique « nie l'idée même de la fuite ». Faute d'être cet homme complet qu'était son père ou que sont « les camarades qui savent nager », au « petit roi » il ne reste donc qu'à « s'enfermer », sans jamais « quitter

---

<sup>97</sup> Dès le début des années 1940, Adriano Olivetti consultait régulièrement le psychologue Cesare Musatti (1897-1989) lorsqu'il concevait des réformes de l'organisation du travail. Après la guerre, Musatti, qui introduit l'œuvre de Freud en Italie, fut à l'initiative du Centre de psychologie du travail au sein d'Olivetti, le premier en Italie.

<sup>98</sup> Voir *LPDA* : « Sappiate che ho paura di volare, / d'essere chiuso tra questa gente adulta » (p. 79) ; « Nella mia capitale di campagna » (p. 70).

la peur », car en sortir signifierait « se noyer ». Dans un microcosme dominé par la peur, même l'amour ne peut pas sauver, car personne n'en a appris le langage aux enfants, qui n'ont reçu que le précepte du « geste parfait » à construire « à la décharge du péché maternel, / [...] / devant le père ». Un enfermement à peine ébranlé par le « temps incertain des peines civiles », car seul un événement extérieur peut le rompre. Cet événement, c'est « la défaite joyeuse de 1943 », la libération d'Urbino par les troupes alliées, presque annoncée par une figure qui échappe à cet enfermement, « la putain pleine d'affects », dont la voix « lib[ère] le cœur de l'Italie ».

Tracer l'origine de la peur qui le serre comme un étau ne garantit pour autant pas le salut. C'est le constat du poète dans la strophe finale du poème, où le retour du Sanctuaire est l'occasion pour revenir sur la « joyeuse » ouverture du microcosme natal provoquée par l'arrivée de l'armée alliée. La descente du funiculaire est accompagnée de celle d'un nuage, que le vent pousse « vers la terre / pour qu'il habille le brouillard du soir ». La métaphore est évidente : après la clarté de l'analyse et l'ascension dans les cieux de la raison, le retour au viscéral est inéluctable : « la peur redescend dans mon cœur / et elle recompose le jeu bien-aimé du mal, / la liberté de la contradiction / qui amène les mots à la douleur<sup>99</sup> ».

Dans *LPDA*, le poète-témoin enfante un sourcier. En effet, la chasse analytique aux sources traverse tout le recueil et touche inévitablement deux éléments biographiques fondamentaux de Volponi : les figures paternelle et maternelle. Si *La paura* en fait les coresponsables de la peur de leur enfant, en tant que relais d'une peur ancestrale, *La vita* (*La vie*) et *Il giorno nove di febbraio* (*Le neuf février*), les deux poèmes qui inaugurent la deuxième section leur sont respectivement consacrés. On y retrouve tout de suite leurs caractères principaux : le père « silencieux » véhicule « un équilibre / de solitude et d'une autre

---

<sup>99</sup> *LPDA*, p. 79-92 : « Agli amici Leonetti, Pasolini, Roversi » (79) ; « La paura è una casa abitata / nel grembo d'una contrada / incolta o troppo civile » (80) ; « Bianca non ha la luce della vita ; / sempre di più si affolla / di un vivere troppo umano, / nell'ascesa di lunghe notti / che deturpano le ore / dal giorno appena composte. / Notti perenni, di luna mutilata » (*ibid.*) ; « essi [i parenti] hanno chiavi / che non fanno vedere, / hanno occhi di padre e madre / e tagli di luna tra i capelli / sino alla bocca : / desideri di cose ignote, / nemiche all'anima del figlio. » (81) ; « l'immagine di un piccolo regnante / spaurito, che regge come un'arancia / natalizia e pronto al pianto, / l'universo e la palma ? / Un'ombra ne divora la figura : / un'ombra antica » (*ibid.*) ; « folle il senso animale / nega il pensiero stesso della fuga » (82) ; « I compagni che sanno nuotare » (84) ; « ecco perché star chiuso, / né prima né dopo [...] / lasciare la paura, / sortire per affogare. » (82) ; « il gesto perfetto mi sembrava / un riprendere fiato, / sopportare una pena / a discolpa del materno peccato, / comporre una figura / a cospetto del padre. » (86) ; « Nel tempo incerto delle pene civili » (87) ; « disfatta gioiosa del 1943 » (89) ; « la gravida d'affetti, puttana » (88) ; « Era una voce di contadina [...] che liberava il cuore dell'Italia » (89) ; « Guardo la navicella scendere / mentre un vento sicuro sfiocca dal crinale / la nuvola, la spinge verso la terra / a vestire la caligine serale » (92) ; « così la paura ridiscende nel mio cuore / e ricompono il gioco diletto del male, / la libertà della contraddizione / che porta al dolore le parole. » (*ibid.*)

contrée<sup>100</sup> », il est l'homme complet dont « le royaume s'ouvr[e] / [...] / sur toutes les choses de la campagne ». En revanche, la mère aux « lèvres brunes / ou subitement rouges<sup>101</sup> » est, au fil de la section, la matrice sensuelle d'autres femmes (voir *Il cuore dei due fiumi*) ou de la nature (voir *La ballata della neve* et *Il 2 di dicembre*). Si le voyage à la recherche des sources de sa peur fait la part belle à Urbino, Rome, pour sa part, n'est présente que dans un seul poème : *La notte che ti fa male* (*La nuit qui te fait mal*). Toutefois, elle est ici le théâtre de la mémoire d'un *tu* féminin qui ressemble aux multiples *tu* féminins de *Stanze romane*, si bien que *La notte che ti fa male* pourrait sans faute appartenir à AM. En dépit d'une présence très limitée, Rome sous-tend tout le recueil en tant que terreau d'une poésie et d'une littérature hétéronomes dont Pasolini et son réseau d'amis (*Officina*, certes, mais aussi Moravia, Vittorini, Morante et ainsi de suite) étaient les ténors.

Un même rôle symbolique est détenu par cette seconde voix (et voie) de Volponi qu'est Ivree, laquelle, à défaut de jamais figurer explicitement dans aucun texte du livre, forge toutefois la phase synthétique de LPDA, notamment dans l'avant-dernier poème, qui s'intitule *L'Appennino contadino* (*Les Apennins paysans*). Dans cette véritable cartographie cosmique, humaine et sentimentale de sa campagne natale, Volponi essaie de « plaind[re] la condition malheureuse dans laquelle se trouvent toujours ces populations dans leur sujétion aux dieux et à la nature et [de] di[re] que pour les sauver, la culture qui les a aidées jusqu'à présent [...] doit être conduite vers une conscience moderne<sup>102</sup> ». C'est d'Ivree, ou, plus précisément, des idées d'Adriano Olivetti pour transformer cette petite ville piémontaise et dès lors l'Italie et l'Europe que vient cette volonté de Volponi d'envisager un « ordre différent » pour sa ville natale<sup>103</sup>. Il en découle que, lorsque l'« utopie concrète » d'Olivetti n'a plus cours, la force de proposition de la poésie de Volponi en est affectée, ce qui ne signifie pas qu'elle sera absente des recueils successifs, elle changera de nature en devenant plus abstraite<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> *Ibidem* : « nei loro discorsi / portava un equilibrio / di solitudine d'altra contrada. » (p. 38) ; « S'apriva il suo reame / per virtù d'amore / sopra tutte le cose della campagna » (p. 41).

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 44 : « dalle sue labbra scure / o subito rosse ».

<sup>102</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 127 : « lament[are] la condizione di infelicità in cui si trovano quelle popolazioni nella soggezione agli dei e alla natura e [dire] come per salvarle, la cultura che fino a oggi le ha aiutate [...] vada [...] guidata verso una coscienza moderna. »

<sup>103</sup> LPDA, p. 117 : « forse qui è l'ordine diverso ».

<sup>104</sup> Nous empruntons le syntagme « utopie concrète » au titre de l'ouvrage du sociologue Franco Ferrarotti, par ailleurs ancien collaborateur d'Adriano Olivetti : FERRAROTTI F., *La concreta utopia di Adriano Olivetti*, Bologne, EDB, 2013.

## 2.4 1960-1976 : entre déception et pédagogie de la résistance

Mais la mort d'Adriano Olivetti laisse d'abord des traces profondes au sein de son entreprise : au temps des hommages succède rapidement le temps de la réorganisation. La victoire d'*Autonomia aziendale* (le syndicat interne fondé par Adriano en 1955 sous le nom de *Comunità di Fabbrica*) aux élections pour désigner les nouvelles commissions internes est le dernier sursaut d'un idéal qui s'étirole. La naissance de la Fondation Adriano Olivetti, toujours active, ne change pas le sens de l'histoire, mais du moins garantit-elle « une continuité aux activités d'Adriano et à celle du Mouvement [*Comunità*] dans les domaines social et culturel, et il préserv[e] son activité morale<sup>105</sup> ». Le projet politique du patron éclairé meurt avec lui, alors que les conquêtes sociales élargies aux travailleurs finissent par s'inscrire dans le grand processus des revendications syndicales des années Soixante. Au sein de l'entreprise, son premier successeur, Giuseppe Pero, conduit une politique d'investissements massifs qui provoque une crise sans précédents : en 1964, la famille Olivetti est contrainte d'accepter « l'offre d'un groupe d'intervention formé par FIAT, Pirelli, IMI, Mediobanca, Centrale<sup>106</sup> ». L'aile conservatrice du patronat italien parvient enfin à couper les ailes au rêve d'une industrie comme moteur de développement économique, social et politique de toute une communauté. Cela sera le début d'un déclin inexorable de ce fleuron national, malgré de multiples tentatives de relance<sup>107</sup>.

À la différence de tous les autres hommes de lettres et intellectuels qu'Adriano Olivetti avait cooptés pour son projet, Volponi ne quitte pas le navire. Au contraire, en octobre 1966, le nouveau président Bruno Visentini – le futur Nasàpeti de *Le mosche del capitale* – lui confie le rôle de chef du personnel de l'entreprise. Dans cette position, Volponi devient le promoteur d'une grande réforme de la production industrielle :

[...] on passa du modèle productif tayloriste à celui des flots. Ce passage permit la relance d'un artisanat intelligent dans les usines. [...] En outre, Volponi [introduisit] des modifications dans les processus d'avancement des carrières, de mobilité, de reconversion et de formation permanentes, et, surtout, il mit en place des écoles pour les ouvriers, les experts, les diplômés et les managers. Aucune entreprise italienne

---

<sup>105</sup> OCHETTO V., *Adriano Olivetti...*, op. cit., p. 289 : « garantire continuità alle attività di Adriano e a quelle del Movimento in campo sociale e culturale, e tutelarne l'attività morale. »

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 291 : « è accettata nel 1964 l'offerta di un gruppo d'intervento formato da Fiat, Pirelli, IMI, Mediobanca, Centrale. »

<sup>107</sup> Pour en savoir plus sur l'histoire de l'entreprise, Voir <http://www.storiaolivetti.it/sottotemi.asp?idTema=21> (consulté le 4 juillet 2016).

n'avait réussi à optimiser autant, et avec des ressources limitées, la transformation de l'intelligence – comme l'appelait Paolo – en intelligence industrielle<sup>108</sup>.

Entre 1966 et 1967, Volponi est à l'initiative, aux côtés de Roberto Olivetti, le fils aîné d'Adriano auquel ce dernier avait confié le secteur de l'électronique, du *Centro di servizi sociali e residenziali* (Centre des services sociaux et résidentiels) d'Ivrée. Déterminé à poursuivre le dessein de son maître Adriano, au début des années 1970 Volponi travaille à la construction d'« un nouveau modèle d'Olivetti, un modèle de décentralisation de l'entreprise<sup>109</sup> ». Le 17 août 1971, il écrit à Pasolini : « [...] on m'a proposé de diriger Olivetti, ce que j'ai refusé, car un tel pouvoir m'effare et, en même temps, je le critique et le refuse, même si je ne participe pas aux barricades, qui sont fausses, et que je ne porte pas de barbe, et même si de "continuo", je n'ai que l'angoisse et mon visage<sup>110</sup> ». Dix jours plus tard, Volponi, toujours persuadé qu'il est possible d'humaniser l'industrie et de l'inscrire dans un projet véritablement démocratique, fait part à son ami de ses hésitations quant à l'offre : « Accepter [la charge de PDG] d'Olivetti serait bien pour la puissance et l'argent, mais cela serait très difficile et absorberait tout mon temps jusqu'à m'anéantir. [...] L'ennemi-allié [Bruno Visentini] m'indique mon devoir et me dit que je sauverais soixante-quinze mille travailleurs [...], mais j'en ai peur et ce n'est pas ma peur ». Volponi finit pourtant par accepter et présente un plan industriel audacieux et éclairé, ce qui effraie Visentini, qui décide de proposer la codirection de l'entreprise à un ancien militaire. Volponi démissionne alors :

Je me suis disputé avec le président [...], car nous n'étions pas d'accord sur la structure à donner à l'entreprise. Il disait : "Cher Volponi, ce sont les hommes qui font les industries" et moi, au contraire, je lui

---

<sup>108</sup> Témoignage accordé à Emanuele Zinato par Romano Gabriele, un ancien collaborateur de Volponi : Voir *Cronologia*, p. LXVI : « [...] si passò dal modello produttivo tayloristico a quello delle isole ; questo passaggio si attuò con la riscoperta di un artigianato intelligente all'interno della fabbrica. [...] Volponi inoltre [introdusse] relative modifiche dei processi di carriera, di mobilità, di riconversione e formazione permanente, e soprattutto con allestimento delle scuole per operai, periti, laureati e manager. Nessuna azienda italiana era riuscita a ottimizzare tanto, con risorse limitate, la trasformazione dell'intelligenza – come la chiamava Paolo – in intelligenza industriale. »

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. LXX : « un modello nuovo dell'Olivetti, un modello di decentramento aziendale. »

<sup>110</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 171 : « ho avuto la proposta di di guidare la Olivetti, tutta, e l'ho rifiutata proprio perché un tal potere mi sgomenta : ma anche lo critico e lo rifiuto, anche se non sono sulle barricate, finte, se non ho la barba, e di "continuo" ho solo l'angoscia e la mia faccia. » Une fois de plus, Volponi et Pasolini partagent la même position idéologique. Voir PASOLINI P.P., *Le PCI aux jeunes !!*, in ID., *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976 [orig. it., 1968], p. 117-122 ; "continuo" est une probable référence au mouvement d'extrême gauche *Lotta continua*.

répondis que c'était vrai, mais que ce ne sont pas les soi-disant "capitaines d'industrie" qui les font, mais tous les hommes qui travaillent dans une entreprise [...]<sup>111</sup>.

Cette démission ne met pas un terme à son expérience industrielle. Quelques mois plus tard, Umberto Agnelli lui propose en effet d'intégrer FIAT, et, le 12 avril 1972, Volponi rapporte à Pasolini sa réponse :

Très cher Pier Paolo,

J'écris à toi comme si je me regardais dans la glace. La peur me fait trembler. J'ai accepté de collaborer avec FIAT [...]. Je dois donner des conseils et concevoir des programmes pour améliorer les rapports entre cette entreprise et son territoire : Turin, le Piémont – défoncés comme une valise que l'on aurait jetée d'un train – qui est le grand moteur même de FIAT. D'un point de vue idéologique, je renverserais tout [...], je continuerais de mordre une jeunesse que beaucoup de gens ont toujours [...]. Et je trouverai en moi ma sagesse de serviteur, de citoyen, quelque chose qui serve [...] comme un bouillon ou un mouchoir. Et j'irai de l'avant contre la vie. Et puis, serais-je capable de vivre comme une fleur ou comme un oiseau ? Ou bien ne puis-je vivre que comme un homme capable à moitié, à côté du cinéma, des journaux, des trottoirs (c'est-à-dire la RAI), de la littérature ? Ou vaut-il mieux que je vende mes tableaux, la maison de Milan et que je prenne ma retraite à Urbino ? Retrouverais-je l'idylle ou une quelconque passion ? [...] Je n'aurais, je le crains, que l'ennui, des velléités et des regrets<sup>112</sup>.

Malgré le retour des tentations régressives, Volponi reste chez FIAT jusqu'en 1975, soit trois ans pendant lesquels notre poète subit ce qu'il présageait déjà dans cette missive à Pasolini, c'est-à-dire être réduit au rôle de simple « serviteur » incapable, pour des raisons à la fois personnelles et extérieures, de renverser le discours dominant. Bien que le désenchantement de Volponi au sujet de l'entreprise soit déjà évident, il ne renonce pas, dans sa nouvelle fonction, à son extrême liberté intellectuelle. Mais elle ne peut pas être tolérée par Umberto Agnelli, un capitaliste raffiné, certes, mais trop narcissique pour accepter une telle

---

<sup>111</sup> VOLPONI P., « Per una letteratura di liberazione e di conflitto » [1995], cité in *Cronologia*, p. LXX : « Ho litigato con il presidente [...], perché non eravamo d'accordo sull'assetto da dare all'azienda. Lui diceva : "Caro Volponi, le industrie le fanno gli uomini" ed io, invece, risposi che sì le fanno gli uomini, ma non i cosiddetti "capitani d'industria", bensì tutti gli uomini che lavorano in un'azienda ». Ce vif échange entre Volponi et Visentini sera transposé par l'auteur dans le roman *Le mosche del capitale* : Voir *Le mosche del capitale*, p. 135.

<sup>112</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 175 : « Carissimo Pier Paolo, scrivo a te come guardandomi allo specchio. Tremo dalla paura. Ho accettato di collaborare con la Fiat [...]. Debbo dare consigli e fare programmi su come migliorare i rapporti tra l'industria – questa – e il suo territorio. Torino, il Piemonte, sfondati come una valigia precipitata e travolta da un treno – grande motore medesima Fiat. Ideologicamente rovescerei tutto [...], continuerei a mordere una gioventù che ancora in molti hanno [...] troverò dentro la mia sagesse di servo, di cittadino, qualcosa che serve [...] come un brodo o un fazzoletto. E andrò avanti con la vita. Ma sarei davvero capace di vivere come un giglio del campo e un uccello del cielo ? o solo come un mezzo-capace, a fianco di cinema, giornali, marciapiedi (sta per RAI), letteratura ? Oppure vendere i quadri, la casa di Milano e ritirarmi in pensione a Urbino ? Ritroverei l'idillio o una qualsiasi passione ? [...] Non sarebbe tutto noia, velleità e risentimento ? »

indépendance, et dont les idées sur le rapport entre l'industrie et son territoire sont totalement à l'opposé de la conception que Volponi a héritée d'Adriano Olivetti. En effet, alors que, selon Agnelli, c'est le territoire et la *polis* qui, après avoir été « défoncés comme une valise », doivent se mettre à la hauteur de l'industrie, pour Volponi, au contraire, c'est l'industrie qui doit être soumise à un « projet démocratique qui établisse aussi des paramètres de conduite, et même des contraintes, pour le développement industriel<sup>113</sup> ». Début 1975, Volponi est nommé secrétaire de la Fondazione Agnelli, un rôle qu'il finira par vivre comme une mise à l'écart ou, pire encore, comme une récompense à un acteur capable de garantir un « bon spectacle, surtout du fait que son ton et son style sont différents [...], saupoudrés qu'ils sont par le goût de l'intellectualité agitée et même de l'opposition<sup>114</sup> ». La rupture est inévitable et la goutte qui fait déborder le vase, c'est la décision de Volponi de déclarer publiquement qu'il voterait pour le Parti communiste aux élections locales du printemps 1975. FIAT lui demande de démissionner : cette fois-ci, la carrière industrielle de Volponi prend fin.

Si les quatorze ans qui séparent la parution de *LPDA* de celle, sous forme privée et élégante, de *FM*, comprennent l'apogée et la fin de l'expérience industrielle de Volponi, ils sont tout autant importants pour sa carrière littéraire ainsi que pour la littérature italienne contemporaine. En effet, c'est à cette époque que naît le Volponi romancier, qui prend rapidement le dessus sur le poète, essentiellement en raison du choix de ne plus éditer publiquement ses poèmes jusqu'en 1980. Sa veine poétique ne tarit pas, mais elle ressurgit dans le chantier narratif, en créant un style mixte qui a été profondément étudié par la critique et qui était déjà à l'œuvre dans les nouveaux poèmes de *AM* et surtout dans le volet le plus *officinesco* de *LPDA*<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> VOLPONI P., « Incontro con la Pantera », in ID., *Scritti dal margine*, Milan-Lecce, E. di C.-Lupetti/Manni Editore, 1996, p. 138 : « progetto democratico che stabilisse anche parametri di condotta per lo sviluppo industriale, che stabilisse anche degli obblighi per l'industria ».

<sup>114</sup> *Le mosche del capitale*, p. 209 : « Anche quel Saraccini, a Bovino, avrebbe potuto dare qualche buono spettacolo : soprattutto di tono e di stile diversi [...], spruzzati dal gusto dell'intellettualità irrequieta e anche di opposizione ».

<sup>115</sup> La bibliographie à ce sujet étant trop vaste pour être présentée ici, nous nous contenterons de renvoyer tout d'abord aux pages dans lesquelles Volponi est intervenu sur le rapport qu'entretiennent poésie et prose dans sa littérature : « Avec la poésie, j'affronte un problème que je ne connais pas [...]. Et la poésie sert justement à pénétrer ce problème, [...] à le connaître, pour lui donner une structure et une possibilité de solution [...]. En revanche, le roman présuppose que je connais déjà la matière que j'affronte [...] », in VOLPONI P. – LEONETTI F., *Il leone e la volpe. Dialogo inverno 1994*, Turin, Einaudi, 1994, p. 107-108 : « Con la poesia io affronto un problema che non conosco [...]. E la poesia è fatta proprio per entrare dentro questo problema, [...] per conoscerlo, per dargli anche una struttura e una possibilità di soluzione [...]. Invece il romanzo presuppone che io conosca già la materia sulla quale mi dirigo [...] ». En ce qui concerne les contributions critiques sur ce sujet, nous suggérons la lecture d'un article d'Emanuele Zinato, dont nous partageons le

Désireux de se confronter à la mesure longue du roman, poussé en cela par Pasolini, Volponi écrit trois romans : *Memoriale (Pauvre Albino)*, *La macchina mondiale (Le Système d'Anteo Crocioni)* et *Corporale (Corporel)* : ils paraissent respectivement en 1962 et en 1965 chez Garzanti et en 1974 chez Einaudi<sup>116</sup>. Le premier inaugure une année particulièrement heureuse pour lui : après la sortie du roman au mois de mars, en juin la famille Volponi accueille son deuxième enfant, Roberto, et, à la fin de l'été, le poète apparaît au cinéma, en jouant le rôle du prêtre qui conseille Anna Magnani dans *Mamma Roma* de Pasolini. Inspiré d'une lettre reçue lorsqu'il gérait les services sociaux d'Olivetti, *Pauvre Albino* raconte, de l'intérieur d'une entreprise, l'histoire de l'ouvrier Albino Saluggia, un paysan doublement déraciné, car, d'une part, il est né en France de parents italiens émigrés et, d'autre part, il

---

point de vue : ZINATO E., « La poesia verso la prosa ? La scrittura di Volponi e i generi letterari », article en trois parties paru in <https://poetarumsilva.com> entre le 8 et le 14 juin 2012. Voici les liens directs aux trois parties : <https://poetarumsilva.com/2012/06/08/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-e-zin/> ; <https://poetarumsilva.com/2012/06/11/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-emanuele-zinato-seconda-parte-2/> ; <https://poetarumsilva.com/2012/06/14/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-emanuele-zinato-seconda-parte/> (pages consultées le 07 juillet 2016).

<sup>116</sup> Concernant les encouragements de Pasolini, voici le souvenir en vers de Volponi : « Mon cher Pier Paolo, tes imperturbables qualités sont si nombreuses / que tu parviens à remplir tes journées / de joie laborieuse, de poésie, / en dépit même de ces choses si bêtement concrètes... » / « Toi aussi – m'interrompt-il – toi aussi t'es fort... / car tu es capable de sentir ce que pensent / ce sel et ce poivre dans leurs faux cristaux. / Eh bien, toi, tu saurais me dire précisément / et simplement bien ce que pensent et que sentent / et ce qu'imaginent entre eux – oui, j'en suis sûr ! – / ce sel et ce poivre. Je prévois donc que toi aussi / tu écriras un roman vrai, honnête. / Il suffit que tu n'aies pas peur, que tu aies la timidité / d'écrire avec la même clarté / dont te parlent ce sel et ce poivre. », in VOLPONI P., *Pasolini da cinque anni è morto*, in *PO2001*, p. 343-344 : « "Caro Pier Paolo, tante le tue ben studiate / bravure che riesci a riempire le tue giornate / di laboriosa felicità, di poesia anche sopra queste cartate / ignoranti..." "Tu – m'interruppe – tu, anche tu sei bravo / che riesci a sentire cosa pensano / quel sale e quel pepe nei loro finti cristalli. / Ecco tu sapresti dirmi con precisione, / semplicemente bene cosa pensano e sentono / e che immaginano tra loro... sì ci credo, / quel sale e quel pepe. Anche tu quindi prevedo / che scriverai un romanzo vero, onesto. / Basta che tu non abbia paura, ma la timidezza / di scrivere proprio con la medesima chiarezza / con la quale ti parlano quel sale e quel pepe. » En 1990, Volponi revient sur cet épisode, cette fois-ci sous forme de simple souvenir : « En 1954, ou peut-être en 1955, j'étais chez Pasolini : il travaillait. Sur son bureau [...] il y avait les épreuves de *Les Ragazzi*, son premier roman. J'en avais déjà lu un extrait qui avait paru dans *Paragone*. Il corrigeait ces épreuves. Je lui dis : « Quelle chance que tu as, Pier Paolo, d'avoir écrit un roman ». [...] il me dit : « Crois-moi, un jour toi aussi tu écriras un roman. » J'avais déjà trente-un ans et je n'avais jamais pensé à écrire un roman [...]. J'ai pris cela comme un vœu », Voir ID., « Incontro con la Pantera », *op. cit.*, p. 181-182 : « Nel '54, o forse nel '55, ero a casa di Pasolini e lui stava lavorando. Aveva sul tavolo [...] le bozze di *Ragazzi di vita*, il suo primo romanzo. Io ne avevo già letta una parte perché era stata pubblicata in anticipo da *Paragone*. Lui stava correggendo queste bozze. Io gli dissi : "Beato te, Pierpaolo, che hai scritto un romanzo". [...] mi disse : "Vedrai, una volta lo scriverai anche tu un romanzo". Io avevo già trentun'anni e mai avevo pensato di scrivere un romanzo [...]. L'ho preso, quello, per un augurio. » Enfin, on note au passage que les titres français des romans correspondent aux éditions françaises : *Pauvre Albino* et *Le Système d'Anteo Crocioni* paraissent chez Grasset respectivement en 1964 et en 1969 et sont tous deux traduits par Maurice Javion, alors que *Corporel* est édité en France par Robert Laffont en 1975, dans la version de Michel Sager. Dorénavant, respectivement *Memoriale*, *La macchina mondiale*, *Corporale* et, pour les traductions françaises, *Pauvre Albino*, *Le Système d'Anteo Crocioni* et *Corporel*.

doit quitter sa campagne piémontaise pour trouver du travail dans l'industrie. Entre ces deux déracinements, l'expérience de la guerre qui lui a laissé une tuberculose et des traumatismes psychologiques, sa vie au sein de l'usine se révèle bientôt un enfer, car Saluggia est victime de sa propre obsession, persuadé qu'il est d'être la cible d'une conjuration le déclarant malade pour l'évincer de l'industrie : il réagit en adhérant à une grève, ce qui lui coûte son poste.

Après *Pauvre Albino*, un livre alors incontournable dans le débat sur le rapport entre littérature et industrie, Volponi travaille à un roman sur les espérances chez deux jeunes d'Urbino suscitées par la Libération et la naissance de la République. Au bout de deux ans, l'auteur abandonne le chantier de *La Repubblica borghese*, qui était le titre provisoire de cet opus, pour écrire *Le Système d'Anteo Crocioni*. Ce roman, qui obtient l'édition 1965 du Prix Strega, raconte l'histoire d'un paysan inventeur et philosophe des Marches qui, tout en étant autodidacte, rédige un traité pseudo-scientifique dans lequel il affirme que l'univers et l'homme sont le fruit du travail d'un groupe d'automates-auteurs. Dans ce cadre, le rôle de l'homme consiste à perpétuer et améliorer leur création jusqu'à réaliser « l'Académie de l'amitié <sup>117</sup> ». Véritable Don Quichotte anarchiste, Anteo se heurte aux règles et à l'immobilisme d'une société, aussi bien rurale qu'urbaine, qui préfère le *statu quo* à l'évolution vers l'égalité<sup>118</sup>. Encore une fois, on trouve à l'origine du roman, une rencontre fortuite : il s'agit, cette fois-ci, d'un paysan utopiste piémontais, mais originaire d'Ascoli Piceno, que Volponi put connaître à Ivree, comme l'a récemment confirmé l'écrivain Corrado Stajano qui fut aussi un ami de Volponi :

Je devais l'interviewer au sujet de *La macchina mondiale*, qui venait de sortir. [...] En exergue à son roman, l'auteur confiait à ses lecteurs que les idées du protagoniste appartenaient à Monsieur P.M.V. [...]. On croyait qu'il s'agissait d'une boutade, d'un artifice littéraire. En effet, ce P.M.V. ressemblait trop au prénom et au nom de Paolo Volponi, à un "M" près. [...] Je demandai à l'écrivain de me dévoiler ce mystère. L'homme du traité existait vraiment [...] et son idée des hommes construits comme des machines avaient donné le la au travail de Volponi. [...] Il s'appelait Pietro Maria Vallasciani, P.M.V. Ce dernier m'écrivit, m'envoya son traité, il avait envie d'en discuter. [...] nous nous rencontrâmes un soir lors d'un dîner en compagnie de Volponi. Vallasciani et Volponi se ressemblaient vraiment comme deux gouttes d'eau. Le même visage, la même façon de parler. [...] Je crus que j'avais une hallucination. [...] [Vallasciani] avait inondé le monde avec son traité [...]. Quelqu'un l'avait écouté, l'Université de Bristol, le Massachusetts

---

<sup>117</sup> *Le Système d'Anteo Crocioni*, p. 209.

<sup>118</sup> Pour la référence à Don Quichotte, voir notamment PASOLINI P.P., « Un piccolo "Vangelo" anarchico » (1965), in *L'Europa letteraria*, VI, 35 (mai 1965), partiellement reproduit in ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 213-214.

Institute of Technology de Boston, puis plus rien et P.M.V. croyait être une victime du destin. J'étais son dernier espoir. Il m'écrivit quelques années durant [...]. J'ai conservé ses lettres dans une boîte<sup>119</sup>.

Non seulement les histoires d'Albino et d'Anteo puisent dans la réalité, mais elles se superposent au vécu de Volponi, dont elles sont des hyperboles potentielles : d'une part, Albino est celui qui cherche un renouveau personnel dans l'industrie et, d'autre part, Anteo est le philosophe qui conçoit tant bien que mal un renouveau individuel, social et productif.

Malgré la reconnaissance croissante des qualités de Volponi romancier, l'atelier du poète est en pleine activité. En effet, les poèmes qui constitueront l'édition 1974 de *FM* ont été composés entre 1962 et 1966, c'est-à-dire en même temps que les deux premiers romans (trois, même, si l'on compte aussi le projet avorté et reporté de *La repubblica borghese*). La situation ne change pas foncièrement pour *Corporel*, dont le chantier est imposant. Pendant les neuf ans de travail acharné à ce « romanzone » (« gros roman<sup>120</sup> »), même pendant cette aventure périlleuse et ses multiples modifications, Volponi ne néglige pas du tout l'écriture poétique. Preuve en est le fait que les frontières temporelles de son cinquième recueil, *CTAFPP*, qui paraît en 1986, sont 1967 et 1986<sup>121</sup>. Compte tenu donc de la vitalité de l'atelier proprement poétique de Volponi, nous nous sentons tout à fait légitime dans notre démarche de nous borner à analyser les modalités de transposition des nœuds biographiques de la période en question dans *FM*, sans négliger pour autant un détour indispensable non pas par l'analyse du style mixte des romans volponiens susdits, mais par les véritables poèmes qui y figurent.

---

<sup>119</sup> STAJANO C., « Il capitale umano di Volponi », in *La Lettura*, supplément culturel hebdomadaire du *Corriere della sera* [02 février 2014]. L'article se trouve en ligne à l'adresse suivante : <http://lettura.corriere.it/il-capitale-umano-di-volponi/> (consulté le 05 juillet 2016) : « Dovevo fargli un'intervista sul suo ultimo romanzo *La macchina mondiale*, appena uscito [...]. In un'avvertenza in esergo a quel romanzo l'autore confidava ai suoi lettori che le idee del protagonista erano del signor P.M.V. [...]. Era sembrata una trovata, un artificio letterario. Quel P.M.V. assomigliava troppo, infatti, al nome e al cognome di Paolo Volponi, soltanto con una M. in più. [...] Chiesi allo scrittore di svelarmi il mistero. L'uomo del trattato esisteva veramente [...] e la sua idea degli uomini costruiti come macchine aveva fatto da molla al suo lavoro. Si chiamava Pietro Maria Vallasciani, P.M.V.. Mi scrisse, mi mandò il suo trattato, era voglioso di discuterne. [...] ci incontrammo a Ivrea una sera a cena con Volponi. I due si assomigliavano davvero come gocce d'acqua. Lo stesso volto, lo stesso modo di parlare. [...] mi venne il dubbio di vivere dentro un'allucinazione. [...] aveva inondato il mondo con quel suo trattato [...]. Qualcuno gli aveva dato retta, l'Università di Bristol, il Massachusetts Institute of Technology di Boston, poi tutto era andato a monte e P.M.V. si era sentito vittima del fato. Ero io adesso l'ultima speranza. Mi scrisse per qualche anno [...]. Ho conservato le sue lettere in una scatola. »

<sup>120</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 176 (lettres à Pasolini du 12 avril 1972). Ici, le suffixe augmentatif italien *one* appliqué à *romanzo* en dit toutefois plus que *gros roman* – familièrement, “un pavé” – ; on serait tenté de dire qu'il s'agirait d'un roman pensé comme un grand œuvre.

<sup>121</sup> Voir ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXI.

*FM* paraît la première fois en 1974 aux éditions Bucciarelli d'Ancône, qui en proposent une édition artistique, car les cinq poèmes de Volponi sont accompagnés d'une eau-forte de l'artiste et poète Luigi Bartolini. Le nombre de copies distribuées est limité à cent cinquante, si bien que *FM* doit se contenter d'une diffusion privée. Par rapport à la réédition, enfin publique, de ce recueil, qui remonte à 1980, cette première édition ne contient pas *La durata della nuvola* (*La durée du nuage*) et *Canzonetta con rime e rimorsi* (*Chansonnette à rimes et remords*), c'est-à-dire les deux derniers poèmes rédigés par Volponi en 1966. *FM* signe le début d'un « deuxième temps » de la poésie volponienne, car apparaissent pour la première fois « d'évidentes nouveautés structurelles : l'infiltration dialectale et pédagogique de l'interlocuteur-*bordel* et la toute première émergence des effets phoniques monocordes ». En ce qui concerne le « pauvre gamin », nous souscrivons à l'analyse de Zinato, qui affirme qu'« il s'agit d'un dédoublement du *je* lyrique à travers l'invention d'un destinataire qui est un adolescent ou un enfant ». Cependant, affirmer, comme le fait le critique, que « c'est en substance la tentative auto-analytique de récupération de la figure paternelle, après la mort violente de son [de Volponi] père » ne rend pas justice à la complexité de cet interlocuteur, sans compter que ce dernier apparaît pour la première fois dans *La cadenza* (*La cadence*), le poème qui ouvre le recueil et qui date de 1963, soit avant la mort du père, comme nous l'indique le poète lui-même dans l'édition de 1974. En revanche, que la volonté pédagogique du poète s'accroît après la mort du père, qui se suicide en 1966, c'est indéniable, d'autant que, comme l'a démontré Zinato en analysant l'atelier littéraire de Volponi, la version définitive de *La durata della nuvola*, c'est-à-dire l'un des deux textes, avec *Canzonetta con rime e rimorsi*, dans lesquels la figure du « bordel » est centrale, est conservée dans « un bloc-notes (sur la couverture [duquel] est écrit "Pour Arturo V.") », qui se trouve dans l'appartement milanais du poète, à côté, par ailleurs, d'« une tentative de raconter en vers la vie et la mort du père<sup>122</sup> ». Cette « infiltration pédagogique » s'explique en prenant en considération toute la période de composition des poèmes de *FM*. En effet, elle est le précipité des événements majeurs que nous avons évoqués lorsque nous avons étudié cette partie de la biographie de Volponi : la mort d'Adriano Olivetti et son héritage, et le passage au roman.

---

<sup>122</sup> Pour les citations comprises dans ce paragraphe, voir *PO2001* : « Nei poemetti di *FM* compaiono [...] vistose novità strutturali : l'infiltrazione dialettale e pedagogica dell'interlocutore-*bordel* [en dialecte d'Urbino, « bordel » signifie « gamin »] e il primo affiorare dei richiami fonici cantilenanti. » (p. XIX-XX) ; « si tratta di uno sdoppiamento dell'io lirico mediante l'invenzione di un destinatario adolescente o bambino. È in sostanza il tentativo autoanalitico di recupero della figura paterna, dopo la morte cruenta del padre. [...] Fra le carte milanesi è conservato un bloc-notes (in copertina [...] la scritta "Per Arturo V.") con la stesura manoscritta autografa de *La durata della nuvola* e un tentativo di raccontare in versi la vita e la morte del padre. » (XXn).

La mort d'Adriano Olivetti relance en effet les tourments de notre poète, emprisonné à l'intérieur du triangle dont les sommets sont Urbino, Ivree et Rome, autrement dit l'enfance et la campagne, l'industrie et l'activité littéraire. Tout en se faisant le dernier apôtre du rêve olivettien, Volponi est amené à s'interroger sur son parcours, d'autant qu'il se rend compte petit à petit que la volonté de la nouvelle direction de l'entreprise s'éloigne progressivement de l'élan réformateur, voire révolutionnaire de son mentor : « Les Abruzzes, Rome, Ivree / ne furent-ils que l'idée / d'une affirmation personnelle / ou bien un travail réel, un résultat ?<sup>123</sup> », s'interroge Volponi dans *La duratura della nuvola*. Un désenchantement teinté d'âpre ironie gagne du terrain chez le « dirigeant dévoué / Paolo Volponi<sup>124</sup> », car ce dernier se rend compte que l'« infection » capitaliste se durcit « dans la quête de l'or<sup>125</sup> » au lieu de poursuivre le bien commun, en devenant ainsi « une mythologie tyrannique<sup>126</sup> » qui « bourdonne / comme une trompette » dont le poète-dirigeant « joue / en ignorant qu'elle appartient à l'ennemi<sup>127</sup> ». Mythologie totalisante, l'infection capitaliste serre dans son étau le « jardin » qu'était Olivetti, qui se transforme ainsi en « piège-jardin » qui condamne à « l'inutilité / [...] toute recherche qui ne soit pas harvardienne, / fonctionnelle au projet du capital », y compris donc les « quatre ou cinq » fois où Volponi essaie d'entamer la rédaction d'un roman<sup>128</sup>. Bridé dans sa volonté de rendre manifeste sa morale, Volponi doit se replier sur la poésie, qui devient encore plus narrative que dans le recueil précédent, en ce sens qu'elle est plus assertive qu'auparavant, en mordant ainsi sur un terrain que le poète attribue normalement à la prose. Les frontières entre les deux arts se brouillant, le poète peut maintenant attribuer à ses vers le rôle de juges, qui, dépouillés des masques qu'impose par antonomase la fiction romanesque, n'appartiennent qu'à celui qui les a écrits : « ce qui fut douteux n'appartient qu'à moi / et que cela ne confonde pas la force qu'il nous faut<sup>129</sup> ».

---

<sup>123</sup> PO2001, p. 192 : « L'Abruzzo, Roma, Ivrea / furono soltanto l'idea / di un'affermazione personale / o un lavoro reale, un risultato ? »

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 192 : « Il devoto dirigente / Paolo Volponi ».

<sup>125</sup> VOLPONI P., *FM*, Ancône, Bucciarelli, 1974, p. 57 (dorénavant, *FM*) : « alfiere industriale / indurito nella ricerca dell'oro. »

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 64 : « una mitologia tirannica ».

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 57 : « Ho paura dell'infezione che ronza / come una tromba ; io stesso la suono / ignaro che appartenesse al nemico ».

<sup>128</sup> PO2001, p. 156-157 : « Comincio quattro, cinque volte un romanzo / ma quel laccio-giardino eporediese / lo cattura tra la sua inutile erba, / lo svolge secondo le curve del / territorio industriale / e lo accantona tra l'inutilità / d'ogni ricerca che non sia harvardiana, / data nel progetto del capitale. »

<sup>129</sup> *FM*, p. 28 : « ciò che fu dubbio è mio e non / confonda la forza che ci occorre. »

Depuis sa position d'« équilibre instable sur l'angoisse<sup>130</sup> », Volponi nous livre un diagnostic complet qui concerne à la fois son enfance, la réalité sociale d'Urbino et de ses campagnes, et enfin le degré de propagation de l'infection capitaliste. Un retour réel à Urbino en est le moteur : si au début la cause de son retour est « ambiguë<sup>131</sup> », elle deviendra claire au fil du travail d'analyse, pour enfin déboucher sur une pédagogie de la libération livrée à son interlocuteur adolescent, pour que ce dernier en « sauve la direction, le geste<sup>132</sup> ». La situation présente d'Urbino se heurte aux ruses de la mémoire, cette « candide étoffe » qui empêche de voir que « [l]es maisons se sont arrêtées, / mais les arbres continuent d'avancer, / déliés des fils de la mémoire paysanne<sup>133</sup> ». Désormais étranger, le *je* poétique entend tout de même « un grelot [...] [qui] vibre toujours, / [...] qui signifie une ouverture<sup>134</sup> », une possibilité d'intervention qui le pousse à s'interroger : « Et si je restais toujours à Urbino...<sup>135</sup> ». Façonné par « l'ensemencement olivettien<sup>136</sup> », Volponi s' imagine pouvoir faire quelque chose pour sa terre natale, d'autant qu'encore très nombreux sont les hommes et les femmes qui composent « la classe » qui s'enferme au « bistrot, / qui boit, qui rit et qui jure, / qui ne comprend pas », qui « cherche un souvenir du blé / qu'il crut libéré / dans ce mois de juin en épi de 1945<sup>137</sup> ». C'est d'ailleurs la même question qui sous-tend le premier des trois poèmes composés par le protagoniste de *Pauvre Albino*. Dans *Io sono una goccia (Je suis une goutte d'eau)*, ce dernier incarne en effet la victime de la totalisation capitaliste qui a vidé les campagnes : seul comme une goutte (« la première ou la dernière de l'ondée »), comme toutes les autres gouttes, Albino dénonce ensuite le fait qu'aucune « eau délivrante » n'est tombée, en le condamnant à « cette longue agonie »<sup>138</sup>. C'est pour répondre à cette question que, dans *FM*, le poète imagine un retour à Urbino, qui ne pourra cependant se faire qu'à la condition de ne plus « trembler, car on n'a pas touché », comme il l'avait fait dans le passé, au moment de sa fuite de sa terre natale à la fois littéraire, dans

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 56 : « Sempre in bilico sull'ansia ».

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 21 : « Da forestiero e per ambigua causa ».

<sup>132</sup> *PO2001*, p. 192 : « Prendi per buona l'indicazione, / salva almeno il verso ».

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 153 et 155 : « che candida stoffa la memoria » ; « Le case si sono fermate, / ma gli alberi continuano a camminare / slegati dai filari della memoria contadina. »

<sup>134</sup> *FM*, p. 26 : « Eppure un sonaglio [...] vibra ancora [...] significa un varco ».

<sup>135</sup> *PO2001*, p. 157 : « Forse, se stessi sempre a Urbino... »

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 192 : « seminazione olivettiana ».

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 159 et 160 : « a quest'ora la classe è all'osteria / che beve, ride e impreca, / che non capisce » ; « Chi beve cerca un ricordo di grano / che credette liberato / nel giugno spigato del '45. »

<sup>138</sup> Pour les citations extraites du poème d'Albino, voir *Pauvre Albino*, p. 296-297.

« le tendre enclos / de membres et de paroles »<sup>139</sup>, et réelle, « lorsque je crus que je pouvais abandonner tes genoux et toi-même<sup>140</sup> ». La peur qui avait dicté ses premiers poèmes doit céder la place à une poésie d'intervention qui sache faire sortir tout enfant de son jardin, de sa peur, car le bonheur, dit le poète à son élève, consiste en « la nutrition, la certitude, la vision, l'intervention, / la langue, le jugement<sup>141</sup> ». Voici le seul but de la raison : construire un nouvel humanisme à partir des décombres de « la mer d'or du capital », contre laquelle le jeune destinataire de ce message doit être prêt à « utiliser sagement » la violence qu'il doit diriger contre le discours de l'ordre, « la norme de la divinité<sup>142</sup> ». Cette violence peut s'étendre au langage même de la poésie, comme le suggère Albino dans *Io sono una goccia...* : il faut échapper à la prison « de la signification et de la pensée », suivre plutôt « leur son », leur chair, afin de trouver « un autre ordre plein d'émotions et qui parl[e] mieux [s]on langage<sup>143</sup> ». C'est d'ailleurs ici, et non pas dans *FM*, comme l'affirme pourtant Zinato, qu'apparaissent pour la première fois les suites obsessionnelles de rimes identiques. Sans oublier, par ailleurs, certaines résurgences dans *Corporel* : ce même procédé sera bien entendu repris dans le recueil de 1974, où il contribuera à servir l'intention pédagogique de Volponi. Étant toutefois conscient des limites de la poésie, parfois trop orientée par « l'aiguille / de [l]a nostalgie », comme l'écrit Albino dans son troisième poème, Volponi ne voit pas en elle la seule possibilité de résistance et de renouveau, d'autant qu'elle peut à son tour se faire avaler par le totalitarisme capitaliste. Ce qui compte, aux yeux du poète-pédagogue, c'est le message, et si son jeune apprenti préfère « jeter la poésie / comme forme de lâcheté<sup>144</sup> », qu'il en garde au moins l'invitation à la libération, laquelle doit être, par ailleurs, « commune et utile comme un garde-fou<sup>145</sup> ».

Tournant décisif dans la poésie de Volponi, *FM* est à la fois un bilan d'étape du travail sociologique entamé dans *AM* et poursuivi dans *LPDA*, et le chantier d'un travail sur la résistance à opposer au capitalisme, une résistance qui passe aussi à travers la compréhension de la totalité qui nous entoure, y compris celle du corps et de l'esprit de tout

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 157 : « Non più come una volta / a tremare per non toccare... » ; « recavo il mio tenero recinto / di membra e di parole. »

<sup>140</sup> *FM*, p. 22 : « mi sembrò di poter abbandonare / i tuoi ginocchi e te »

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 49 : « la nutrizione, la certezza, la visione, l'intervento, / la lingua, il giudizio ».

<sup>142</sup> *PO2001*, p. 191 et 190 : « mare aureo del capitale » ; « Non temere la violenza, tua o / altrui che sia, ma usala con la sapienza / di capovolgere la norma della divinità ».

<sup>143</sup> *Pauvre Albino*, p. 295-304.

<sup>144</sup> *PO2001*, p. 192 : « se vuoi buttar via la poesia / come forma di vigliaccheria ».

<sup>145</sup> *FM*, p. 47 : « nel sentimento materiale di una libertà / comune ed utile come una ringhiera. »

un chacun, ce qui anticipe du reste certaines réflexions de Foucault sur le *biopouvoir*. C'est de ce chantier que naîtra *Corporel*, le roman publié en 1974, mais commencé neuf ans plus tôt, c'est-à-dire alors que la moitié des textes de *FM* avait déjà vu le jour. Roman tout à fait atypique et expérimental, *Corporel* raconte l'histoire de Gerolamo Aspri, un enseignant et ancien dirigeant d'industrie qui, à défaut d'avoir réussi à transformer la société à travers l'enseignement et la démocratisation de l'industrie, poursuit incessamment son idéal de résistance et de libération contre une société capitaliste dont le seul enfant est la bombe atomique. Après avoir tenté de contrer cette société en changeant d'identité pour prendre celle du révolutionnaire mexicain Joaquín Murieta et entreprendre ainsi une longue suite « d'aventures illégales métropolitaines<sup>146</sup> », Aspri revient à Urbino, sa terre natale, pour y construire un abri qui pourrait le protéger de la catastrophe nucléaire imminente et qui lui servirait de base pour une future palingénèse. Mais aucun projet idéologique ne vaut la grandeur de ce « film inatteignable » qu'est le cosmos, dont l'« indifférence primitive » se manifeste à Aspri sous la forme d'une « chute de météores » qui entraîne, métaphoriquement, sa chute. Hospitalisé à cause de ses blessures, Aspri quitte secrètement l'hôpital en ne laissant derrière lui qu'un cahier contenant une unique annotation : « “Cuaderno de Joaquín Murieta”<sup>147</sup> ». Le seul « garde-fou » contre la bombe atomique, qui est par ailleurs le symbole de l'homogénéisation capitaliste, n'est pas l'indulgence, mais c'est au contraire la reconnaissance de la totalité du devenir, qui est à la base du nouvel humanisme de Volponi<sup>148</sup>.

## 2.5 1974-1986 : l'opposition frontale et le devenir

L'année 1975, qui suit la parution de *FM* et de *Corporel*, est particulièrement dense. Si sur le plan industriel elle enregistre la fin définitive de l'expérience industrielle de Volponi, sur le plan littéraire c'est l'année de la parution du roman *Il sipario ducale*<sup>149</sup> (*Le duc et l'anarchiste*), qui naît comme réaction polémique de l'auteur contre la réaction froide qu'a suscité *Corporel* à la fois parmi les critiques et parmi le public, en premier lieu chez son ami et mentor Pasolini, qui ne renoncera pourtant pas, peu avant sa mort, à demander des conseils sur

---

<sup>146</sup> ZINATO E., *Commenti e apparati*. *Corporel*, in VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 1150n : « avventure illegali metropolitane ».

<sup>147</sup> *Corporel*, p. 610.

<sup>148</sup> L'analyse d'Elsa Morante nous conforte en ce sens. Voir sa lettre à Volponi datée du 3 mars 1974, entièrement reproduite par Zinato in ID., *Commenti e apparati*. *Corporel*, *op. cit.*, p. 1159-1161.

<sup>149</sup> *Il sipario ducale*, Milan, Garzanti, 1975. Ce roman a été traduit en français : *Le duc et l'anarchiste*, trad. de Michel Sager, Paris, Robert Laffont, 1978 (dorénavant, respectivement *Il sipario ducale* et *Le duc et l'anarchiste*).

l'industrie à Volponi pour la rédaction de son roman inachevé *Petrolio*<sup>150</sup>. Volponi avait attribué la responsabilité de l'échec de *Corporel* à l'éditeur Einaudi, qui avait à son avis promu par tous les moyens *La Storia* d'Elsa Morante, un roman que Volponi « n'apprécia pas<sup>151</sup> », au détriment de *Corporel*. Cet épisode contribua à refroidir les rapports entre les deux écrivains et amis, bien que Volponi eût choisi une citation tirée du pamphlet de Morante *Pour ou contre la bombe atomique* pour faire l'épigraphe de son roman. D'après le critique Alfonso Berardinelli, cet épisode n'efface pour autant pas les liens évidents qui reliaient leurs poétiques d'alors :

[Morante, Pasolini et Volponi] partageai[ent] le même aspect libertaire, le même extrémisme, le même vitalisme, la foi dans la littérature-poésie comme processus global d'invention et de connaissance. Je crois que le grand point commun entre Morante, Volponi et Pasolini est à chercher dans deux textes [de Morante] des années 1960, des textes non narratifs, c'est-à-dire l'essai *Pro o contro la bomba atomica* (*Pour ou contre la bombe atomique*) et *Il mondo salvato dai ragazzini* (*Le monde sauvé par les enfants*). [...] alors que Morante construisait une autre de ses "cathédrales" romanesques, Volponi écrivait *Corporel*, sous l'influence de [...] son essai-pamphlet sur la Bombe et le livre-poème de 1968. Je crois qu'Elsa a à son tour pensé à *Corporel* [...] pour *Araceli*, un livre déstructuré et désespéré, livre testamentaire comme l'avait été en partie *Corporel*<sup>152</sup>.

Roman à la structure classique, *Le duc et l'anarchiste* relate les histoires parallèles du descendant de la famille ducale d'Urbino, Oddo Semproni, et de Gaspare Subissoni, un autre des Don Quichotte anarchistes de Volponi. Tout sépare ces deux personnages : Oddo est un agent capricieux du Pouvoir et de ses vexations, Subissoni est un utopiste libertaire un rien extravagant, ennemi farouche de tout pouvoir central. Vers la fin du roman, leurs histoires se croisent dans la personne d'une jeune fille, symbole de l'Italie, de la jeunesse et de la liberté, dont Oddo veut faire sa femme coûte que coûte. Dans un renouveau d'action politique, dernier legs que lui laisse en mourant sa compagne et camarade Vivès, Subissoni

<sup>150</sup> Voir le chapitre « Il conflitto con Pasolini » in ZINATO E., *Commenti e apparati*. *Corporel*, *op. cit.*, p. 1142-1147 et p. 1161-1162.

<sup>151</sup> C'est Gualtiero De Santi, critique et ami de Volponi, qui le confie à Zinato. Voir *Cronologia*, p. LXXI : « Paolo Volponi nutriva stima e considerazione per la Morante ma non apprezzò *La storia*. »

<sup>152</sup> Témoignage livré par Berardinelli à Zinato en 1998 : Voir *Cronologia*, p. LXXI-LXXII : « Con Pasolini e Volponi [Elsa Morante] aveva in comune l'aspetto anarchico, un certo estremismo e vitalismo, la fede nella letteratura-poesia come processo globale di invenzione e conoscenza. Credo che il punto di massimo contatto fra Morante, Volponi e Pasolini sia dovuto a due testi degli anni Sessanta, testi non narrativi, cioè il saggio *Pro o contro la bomba atomica* e *Il mondo salvato dai ragazzini*. [...] mentre la Morante costruiva ancora una delle sue "cattedrali" romanzesche, Volponi scriveva *Corporel* sentendo la suggestione [del] saggio-pamphlet sulla Bomba e [del] libro-poema del '68. Elsa a sua volta credo che abbia pensato a *Corporel* [...] in *Araceli*, libro destrutturato e disperato, libro testamentario, come in un certo senso era stato *Corporel* ».

parvient à la sauver en la conduisant à Milan, où il compte reprendre sa lutte contre le Pouvoir. Lancé à leur poursuite, Oddo meurt dans un accident de voiture.

La parution de *Le Duc et l'Anarchiste* rapproche Volponi de Pasolini après leur désaccord au sujet de *Corporel*. Dans les deux dernières lettres que Volponi envoie à son ami respectivement le 21 et le 26 août 1975, il demande à Pasolini de lire et de recenser ce livre « honnête et courageux<sup>153</sup> » dans le *Corriere della sera*. Sans doute occupé par le chantier de *Petrolio*, Pasolini ne publiera aucune recension, si bien qu'on ne peut pas connaître son opinion au sujet de ce roman, d'autant que les deux lettres en question sont restées sans réponse. À l'automne 1975, les deux amis se rencontrent pour la dernière fois à Rome : Pasolini dévoile à Volponi son projet de roman, qui montre à quel point « Pasolini a contracté une dette importante avec *Corporel*<sup>154</sup> ». Une paternité revendiquée par Volponi dans son récit de cette dernière rencontre romaine :

“Je travaille à un roman. Il doit être long, au moins deux mille pages. Il s'intitulera *Petrolio*. [...] Tout y passera, et il y aura beaucoup de protagonistes. Mais le protagoniste principal, ce sera un dirigeant d'industrie en crise” [c'est Pasolini qui parle dans le souvenir de Volponi]. C'est pour cela qu'il s'était adressé à moi, pour avoir des indications et du matériel sur la vie de l'industrie [...], sur les habitudes et sur le langage des mondes clos du pouvoir industriel, pour avoir des schémas organisationnels des processus d'entreprise. [...] Je sentais que notre amitié reprenait de plus belle, comme dans les années 1950 et jusqu'au début des années 1960<sup>155</sup>.

Ce renouveau de leur rapport amical et littéraire est brusquement interrompu par l'assassinat de Pasolini, le 2 novembre 1975, un « crime politique, dessiné et organisé par la fraction la plus sombre de notre société dominante<sup>156</sup> », dira Volponi.

---

<sup>153</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 182 : « Anche questo *Sipario* è onesto e coraggioso ».

<sup>154</sup> ZINATO E., *Commenti e apparati*. *Corporeale*, op. cit., p. 1147 : « Nonostante le perplessità e le reticenze, dunque, Pasolini ha contratto un notevole debito con *Corporeale* ».

<sup>155</sup> Déclaration de Paolo Volponi figurant in NALDINI N., *Pasolini, una vita*, Turin, Einaudi, 1989, cité in ZINATO E., *Commenti e apparati*. *Corporeale*, op. cit., p. 1147 : « Sto lavorando a un romanzo. Deve essere un lungo romanzo, di almeno duemila pagine. S'intitolerà *Petrolio*. [...] Ci sarà tutto dentro, e ci saranno vari protagonisti. Ma il protagonista principale sarà un dirigente industriale in crisi”. Per questo si era rivolto a me, per avere indicazioni e anche materiali, per esempio sulla vita dell'industria, sulle abitudini e sul linguaggio dei mondi chiusi del potere industriale, per avere schemi organizzativi dei processi aziendali. [...] Avevo sentito riprendere molto larga la nostra amicizia, come negli anni cinquanta e nei primi del sessanta. »

<sup>156</sup> VOLPONI P., « Un delitto politico » [1977], *Scritti dal margine*, op. cit., p. 20 : « l'uccisione di Pasolini [è] un delitto politico, disegnato e organizzato dalla frazione più buia della nostra società dominante ».

Ébranlé par cet événement et désireux de « changer l'État<sup>157</sup> », Volponi multiplie frénétiquement ses activités : il s'investit de plus en plus sur le terrain politique en adhérant « aux suggestions unitaires du “compromis historique”<sup>158</sup> ». En même temps, il prend en quelque sorte le relais de son regretté ami, en entamant, dès 1976, une collaboration importante avec le *Corriere della sera* et *L'Unità*, dans les colonnes desquels il intervient sur des sujets politiques, économique et sociaux. Par ailleurs, il est nommé au Conseil d'administration de la télévision publique, dont il démissionne aussitôt en dénonçant la stratégie d'accaparement des partis politiques. Sans doute dépité par l'impossibilité de contribuer concrètement au changement de la société, il se rabat sur sa passion artistique en devenant conseiller pour Finarte, une société qui opère sur le marché des tableaux anciens. Sa passion politique le conduit tout de même à creuser du côté de la gauche indépendante : il participe indirectement au travail de la revue sociologique marxiste *Quaderni piacentini*, « dans laquelle il pouvait lire des économistes comme Salvati, des psychiatres comme Jervis, des poètes et des critiques comme Fortini, Raboni, Cases<sup>159</sup> ». Fin 1978, son travail culturel aboutit à la fondation de la revue *Alfabeta*, aux côtés d'éminents lettrés de l'époque comme par exemple Maria Corti, Umberto Eco, Francesco Leonetti et Nanni Balestrini<sup>160</sup>.

Au cours de l'année 1978, Volponi publie chez Einaudi *Il pianeta irritabile* (*La planète irritabile*), l'un de ses livres majeurs. Véritable « fable allégorique animale<sup>161</sup> », *La planète irritabile* relate l'histoire d'un monde bouleversé par la catastrophe nucléaire provoquée par les hommes et dans lequel se meuvent quatre personnages inusuels : un babouin, un éléphant, une oie et un nain, qui ont survécu à la destruction du cirque où ils étaient contraints de travailler. Un long voyage à l'atmosphère dantesque les amène à se battre contre les derniers vestiges de l'espèce humaine, guidés par le Gouverneur Fric. Lors de l'affrontement final, ce dernier et le babouin meurent, c'est-à-dire l'animal qui, du fait sans

<sup>157</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 183 : « occorre cambiare lo stato ».

<sup>158</sup> *Cronologia*, p. LXXIII : « Aderisce alle suggestioni unitarie del “compromesso storico” ».

<sup>159</sup> Extrait d'une déclaration livrée en 1998 par l'un des fondateurs de la revue, le critique Alfonso Berardinelli, à Emanuele Zinato. Voir *Cronologia*, p. LXXIV : « [In *Quaderni piacentini*] poteva leggere economisti come Salvati, psichiatri come Jervis, poeti e critici come Fortini, Raboni, Cases. »

<sup>160</sup> Pour une anthologie de cette revue, Voir BOSSAGLIA R. – FERRARIS M. – FORMENTI C. – LONGONI A. – MARTIGNONI C., *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milan, Bompiani, 2012. L'anthologie propose deux articles de Volponi, l'un de nature politique, « Deve stare molto attenta la sinistra » [1979], l'autre, « Via col vento » [1980], au sujet de Francesco Alberoni, un sociologue italien très médiatisé. Voir *ibidem*, p. 18-25 et p. 170-178.

<sup>161</sup> ZINATO E., *Commenti e apparati. Il pianeta irritabile*, in VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. II, op. cit., p. 749 : « *Il pianeta irritabile* è una favola allegorica animale ». La traduction française du roman paraît en 1991 chez Flammarion, sous le titre *La planète irritabile*, dans la traduction de Louis Bonalumi. Dorénavant, respectivement *Il pianeta irritabile* et *La planète irritabile*.

doute de sa proximité avec l'homme, montrait une certaine propension au commandement. Dès lors, « les trois rescapés peuvent se remettre en marche et inaugurer une communauté [...] nouvelle et égalitaire<sup>162</sup> ». En mélangeant la science-fiction, la bande dessinée, le roman à thèse, le poème chevaleresque, le roman d'apprentissage, le voyage dantesque et les *Petites œuvres morales* de Leopardi, Volponi met en scène le « conflit frontal entre le rationalisme (identifié avec l'ordre capitaliste) qui a détruit le monde, et l'opposition résiduelle de la vie sensible et pulsionnelle désormais écrasée<sup>163</sup> ». La réflexion sur la totalité du devenir et son « immortalité sauvage », que Volponi avait entamée dans *FM* et poursuivie dans *Corporel*, atteint ici son apogée en montrant à quel point la circulation entre prose et poésie est vigoureuse dans son œuvre, sans pour autant oublier que le moment poétique précède souvent le moment narratif<sup>164</sup>.

Après avoir refusé de faire partie du Conseil d'administration de la Biennale de Venise, il entame la nouvelle décennie en devenant, au printemps 1980, conseiller municipal à Urbino. Il commence à rédiger *Il lanciatore di giavellotto* (*Le lanceur de javelot*) qui paraît en 1981 chez Einaudi<sup>165</sup>. Roman autobiographique, *Le lanceur de javelot* est « l'histoire d'un complexe œdipien, d'un fratricide et d'un suicide : il raconte [...] l'enfance et l'adolescence de Damín Possanza à Fossombrone [petite ville près d'Urbino] pendant le fascisme jusqu'en 1940 », depuis la découverte de l'adultère de sa mère avec le chef local du parti fasciste jusqu'à la décision de Damín de tuer sa sœur, coupable de céder aux avances d'un jeune homme, avant de se suicider. À travers la tragédie de Damín, Volponi, caché derrière un narrateur et de multiples avatars incarnant la fonction « de l'homme complet » (le grand-père artisan, son ami cordonnier Amilcare Occhialini, qui décidera d'emprunter le nom de Damín une fois rejoint le maquis, et l'ouvrière Lena), entend « rappeler l'importance de la phase de passage de l'adolescence à la jeunesse et de la jeunesse à la citoyenneté, ce moment où l'individu trouve et précise ses propres intentions et sa propre possibilité de concevoir

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 750 : « i tre sopravvissuti possono rimettersi in marcia e inaugurare una nuova, egualitaria comunità ».

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 754 : « contrapposizione frontale tra il razionalismo (identificato con l'ordine capitalistico) che ha distrutto il mondo, e la residua protesta della vita sensitiva e impulsiva ormai schiacciata. » Il s'agit d'un extrait d'un communiqué interne que rédigea Giulio Bollati, éditeur chez Einaudi.

<sup>164</sup> Au sujet des premiers recueils poétiques de Volponi et du rapport qui les lie à *Le Système d'Anteo Crocioni* et à *Corporel*, le critique Gualtiero De Santi a écrit que le versant poétique est le lieu où s'exprime « d'une façon plus privée » tout « un nœud de blessures et d'éblouissements » (Voir DE SANTI G., *Nota in PP1980*, p. 195). On peut étendre cette réflexion à toute l'œuvre de Volponi.

<sup>165</sup> Pour la traduction française, l'édition est la suivante : *Le lanceur de javelot*, trad. de Jean-Marie Laclavetine, Paris, Flammarion, 1991. Dorénavant, pour citer en note l'original et la version française, nous utiliserons respectivement *Il lanciatore di giavellotto* et *Le lanceur de javelot*.

et de réaliser des projets<sup>166</sup> ». Cette fois-ci, c'est donc l'intention pédagogique de *FM* que Volponi reprend pour lui attribuer une « fonction éducative sexuelle et politique<sup>167</sup> », sans oublier par ailleurs les motifs maternel et paternel.

Au début des années 1980, l'atelier littéraire de Volponi est en pleine ébullition : si « il continue d'accumuler beaucoup de matériel narratif autour de sa parabole industrielle, qui ne confluera qu'en partie dans *Le mosche del capitale*<sup>168</sup> », il emprunte aussi d'autres chemins créatifs. En 1981, il traduit du grec *Lysistrata* et il écrit le scénario de *L'acqua e il motore* (*L'eau et le moteur*), un film sur l'Ombrie qui restera à l'état de projet<sup>169</sup>. Enfin, « [s]ollicité par Edoardo Sanguineti, il prépare une introduction au petit opus satirique latin *Momus* de Leon Battista Alberti<sup>170</sup> ». Le fil rouge qui parcourt ces travaux périphériques de Volponi puise également ses racines dans *FM* et ses invitations à résister contre l'ordre capitaliste, une thématique que l'on retrouvera dans maints textes de *CTAFPP*.

Alors qu'en 1982 il donne des conférences aux Pays-Bas, en 1983, il devient sénateur de la République italienne dans les rangs du PCI. Il siègera au Sénat jusqu'en 1993, et prononcera plusieurs discours qu'il est impossible de séparer nettement de son activité littéraire, du fait aussi bien de leur « inventivité linguistique<sup>171</sup> » que des thématiques affrontées. En effet, la plupart d'entre elles figurent déjà dans l'œuvre de Volponi : l'économie et l'industrie, Urbino et le *Mezzogiorno*, l'école et la culture, sans oublier l'organisation du système de la télévision, la bataille pour que le problème de la circulation

---

<sup>166</sup> ZINATO E., *Commenti e apparati*. Il lanciatore di giavellotto, in VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 765 : « Il romanzo è la storia di un complesso edipico, di un fratricidio e di un suicidio : racconta [...] l'infanzia e l'adolescenza di Damìn Possanza a Fossombrone durante il fascismo fino al 1940 ». Pour la déclaration de Volponi, voir VOLPONI P., « Vi racconto una storia », *op. cit.*, cité *ibidem* : « Volevo richiamare l'importanza della fase di passaggio dall'adolescenza alla gioventù e dalla gioventù alla cittadinanza, intesa come momento nel quale l'individuo trova e precisa le proprie intenzioni e la propria possibilità di fare progetti. »

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 766 : « la funzione educativa sessuale e politica » incarnée en particulier par les personnages de Amilcare Occhialini et de Lena.

<sup>168</sup> *Cronologia*, p. LXXIV : « Continua ad accumulare un vasto materiale narrativo intorno alla propria parabola industriale, solo in parte destinato a confluire in *Le mosche del capitale* ».

<sup>169</sup> Les deux textes ont été récemment publiés : ARISTOFANE, *Lisistrata*, traduction de Paolo Volponi, Caterina Paoli (éd.), Urbino, QuattroVenti, 2014 ; SANTATO G. (éd.), « Un racconto inedito di Paolo Volponi. *L'acqua e il motore*. Film sull'Umbria », in *Studi novecenteschi*, n. 55 [Juin 1998], p. 5-27.

<sup>170</sup> *Cronologia*, p. LXXIV : « Sollecitato da Edoardo Sanguineti, prepara un'introduzione all'operetta satirica latina *Momus* di Leon Battista Alberti ». Ce projet n'aboutit pas et *Momus* parut en 1986 chez Costa & Nolan avec une présentation de Nanni Balestrini. Pour relire le texte de Volponi, voir ZINATO E., « Tra Industria e Rinascimento : Volponi attualizza Alberti. Un'inedita prefazione al *Momus* », in *L'Ellisse*, n. 1 [2006], p. 209-222.

<sup>171</sup> *Cronologia*, p. LXXV : « i suoi discorsi parlamentari sono contrassegnati dall'inventiva linguistica e dal più robusto impegno morale. »

et de la consommation des différentes drogues soit lu comme un effet du système capitaliste, et, enfin, son opposition ferme à la première guerre du Golfe<sup>172</sup>.

L'expérience parlementaire lui sert aussi de terreau pour un nouveau projet littéraire, qui restera à son tour inachevé : en collaboration avec un autre sénateur, Edoardo Perna, il conçoit « un roman satirique<sup>173</sup> » épistolaire sur la réalité du Sénat italien. Volponi et Perna imaginent qu'ils mènent « une enquête parodique et paradoxale<sup>174</sup> » pour enfin découvrir l'identité du sénateur secret qui se cacherait dans les locaux du Sénat italien pour n'en sortir que lorsqu'il faut soutenir les multiples majorités qui se sont alternées au pouvoir depuis l'Unité italienne. En définitive, le sénateur secret est la « figure pérenne » du pouvoir, qui est le « principe philosophique, moral de l'existence du monde et de la vie des hommes<sup>175</sup> ». Notre parcours à travers cette tranche de la biographie de Volponi dont les limites temporelles sont 1974 et 1986 nous a permis, en définitive, de constater une augmentation constante de son engagement politique. De plus en plus frontal, cet engagement déteint sur maints poèmes de *CTAFPP*, le recueil qu'il publie chez Einaudi en 1986.

À peine commence-t-on un itinéraire à travers les textes qui composent *CTAFPP* qu'un constat liminaire s'impose : tous les motifs propres à la poésie de Volponi depuis ses origines sont bien présents dans ce riche recueil. C'est le cas par exemple des motifs maternel et paternel, qui reviennent respectivement dans *La viola (La violette)* et *Appunti sul raschiare dell'insonnia (Notes sur le raclement de l'insomnie)*. Tout motif littéraire étant soumis aux aléas du temps qui passe, ces deux figures centrales de la vie et de la poésie de Volponi n'échappent pas à ce sort. L'analogie entre la figure maternelle et le paysage d'enfance acquiert ainsi une tonalité lugubre, transposition fidèle de la « maladie longue et cruelle<sup>176</sup> » de la mère, si bien que la figure maternelle de *La viola* continue de se confondre avec le paysage de l'enfance. Mais cette fois-ci, aucune forme de nostalgie n'est présente dans le théâtre de la mémoire, car le paysage tant aimé est devenu un « bord sépulcral ». La

---

<sup>172</sup> On retrouve l'intégralité de ses discours dans VOLPONI P., *Discorsi parlamentari. 1984-1992*, Lecce, Manni, 2013. Une anthologie de ses discours est aussi dans VOLPONI P., *Parlamenti*, Zinato E. (éd.), Rome, Ediesse, 2011.

<sup>173</sup> *Cronologia*, p. LXXV : « Durante gli anni dell'attività parlamentare progetta, con Edoardo Perna, un romanzo satirico su Palazzo Madama ».

<sup>174</sup> Voir ZINATO E., *Prefazione*, in VOLPONI P., *Parlamenti*, op. cit., p. 33 : « Il Senatore Segreto ruota intorno a un'inchiesta parodica e paradossale ».

<sup>175</sup> VOLPONI P., *Il senatore segreto*, in ID., *Parlamenti*, op. cit., p. 109 et 106 : « L'indispensabile ricorrente Senatore Segreto di maggioranza diventa allora proprio una figura perenne » ; « [si rivela] come il principio filosofico, morale dell'esistenza del mondo e della vita degli uomini. »

<sup>176</sup> *Cronologia*, p. LXXVI : « Nella notte fra il 9 e il 10 dicembre del 1986 all'ospedale di Urbania muore la madre, dopo una lunga e crudele malattia ».

sensualité débordante d'antan se résume au « sang » d'une « blessure ouverte<sup>177</sup> » qui effraie le poète. Si la figure maternelle n'apparaît pas explicitement, celle du père n'émerge que sous la forme de « fantôme » dont parlent, « avec un respect empli d'amour » d'autres qui le connurent et qui partagèrent avec lui une « piété humaine et élaborée ». En outre, ce fantôme est évoqué par l'insomnie dont Volponi souffrira jusqu'à sa mort, au point de devenir un motif fondamental du recueil. Après avoir associé le père à un « tilleul », c'est-à-dire après en avoir fait un élément du paysage de son enfance, le poète revient sur la question de la filiation, qui était déjà présente dans *RAM*. Tout en évoquant son refus de cette filiation, le *je* poétique est obligé de constater que ce tilleul « solitaire » « répand toutefois des feuilles non solitaires / et des graines qui veulent s'enfouir<sup>178</sup> ». Le père est donc à l'origine de l'incessant souhait de retour au pays et à l'enfance du fils.

Le temps inflige aux autres motifs qui traversent l'œuvre poétique de Volponi le même sort réservé aux figures parentales. C'est le cas par exemple du rapport avec Pasolini, dont le souvenir de la mort passe dans le recueil. En particulier, dans *Pasolini da cinque anni è morto* (*Pasolini est mort depuis cinq ans...*), Volponi évoque la dernière rencontre entre les deux amis et le renouveau de leur amitié, placée sous le signe de l'opposition commune au (dés)ordre capitaliste : « la dernière fois devant l'ambassade de Suède / comme deux ministériels, tous deux de l'espèce / déçue des non élus...<sup>179</sup> ».

La même déception enveloppe le thème existentiel qui depuis *AM* est central dans la poésie de Volponi, c'est-à-dire le rapport entre Urbino et l'ailleurs, entre permanence et départ. Dans *CTAFPP* ce nœud existentiel est présent sous le signe du double échec, auquel s'ajoute l'épée de Damoclès de l'indulgence et de la nostalgie, véritable coquillage ou « tonneau<sup>180</sup> » de l'« amour de soi<sup>181</sup> » et de la peur qui empêche toute action. Toutefois, l'ailleurs ne constitue point une possibilité de salut, car le rêve olivettien a échoué et l'industrie capitaliste a enfin montré tout son visage avide et égoïste au dirigeant Volponi. Ce dernier se livre à une réflexion sur sa carrière industrielle qui ne prévoit plus d'ironie, comme c'était le cas dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, le dernier poème de *FM*. Dans *Io fui*

---

<sup>177</sup> *PO2001*, p. 200 : « questa sponda sepolcrale » ; « Una ferita scoperta mi fa temere / un'altra volta il tuo sangue ».

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 204-205 : « mi consolano con le piccola verità / della loro umana lavorata pietà... // parlano di te con rispetto colmo d'amore, / logoro fantasma bucato dal tremore » (205) ; « tiglio di cui fui figlio » (204) ; « solo eri tu come quel tiglio / che sparge però foglie non sole / e semi lucidi che vogliono interrarsi » (205)

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 344 : « l'ultima volta davanti all'amb. di Svezia / come due ministeriali entrambi nella delusa specie / dei non prediletti... ».

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 330 : « dentro la botte / della paura di sé ».

<sup>181</sup> *L'amore di sé* (*L'amour de soi*) est le titre d'un des poèmes du recueil. Voir *ibidem*, p. 292-293.

*una volta sulla terra: l'ho vista... (Je fus une fois sur la terre: je l'ai vue...)* de *CTAFPP*, le « dévoué dirigeant » qui signait *Canzonetta con rime e rimorsi* est devenu l'« instrument utile » des « membres du pacte de majorité convenu », ce pacte qui signifia la fin de l'indépendance d'Olivetti. Le désarroi remplace l'ironie : « qui m'a vendu ? / ou est-ce moi qui me suis vendu ?<sup>182</sup> ». Ce sentiment d'appartenir à l'« ordre industriel » traversera aussi l'esprit de ceux qui regardent Volponi. C'est en effet le sens de la question posée par le *je* poétique de *Petra pertusa e mista* ("*Petra pertusa*" et *mixte*), qui prête sa voix à un ouvrier désabusé, le même qui prendra le nom de Tècraso dans *Le mosche del capitale* : « Volponi est-il un "intellectuel" libre ?<sup>183</sup> ». La vraie nouveauté du recueil réside toutefois dans le fait que le désenchantement du dirigeant Volponi s'inscrit dans une réflexion beaucoup plus vaste sur le caractère totalisant du capitalisme industriel. Si dans *FM* Volponi constatait cela pour en instruire le « *burdel* », dans *CTAFPP* la réflexion porte sur les mécanismes de ce totalitarisme, d'autant que Volponi pense en être, contre son gré, un « sbire porteur<sup>184</sup> ».

Ce travail d'élucidation des rouages de l'ordre capitaliste sous-tend *a fortiori* tous les nouveaux nœuds existentiels qui apparaissent dans *CTAFPP*. Tout d'abord, le nouveau recueil sert indubitablement au poète de chantier pour *Le mosche del capitale*, le grand roman sur l'industrie et sur son expérience en son sein, qui paraîtra en 1989. Nombreux sont les textes dans lesquels Volponi développe, en effet, des motifs que l'on retrouvera dans le roman : c'est le cas, en premier lieu, de la notion même de « mouches du capital ». Aux yeux de Volponi, ces dernières représentent la cour qui gravite autour du patron et de son capital afin d'en obtenir des faveurs. Voici la définition qu'il en donne dans le roman :

[...] tous les administrateurs et les managers d'industrie à succès qui volent et voltigent avec leurs ailes grandes et petites... bleues comme des cravates... tous selon les règles quant aux gestes, aux accents, aux modernisations et aux révérences, aux rapports et aux références, voici les mouches du capital savantes et colorées, ah ces mouches... qui en plus volètent et bourdonnent partout, dans un anglais parfait, pour aller sucer et salir<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 237-240 : « utile mezzo » (239) ; « membri del patto convenuto / di maggioranza » (*ibid.*) ; chi mi ha venduto / o io ho venduto / me stesso » (*ibid.*).

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 274 : « È un "intellettuale" libero Volponi ? »

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 240 : « sgherro portatore ».

<sup>185</sup> *Le mosche del capitale*, p. 132-133 : « tutti gli amministratori e i manager industriali di successo, fatti di voli e voletti, di ali e alette... azzurre come cravatte... tutti a modo, con gesti e accenti, aggiornamenti e riverenze, relazioni e riferimenti, le sapienti colorate voraci mosche del capitale, sì, le mosche... per di più svolazzano e ronzano dappertutto, in bell'inglese, per andare a succhiare e a sporcare. »

Ce personnage conceptuel puise ses racines dans *CTAFPP* et même si l'appellatif de « mouches » n'y figurent pas, on en retrouve la faculté de voler : dans *Territorio e figura* (*Territoire et figure*), Volponi dessine un tableau imaginant « [a]u cœur de territoire industrielle / un homme debout [qui] scrute / son propre horizon » depuis sa villa. « Au pied de la villa », ses « employés [qui] regardent sans voir », car l'ordre en place « n'a plus de corps » ni « aucune gravité ». Il est au contraire « [l]e vide, la poussière, l'air » dans lesquels les « élèves fidèles » du « vainqueur solennel et couronné » au regard scrutateur « entre[nt] en volant sens dessus dessous, se présente[nt], / demandent pardon, refusent les secours / avec dignité, ils se montrent surpris, ils admirent, ils ne s'opposent pas : / jamais s'opposer mais louer, et ensuite se retirer, rentrer dans les rangs / de manière courtoise et en souriant aussitôt<sup>186</sup> ».

Dans d'autres poèmes ces « mouches » en puissance prennent d'autres noms : si dans *Io fui una volta sulla terra : l'ho vista* Volponi les appelle « disciples », dans *Insomnia inverno 1971* (*Insomnie hiver 1971*), il choisit à deux reprises « demi-dieux », un choix qu'il récupérera par ailleurs dans le projet *Il senatore segreto*<sup>187</sup>. Le mot « disciples » réitère sans conteste la métaphore scolaire de *Territorio e figura*, mais en même temps, il y introduit une nuance religieuse. En effet, ces courtisans de la « citadelle présidentielle<sup>188</sup> » qui rêvent d'accéder au « septième ciel / des dirigeants<sup>189</sup> » sont comparés aux « disciples » du Christ dans cette ephrasis d'un tableau du peintre flamand Joachim Patinier qu'est *Io fui una volta sulla terra : l'ho vista*. Comme eux, ils se chargent d'« instruire / [...] toute la sottie / espèce des animaux<sup>190</sup> » afin qu'ils comprennent et acceptent sans broncher qu'ils font partie de l'ordre établi. Quant au mot « demi-dieux », Volponi l'emprunte parce qu'il perpétue la métaphore religieuse, qui s'enrichit ici du caractère hiérarchique que possèdent les cieux dans la

<sup>186</sup> *PO2001*, p. 322-325 : « Nel cuore del territorio industriale / un uomo in piedi scruta il / proprio orizzonte » (322) ; « Sotto la villa [...] [i] dipendenti guardano ma non vedono [...]. Non più corpo immagine colletto gravità. / Il vuoto la polvere l'aria » (323) ; « alunni fedeli » (324) ; « del solenne incoronato vincitore » (*ibid.*) ; « entrare volando sotto sopra presentarsi / chiedere scusa rifiutare soccorsi / con dignità mostrare sorpresa ammirare non opporsi : / mai opporsi ma lodare, e ritirarsi ridisporsi / compiti e presto sorridenti. » (323-324)

<sup>187</sup> *PO2001*, p. 239 : « i discepoli ». Pour *Il senatore segreto*, voir VOLPONI P., *Il senatore segreto...*, *op. cit.*, p. 109 : « Beaucoup d'entre eux [des sénateurs de la majorité fidèle à l'ordre établi] agissent comme des demi-dieux secrets, impénétrables et indiscutables, qui ont une opinion toujours solennelle, toujours d'autorité et de gouvernement, toujours favorable à la majorité dominante » (« Molti di questi agiscono come segreti semidei, impenetrabili e insindacabili, con un parere sempre solenne, sempre d'autorità e di governo, sempre favorevole alla maggioranza dominante »).

<sup>188</sup> *PO2001*, p. 273 : « l'organica / cittadella presidenziale ».

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 365 : « settimo cielo / dirigenziale ».

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 239-240 : « Già i discepoli guardano la bicocca / dove andranno romiti a istruire / corvi, porci, leoni, tutta la sciocca / specie degli animali ».

tradition. Et le premier élément du syntagme ne fait qu'expliciter davantage ce caractère. L'une des modalités royales de la transposition d'un motif biographique dans *CTAFPP* étant l'ecphrasis, Volponi choisit ce procédé pour décrire à nouveau les « demi-dieux » et leur souverain. Dans *Insonnia inverno 1971*, ces derniers sont en effet décrits comme s'il s'agissait des personnages d'un retable :

Intorno agli offerenti ben vestiti e calzati [...]  
cavalieri di corona con piccolo proprio serto [...]  
e conto in Svizzera [...]  
favorito fra questi c'è qualcuno  
in seconda posizione la figura piena  
verso gli spettatori azionisti imprenditori  
economisti sociologi o semplici lettori  
delle pagine economiche, il viso appena  
girato alla macchina del trono [...].

Autour des offrants bien habillés et bien [chaussés [...] ]  
des chevaliers de la couronne avec leur propre petit  
diadème [...] ]  
et compte en Suisse [...] ]  
parmi eux le favori,  
en deuxième position, la figure entière  
tournée vers les spectateurs, les actionistes, les  
[entrepreneurs,  
les économistes, les sociologues ou de simples  
[lecteurs  
des pages économiques, le visage à peine  
tourné vers la machine du trône [...] ]  
(*PO2001*, p. 266-267).

Le registre pictural sert donc à Volponi pour tracer les contours d'une totalité définie par l'ordre industriel et capitaliste, « qui mut[a] le monde en peintures<sup>191</sup> ». Afin d'imposer cette mutation, l'ordre en place déploie ses peintres, tels ce « maître de 1971 » de *Insonnia inverno 1971*. Contrairement à ses homologues du *Trecento*, cet âge d'or où les peintres « mélangeai[ent] aux terres / le doute et la peur » dans le but de représenter l'homme complet, le maître de 1971 peint et prône le *je* « segmenté [...] / selon la *one best way* taylorienne ». Leur « trompe-l'œil<sup>192</sup> » restitue donc un paysage « surréaliste<sup>193</sup> », « artificiel et impraticable<sup>194</sup> », où non seulement les hommes sont tous « élaborés par le calculateur / de l'holding oraculaire<sup>195</sup> », mais aussi la nature a été contaminée. Les exemples abondent au fil du recueil, car, comme l'a très bien résumé Zinato, « [l]a contamination économique, électronique et artificielle du monde biochimique, animal et naturel, constitue le fondement de toute corporéité présente dans les poèmes » de *CTAFPP*. Il est incontestable par ailleurs

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 240 : « le catture / che mutarono il mondo nelle pitture... ».

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 246-268 : « Il maestro del 1310 mescolava alle terre / dubbio e paura » (261); « L'io va segmentato [...] secondo l'one best way tayloriana » (*ibid.*) ; « Le trompe-l'œil diventa tema e contorno » (263) ;

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 237 : « un paesaggio tardo surrealista... ».

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 290 : « il paesaggio [...] ogni volta riappare / artificiale e impraticabile ».

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 220 : « Gli altri... / tutti elaborati dal calcolatore / dell'holding oracolare. »

que « [l]a contamination frappe de plein fouet le monde des oiseaux<sup>196</sup> », des animaux très présents dans la poésie de Volponi, au point qu'ils sont un élément très important de sa poétique, et dont la signification change au fil des recueils : élément naturel dans *RAM*, proie de la mutation dans *CTAFPP*, les oiseaux avaient aussi incarné, dans *LPDA* en particulier, la dialectique entre permanence et départ aussi bien du point de vue du poète que sur un plan historique. Si leur mutation était encore inimaginable pour un médecin et lettré du XVI<sup>e</sup> siècle comme Costanzo Felici da Piobbico, dont Volponi reprend une lettre qui passe en revue bon nombre d'oiseaux, pour enfin inviter le destinataire à lui signaler tout manque dans sa liste, les oiseaux de *Detto dei passeri* (*À propos des moineaux*) ou ceux de *Il pomeriggio di un dirigente* (*L'après-midi d'un dirigeant*) n'ont plus rien de naturel. Dans *Detto dei passeri*, par exemple, le je poétique doit revoir ses opinions au sujet des moineaux, qui ne sont pas « des paysans, des ouvriers, des poètes, / des inventeurs pleins de ferveur, humbles et gais » ni les représentants d'« une claustrale démocratie communale », mais plutôt des « chefs ailés à la solde / et [des] carriéristes durs et impitoyables ». Parmi eux, dans le « tout mercantile<sup>197</sup> », se niche le faucon, c'est-à-dire « un dirigeant acharné et prêt » à servir l'aigle, « l'entrepreneur, le président, le chef<sup>198</sup> ». En définitive, les oiseaux sont devenus des métaphores ou plus encore des éléments du langage de l'ordre.

D'ailleurs, la contamination passe inévitablement par la langue. Aux côtés des peintres, l'ordre industriel déploie en effet ses chantres, ces « serpents / plumés et littéraires / [ces] proches de la première personne<sup>199</sup> » chargés de rédiger « la lettre de l'intangible fiction-fonction<sup>200</sup> », ou tout au plus de chanter la nostalgie, l'indulgence propre à la lyrique. Point de place pour l'analyse, la dénonciation et la synthèse, car « [l]e parallèle », c'est-à-dire l'ordre industriel, « n'admet pas [ce type de] roman », étant donné que cette fausse réalité

---

<sup>196</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXI : « La contaminazione economica, elettronica e artificiale del mondo biochimico, animale e naturale, costituisce il fondamento di ogni corporeità presente nei poemetti. » ; « La contaminazione investe in pieno il mondo degli uccelli. »

<sup>197</sup> *PO2001*, p. 269 : « tutto mercantile ».

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 312-321 : « Credevo [...] Che fossero contadini operai poeti, / progettisti fervorosi umili e lieti » (314); « Credevo che i passerii rappresentassero / una claustrale democrazia comunale » (312); « Dunque alati capi prezzolati / e duri spietati carrieristi » (315); « falco è un dirigente accanito e pronto, / aquila è nel linguaggio industriale / l'imprenditore il presidente il capo » (316).

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 234 : « serpenti / piumati e letterari / parenti della prima persona. »

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 265 : « la lettera dell'intangibile finzione-funzione ».

parallèle « n'est que la langue, n'est que le temps / l'histoire et la réalité de son propre excédent ; / [...] / il apparaîtrait sans jamais de terre / dans toute direction<sup>201</sup> ».

Même si « [p]ersonne ne veut raconter / comment se déroulèrent les captures / qui mutèrent le monde en peintures<sup>202</sup> » et qu'« [il] n'arrive à tâter que des fissures des désastres<sup>203</sup> » ou justement à cause de cela, Volponi souhaite tout de même résister, en secondant « [s]on envie acharnée / et contraire de regarder et de dire<sup>204</sup> ». Pour cela, il transforme la souffrance et la veille qu'engendre en lui l'insomnie pour se livrer à « l'imagination qui vient de la conscience [qui] est la culture de la réalité exprimée par la raison. Cela porte à dominer, à comprendre, à interpréter<sup>205</sup>. » Ainsi, l'exercice de l'écriture devient « le stylo qui crache<sup>206</sup> », dans le but de démasquer le parallèle, en rejoignant l'« infini mouvement<sup>207</sup> » scriptural du cosmos et de la nature<sup>208</sup>. La poésie – et même le poète – doit devenir la feuille « mise de travers à côté sur le fossé creusé // par l'eau de la source [...] / qui, une fois de plus, transforme / la vie en écriture<sup>209</sup> ». C'est dans ce cadre que le vers doit accomplir son destin, inscrit dans son étymologie, d'« unité rythmique de base d'un poème ». Autrement dit, il doit devenir la « peine matérielle<sup>210</sup> » qui chante, pour

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 337 : « Il parallelo non consente il romanzo : / esso è la sola lingua e il solo tempo / storia e realtà del proprio disavanzo [...] appare senza mai terra / per ogni verso ». Le seul roman admis par l'ordre, nous dira Volponi dans *Le mosche del capitale*, est celui qui peut être vendu au supermarché : « - Rien. Il n'y a rien à raconter. On ne raconte plus. [...] Il n'y a vraiment rien à raconter. Plus de Madame Bovary. Il y a les catégories sexuelles, les produits pharmaceutiques, littéraires, cinématographiques, diététiques, comportementaux [...]. Tout ce qui est inconnu reste dehors, ça ne compte pas. [...] Le récit est fini. La narration, si vous voulez, c'est le rayon du supermarché ». Voir *Le mosche del capitale*, p. 123 : « - Niente. Non c'è niente da raccontare. Non si racconta più. [...] Non c'è proprio niente da raccontare. Non c'è più Madame Bovary. Ci sono le categorie sessuali, i prodotti farmaceutici, letterari, cinematografici, dietetici, comportamentali [...]. Tutto ciò che è sconosciuto è fuori, non conta. [...] Il racconto è finito. La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato. »

<sup>202</sup> *PO2001*, p. 240 : « Nessuno vuole raccontare / come avvennero le catture / che mutarono il mondo nelle pitture... ».

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 344 : « ma solo crepe / arrivo a tastare di disastri ».

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 288 : « mia voglia accanita / e contraria di guardare e dire ».

<sup>205</sup> VOLPONI P., interview réalisée par Petriagnani S., in *Il Messaggero*, 6 août 1983, cité par ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XX : « la fantasia che viene dalla coscienza è la cultura della realtà espressa dalla ragione. Porta a dominare, capire, interpretare. »

<sup>206</sup> *PO2001*, p. 249 : « Scrivere poi... è la penna che sputa ».

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 357 : « infinito movimento ».

<sup>208</sup> Voir *Ibidem*, p. 309 : « Toujours nombreux les oiseaux / courageux qui chantent hors du troupeau / et qui, en suivant leur écriture, / vont à la ligne au-dessus de moi » (« Gli uccelli ancora in tanti / sbrancati per canto e coraggio / dietro la loro scrittura / vanno a capo sopra di me »).

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 310 : « Tettonica della zolla sulla crosta terrestre, / la stessa sopra le cellule nervose : / c'è una piccola foglia accostata / di traverso sul fosso scavato // dall'acqua della fonte [...] / che un'altra volta trasforma / la vita in scrittura. »

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 348 : « la poesia dal fondo suo risale : - / il verso, pena materiale, la discaglia e slala ».

paraphraser Merleau-Ponty, « la poésie du monde », dont le devenir est perpétuel, et ce malgré les blessures et les irritations que lui inflige le sombre ordre industriel<sup>211</sup>. C'est dans ce cadre que s'insère le « recours aux proximités phoniques et au mètre de la poésie des origines, la laisse monorime<sup>212</sup> ». En effet en « compos[ant] le son », le poète peut « [s]e plain[dre], éclater, / déraisonner, associer » ; il peut, en somme, essayer de rimer avec la « mélodie / récitée et déposée par tous les grains / et les nœuds de l'agonie boisée<sup>213</sup> ». En définitive, selon Volponi, qui développe ici le même nœud existentiel qui informe *La planète irritable*, l'homme se doit de se replacer dans l'« indifférence / astrale<sup>214</sup> », au travers d'une participation corporelle au corps du monde.

## 2.6 1986-1990 : au-delà de la reddition

L'année 1986 se clôt par un deuil familial pour Volponi : sa mère décède en décembre des suites d'une longue maladie<sup>215</sup>. Du point de vue littéraire, le succès lié à *CTAFPP* le consacre définitivement comme l'une des voix poétiques contemporaines les plus originales, car il se place en dehors du retour d'un nouveau lyrisme mystique, et contre lui, lequel célèbre la toute-puissance du *je* poétique, tout en évitant de tomber dans le jeu futile de la *Neoavanguardia*<sup>216</sup>.

---

<sup>211</sup> Voir MERLEAU-PONTY M., *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>212</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in VOLPONI P., *PO2001*, p. XXIII : « Il ricorso alle adiacenze foniche con consapevole ricorso al metro degli esordi poetici del volgare, la lassa monorima ».

<sup>213</sup> *PO2001*, p. 329 : « Anche il mio parlare è rivoltato sotto / è rivolto a me stesso : lamento sbotto / sragiono associo sento ma compongo / solamente il suono, il tratto che impongo / alla mia lingua e foglia, corda e rimbrotto, / singulto accento filo schiuma tela / manto della stessa parentela senza tagli / del manto sopra, astri e abbagli, / profilo scuro, incerto / nella polvere della melodia / recitata e deposta da tutti gli acini / e i nodi della boscosa agonia. »

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 215 : « L'indifferenza / astrale ».

<sup>215</sup> Cet événement douloureux sera transposé par Volponi dans *Diario 1987 (Journal 1987)*. Voir VOLPONI P., *Diario 1987*, in ID., *La zattera di sale e altri frammenti inediti*, in *Istmi*, n. 13-14 [2003-2004], p. 157-167.

<sup>216</sup> En 1979, Giancarlo Pontiggia et Enzo Di Mauro éditerent une anthologie devenue célèbre en raison des réactions virulentes qu'elle suscita de part et d'autre. Désireux de se placer contre la nouvelle avant-garde et ses dérives, par ailleurs incontestables, les deux éditeurs essaient de renouer avec la grande tradition de la poésie lyrique, en proclamant que la poésie est autonome par rapport au monde, car, à leurs yeux, « [l]a poésie n'est pas la révolte. [...] La poésie au contraire est le signe que l'on cherche et que l'on découvre au bout d'un voyage étranger [...], en dehors de la logique et du pouvoir d'une démonstration éclatante ». La parole et son enveloppe formelle regagnent donc le devant de la scène : « La parole poétique est donc : - énamourée [...], indifférente aux acclamations et aux conclaves de la justice ; - colorée, car elle ne trace pas de dessins et de parcours [...] ; ensorcelante, car elle est dans un mouvement de séduction et d'éloignement où la chose [...] introduit dans un paysage où l'on est soudainement saisi par cet espace et où la chose s'est transformée en quelque chose d'autre, cet autre qu'est la langue originelle » (« La poesia infatti non è rivolta, non si rivolge a qualcuno. La rivolta è nell'idea di un vedere che mette a fuoco un nemico e concentra su di lui ogni altro vedere. Invece la poesia è il segno che

À la suite de la nomination de Volponi à la Commission des Affaires Étrangères du Sénat, son activité parlementaire s'élargit à des thématiques de plus en plus internationales (il s'intéresse notamment aux instituts italiens de culture à l'étranger et à la coopération internationale italienne, mais aussi à la Chine et à la Méditerranée), bien que des thématiques nationales ou propres à sa circonscription électorale ponctuent sa députation. Au printemps 1988, à côté de son travail parlementaire, il donne des conférences aux États-Unis au sujet notamment des rapports entre la littérature et la politique.

L'année 1989 est une année très riche dans la trajectoire de vie de notre poète, et ce à maints égards. Dans la première moitié de l'année, Einaudi publie son dernier grand roman, *Le mosche del capitale*, qui reçoit un accueil tellement enthousiaste que presque au lendemain de sa parution, Fortini pourra entamer ainsi sa recension : « Le succès auprès du public et l'approbation de la critique (sauf quelques rares exceptions) me dispensent de toute présentation de ce livre<sup>217</sup> ».

Avec *Corporale*, *Le mosche del capitale* est un livre central dans l'œuvre de Volponi. Issu d'un travail décennal sur sa propre expérience industrielle, *Le mosche del capitale* est dédié à Adriano Olivetti, « maître de l'industrie mondiale<sup>218</sup> ». Le bloc narratif principal narre l'expérience industrielle de Bruto Saraccini, l'alter ego romanesque de Volponi, ce « dirigeant de deuxième niveau de la Direction générale du personnel<sup>219</sup> » de l'entreprise MFM de Salisborgo C., autrement dit l'Olivetti d'Ivrée. Saraccini est un homme de

---

si cerca, e si scopre allontanato in un viaggio straniero, dilatato nel gioco (non nel giochino, non nella trovatina cabarettistica) di un paradosso limpido e effimero, fuori dalla logica e dal potere di una dimostrazione squillante. » ; « La parola poetica è dunque: -innamorata, e perciò impertinente e beffarda, indifferente ai conclami e ai conclavi della giustizia; -colorata, perché non traccia disegni e percorsi, cioè la linea che va da una verità a un errore come riconoscimento di una verità, ma crea il disorientamento bruciante (e abbagliante) di un distogliersi dal senso che è l'apparenza di quel distogliersi, e la sua dissimulazione; -rapinosa, e per questo è in un movimento di seduzione e di allontanamento nel quale la cosa non è avvicinata o tolta alla-dalla vista, ma immette in un paesaggio dove improvvisamente si è colti da quello spazio e la cosa si è trasformata in altro, nell'altro che è la lingua dell'origine. ») Voir PONTIGGIA G. – DI MAURO E., *Introduzione*, in ID., *La parola innamorata* [1979], lisible à l'adresse suivante : <http://ellisse.altervista.org/index.php/?archives/343-La-parola-innamorata.html> (page consultée le 19 juillet 2016). Pour ce qui est de la nouvelle avant-garde, tout en en admettant le discours et les intentions, Volponi fut toujours critique à son égard : Voir VOLPONI P., « Sull'avanguardia. Qualcosa che si muove e cambia, non un prodotto » [1984], in AA.Vv., *Volponi e la scrittura materialistica*, op. cit., p. 149-152. En revanche, sur la différence entre expérimentalisme au sens pasolinien et nouvelle avant-garde, voir VOLPONI P. – LEONETTI F., *Il leone e la volpe...*, op. cit., p. 115.

<sup>217</sup> FORTINI F., recension à *Le mosche del capitale*, in *L'Indice dei libri del mese*, n. 6 [1989] : « Successo di pubblico e applauso di critica (con poche eccezioni) mi esentano dal presentare questo libro. » On retrouve le texte de Fortini à l'adresse suivante : <http://www.ibs.it/code/9788806115241/volponi-paolo/mosche-del-capitale.html> (page consultée le 19 juillet 2016).

<sup>218</sup> Voir l'épigraphe initiale in *Le mosche del capitale* : « Per Adriano Olivetti, maestro dell'industria mondiale ».

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 7 : « dirigente di seconda fascia della Direzione Generale del personale »

Théophraste (en grec ancien, « le divin parleur »), le grand patron éploré de MFM qui lui a appris à concevoir des « plans [...] comme instruments<sup>220</sup> » d'une culture industrielle innovante, dont le but est celui d'être le moteur du développement économique, social, urbain, culturel d'une ville et d'un pays entier. Afin de sortir l'entreprise d'une impasse qui rappelle celle d'Olivetti, le successeur de Théophraste propose à Saraccini d'en devenir le PDG. Effrayé par le plan tout à fait olivettien de Saraccini, accompagné qui plus est d'un poème célébrant le devenir du naturel, bien qu'infecté, et le salut que cela peut constituer pour une « figure opposée » qui « lutte et veut / les choses, les hommes, les usines, les parterres / unis et non pas seuls dans un ordre civil<sup>221</sup> », Nasàpeti (littéralement, « celui qui renifle ses propres pets »), qui est l'alter ego de Visentini, propose de confier la direction de l'entreprise à un duo formé par Saraccini et un homme plus proche du pouvoir. Saraccini démissionne et rejoint aussitôt la plus grande entreprise du pays, mais son « rêve "politique" ne peut que se heurter à un engrenage auquel aucune divagation utopique n'est permise, si bien que Saraccini en sortira plus écrasé que vaincu<sup>222</sup> ». Grâce aussi au deuxième bloc narratif du roman, celui qui est porté par la résistance de l'ouvrier Antonino Tècraso, *Le mosche del capitale* devient alors un acte d'accusation de cette totalité qui « divise beaucoup<sup>223</sup> » qu'est l'ordre industriel et de ses souverains aveugles qui ne s'entourent que de vassaux serviles, ces « mouches du capital » dont on a trouvé les racines dans *CTAFPP*. Un *J'accuse* qui, au travers du processus d'allégorisation théorisé par Walter Benjamin, donne la parole aux objets, multiplie les registres et les genres littéraires pour mieux restituer la pénétration totale du virus capitaliste<sup>224</sup>.

La couverture de l'édition de 1989 du roman, qui représente « un photomontage de John Heartfield, réélaboré par G. Bosio », fut choisie par le fils de l'auteur, Roberto<sup>225</sup>. Ce dernier,

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 13 : « piani [...] come strumenti ».

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 56 : « una figura opposta [...] lotta e vuole / le cose, gli uomini, le fabbriche, le aiuole / al loro posto civile, insieme e non sole. »

<sup>222</sup> Citation anonyme extraite du volet de la jaquette de l'édition originale du roman : « Ma il sogno "politico" non può che scontrarsi con un ingranaggio cui non sono consentite divagazioni utopiche : e Saraccini ne uscirà più schiacciato che sconfitto. »

<sup>223</sup> *Le mosche del capitale*, p. 123 : « Tutto divide moltissimo... »

<sup>224</sup> C'est dans *Origine du drame baroque allemand* que Walter Benjamin exposa son concept d'allégorie : « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses ». Voir BENJAMIN W., W., *Origine du drame baroque allemand* [1928], Paris, Flammarion, 1985. La citation est extraite de : <http://walterbenjaminarchives.mahj.org/abecedaire-03-allegorie.php> (page consultée le 26 juillet 2016).

<sup>225</sup> Voir le premier volet de la jaquette de : *Le mosche del capitale* : « In sopraccoperta un fotomontaggio di John Heartfield, in una rielaborazione di G. Bosio ».

alors âgé de vingt-sept ans, meurt le 3 septembre de la même année dans un accident d'avion à La Havane, ce qui provoque les premières attaques d'angine de poitrine qui tourmenteront l'auteur et qui seront à l'origine de son décès. Malgré la douleur énorme engendrée par cette mort subite, Volponi se donne corps et âme au travail politique : en novembre il se bat au Sénat contre la loi sur la drogue promue par la sénatrice démocrate-chrétienne Rosa Russo Jervolino, qui introduisait le délit de consommation. Au contraire, Volponi prône la légalisation et le contrôle de la production de stupéfiants, car il est persuadé que « la dégénération de la drogue est dans la dégénération du tissu social<sup>226</sup> ».

À la même époque, il est nommé président de la Coopérative des lecteurs de *L'Unità*, si bien qu'« il multiplie les occasions d'un dialogue direct avec le "peuple communiste" lors des manifestations et des fêtes<sup>227</sup> » de l'organe du Parti communiste italien. Au mois de février 1990, il intervient à une rencontre organisée à l'Université de Sienne par la « Pantera », le mouvement étudiant qui l'occupait. Après avoir illustré son itinéraire industriel et littéraire, Volponi revient sur l'un des thèmes centraux de sa pensée, le rapport entre l'industrie et les pouvoirs publics. Le poète insiste sur la nécessité que l'État respecte la Constitution et qu'il freine et contrôle l'ordre industriel privé, qui s'est accaparé « [la] recherche et [la] culture<sup>228</sup> ».

En 1990, l'éditeur Manni publie son dernier recueil de poèmes, *NSC (Dans le silence suivant la bataille)* où il poursuit la réflexion entamée en partie dans *FM*, mais surtout dans *CTAFPP*, *La planète irritable* et *Le mosche del capitale*. En effet, il met en scène « l'épopée dégradée de la colonisation planétaire<sup>229</sup> » à laquelle s'oppose l'« irremplaçable / force de la vie<sup>230</sup> » et du cosmos indifférent et à laquelle doit s'opposer l'homme. Malgré donc le ton pessimiste qui s'insinue dès le titre, le regard de Volponi demeure « immobile et s'érige au-dessus des ruines<sup>231</sup> ». D'ailleurs, la notion de projet n'est jamais absente dans l'œuvre de Volponi au sens large. Quant à la poésie, le fait qu'il avoue une défaite dans *NSC* ne

---

<sup>226</sup> VOLPONI P., *Discorsi parlamentari...*, op. cit., p. 140 : « La degenerazione della droga è nella degenerazione del nostro tessuto sociale ».

<sup>227</sup> *Cronologia*, p. LXXVI : « moltiplica le occasioni di dialogo diretto col "popolo comunista" nelle manifestazioni e nelle "Feste dell'Unità" ».

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. LXXVI : « riafferma la necessità del controllo pubblico nell'epoca dello strapotere dei monopoli privati sulla ricerca e sulla cultura. »

<sup>229</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXIV : « Ad essere posta in scena, sontuosamente e solennemente, è dunque l'epica degradata della colonizzazione planetaria. »

<sup>230</sup> *PO2001*, p. 308 : « è la insostituibile / forza del vivere ».

<sup>231</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXV : « Prevale infatti uno sguardo immoto, alto sopra le macerie ».

l'empêche pas de projeter une nouvelle forme poétique qui soit un instrument à la fois de lutte et de proposition :

Je voudrais des poèmes à la troisième personne ou au pluriel, qui soient capables de percevoir la voix extérieure des autres et des choses [...]. Si seulement je parvenais à faire une poésie épique avec de nombreux sujets, de nombreuses voix, en faisant tomber beaucoup de cieux. A présent, ceci est mon effort. Sinon épique, qu'elle soit au moins orante, telle une cantilène, que l'on peut réciter ensemble. Et non seulement pour condamner ou dénoncer quelque chose, mais surtout pour une proposition commune, pour avancer ensemble en travaillant, en déclarant, en dessinant<sup>232</sup>.

Le dernier recueil de Paolo Volponi, *NSC*, paraît chez Manni en 1990 et poursuit grosso modo le travail entamé dans *CTAFPP*. On y retrouve en effet le motif dominant du précédent recueil, c'est-à-dire le compte rendu de la contamination infligée au paysage comme aux hommes par la totalité capitaliste. Par conséquent, *NSC* entretient également des liens avec *La planète irritable* et *Le mosche del capitale*.

L'ordre capitaliste, rappelle le poète, est le « sujet-verbe-guide<sup>233</sup> » d'une « régression insatiable<sup>234</sup> » ; autrement dit, c'est une écriture du désastre qui se donne « à réciter » par « ces kyrielles d'hommes semblables à des moineaux auxquels rien d'autre que les normes, / les scènes, les actions, les leviers séduits et avides doivent être présentés<sup>235</sup> ». L'ordre a imposé sa propre machine que Volponi s'emploie à décrire dans *La meccanica (La mécanique)*, en se servant notamment du procédé de la rime identique et obsédante. Ici, ce procédé atteint son point de non retour, car ce sont les syllabes *tra-* ou *pra-* et leurs dérivés qui riment entre elles. Voici en guise d'exemple l'*incipit* du poème :

Non si possono più intra-  
prendere viaggi, né sono pra-  
ticabili percorsi di conoscenza ;  
non ci sono più luoghi di contra-  
sti e di formazione, non la veemenza

On ne peut plus entre-  
prendre des voyages, on ne peut plus pra-  
tiquier des parcours de connaissance ;  
il n'y a plus de lieux de contras-  
tes et de formation, plus de véhémence

---

<sup>232</sup> VOLPONI P., « Vorrei scrivere versi epici. Colloquio tra Paolo Volponi e Francesco Muzzioli su *NSC* » [1990], in AA.VV., *Volponi e la scrittura materialistica, op. cit.*, p. 138 : « Vorrei poesie in terza persona o al plurale, con la capacità di riuscire a percepire la voce esterna degli altri e delle cose [...]. Magari riuscissi a fare una poesia epica con vari soggetti, con tante voci, tirando giù tanti cieli. Questo è lo sforzo mio di adesso. Se non epica, almeno orante, cantilenante, che si può recitare in tanti. E non solo per la condanna o la denuncia di qualcosa, ma più ancora per una proposta comune, un procedere insieme lavorando, dichiarando, disegnando. »

<sup>233</sup> VOLPONI P., *NSC*, Lecce, Manni, 1990, p. 19 (dorénavant, *NSC*) : « soggetto-verbo-guida ».

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 54 : « la regressione è incontentabile ».

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 21 : « corrotte / scritte, da recitare per le antiche e coeve / verità da spartire e tenere in quelle frotte / passeracee d'umani cui non deve / presentarsi nient'altro che le sedotte / avido norme, scene, azioni, leve ».

dei maestri : la lingua stessa è tra-  
mandata così come la scienza  
è finita con una fissione, tra-  
dita la rivoluzione, l'esperienza  
proibita, l'identità filtra-  
ta tra le norme e l'assenza  
dei personaggi [...].

des maîtres : la langue même est trans-  
mise, ainsi que la science  
s'est terminée par une fission, tra-  
hie la révolution, l'expérience  
interdite, l'identité fil-  
trée entre les normes et l'absence  
de personnages [...].<sup>236</sup>

D'un point de vue symbolique, la réduction du mot à son entité morphologique et phonologique primaire suggère la réduction des hommes à des « individualité[s] non seulement analytique[s] et "cellulaire[s]", mais naturelle[s] et "organique[s]"<sup>237</sup> ». Les hommes sont devenus les « agents / d'une mise en scène<sup>238</sup> », des objets inertes en tout et pour tout semblables à ces objets de *Le mosche del capitale*, comme un tableau ou un ordinateur, auxquels Volponi donnent la parole pour qu'ils puissent affirmer leur position et leur utilité dans le dessein de l'ordre capitaliste. On retrouve par ailleurs ce mécanisme allégorique dans le poème *Figure per un romanzo* (*Figures pour un roman*), où le poète imagine qu'un roman « s'organise [...] après le déjeuner / entre la veste [...] et la table, les restes, la bouteille ». Réduites à de simples objets, « dépouillé[es] / de toute sagesse et saveur », ces figures ne peuvent que se remémorer le temps où ils étaient des sujets<sup>239</sup>.

Contrairement aux recueils et aux romans précédents, dans *NSC*, le constat de la capillarité dévastatrice est moins présent, dans la mesure où il cède sa place à un sentiment de reddition qui traverse la plupart des poèmes. Cela traduit tout d'abord les difficultés physiques liées à l'âge et aux aléas d'une vie extrêmement active. Dans *Il cavallo di Atene* (*Le cheval d'Athènes*), par exemple, le poète offre un portrait de lui-même en vieux, atteint « par les ennuis de santé » et paresseux au point de devenir un « vieux bougon mal en point / utopiste et peu sérieux<sup>240</sup> ». Mais cela ne justifie que de façon superficielle l'atmosphère de défaite qui, dès le titre – qui évoque le silence succédant à une bataille –, règne dans tout le livre. D'ailleurs, le premier et le dernier poème en disent long. Pour *L'attesa* (*L'attente*), qui ouvre le recueil, le titre pourrait déjà suffire, si ce n'est que dans ses vers, Volponi explique

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 23. Dans notre traduction en français, on essaie dans la mesure du possible de restituer les tmèses du texte original. À ce propos, on signale que pour le mot « contrastes » on suit volontairement le découpage en syllabes, bien que cela contrevienne au découpage en fin de ligne que l'on s'attendrait ici.

<sup>237</sup> FOUCAULT M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 183.

<sup>238</sup> *NSC*, p. 47 : « agenti / di una rappresentazione ».

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 26-27 : « Uno storico, morale romanzo / si organizza : comprende e parla / tra la giacca su una sedia dopopranzo / e la tavola, i resti, la bottiglia » (26) ; « spogli / di ogni sapienza e sapore » (27).

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 34 : « la pigrizia che mi prende e mi dispone / come un vecchio malandato brontolone / utopista e cialtrone ».

comment la reddition est un choix nécessaire : « à la dévastation, une reddition / consciente doit être confiée ». Une fois accusé le coup, la douleur provoquée par la reddition peut devenir l'occasion pour « une lutte méditée / de distinction, un choix, un ordre ou un climat / différents, et une exigence de nouveauté ». Et cela même si « il n'y a rien qui fasse irruption », qui défasse « la perfection [...] de la neige », la perfection de l'ordre<sup>241</sup>. Une résolution qui trahit certes du désespoir, mais qui est revendiquée, l'espace de quelques vers, par le poète dans *l'explicit* de son recueil, juste avant de terminer sur une note négative.

Sans doute soucieux de renforcer sa position, Volponi la prête aussi à Mao Zedong, qui, ayant compris que « son gouvernement / angélique et parfait ne bénéficiait / qu'à quelques jeunes hommes bien inspirés », décide de quitter son palais pour plonger « dans le grand fleuve [...] contre le courant le plus fort ». De là, il admoneste le peuple : « Au moins – pensa-t-il – sachez vous jeter contre le courant / du fleuve du monde et des mauvais gens, / des égoïstes, des peureux, de l'occident ». Cette pose héroïque du tribun n'est pas le dernier mot de Mao, car le dictateur chinois, une fois sauvé du courant par un « petit arbre [...] tremblotant et affectueux », reconnaît que même son extrême enseignement sera récupéré par « un quelconque gouvernement [...] pour qui sait quel projet ». Et Mao de s'en aller « en se réchauffant comme un pauvre diable » auquel il ne reste qu'une interjection à prononcer : « "Bof"<sup>242</sup> » ... !

En définitive, en plaçant la retraite de Mao à la fin de son recueil, Volponi entend se congédier à son tour de la lutte et cherche à éviter de sombrer dans le désespoir, ou pire, dans une volonté de mort, comme on peut le voir dans *Allegoria (Allégorie)*, poème qui s'ouvre sur cette affirmation péremptoire : « Si seulement jaillissait du sang / avec ce désespoir / Si c'est la mort que je poursuis, / que je puisse la voir ouvertement<sup>243</sup> ». Désormais, il faut que d'autres montent au front à sa place. En ravivant le souci pédagogique qui avait émergé dans *FM*, Volponi consigne ici, et notamment dans *Il cavallo di Atene*, sa dernière leçon, en particulier, adressée à ses enfants. En reprenant l'image du

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 19-22 : « alla devastazione una resa / cosciente va affidata » (20-21) ; « una meditata contesa / di distinzione, scelta, disparto / ordine o clima, e la pretesa / di novità » (21) ; « niente che irrompa » (*ibid.*) ; « perfezione [...] della neve » (19).

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 58-59 : « Quando Mao capì che il suo governo / angelico e perfetto non giovava / che a qualche giovanetto di buona ispirazione [...] si tuffò nel grande fiume / con vigorose bracciate a petto / della più forte corrente. » (58) ; « Almeno – pensò – sappiate buttarvi / al fiume del mondo e della brutta gente, / degli egoisti e dei pavidì, dell'occidente » (*ibid.*) ; « un alberetto [...] come trepido d'affetto » (58-59) ; « un qualsiasi governo ne muterà / ogni elemento e misura / chissà per quale progetto. » (59) ; « Boh ! E se ne andò / scaldandosi come un poveretto. » (*ibid.*)

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 32 : « Se almeno sboccasse il sangue / con questa disperazione. / Se è la morte che inseguo / che allo scoperto la veda ».

cheval et de son cavalier, qui était déjà présente dans deux poèmes de *CTAFPP*, *Simile* et *Insonnia inverno 1971*, ainsi que dans la partie de *Le mosche del capitale* consacrée à l'ouvrier Tècraso, Volponi élabore une allégorie complexe qui s'étend sur 364 vers. L'occasion qui l'engendre, c'est l'observation, lors d'une visite au Musée archéologique d'Athènes, d'une statue équestre avec son cavalier. Le cheval, ce n'est pas « le symbole de l'insuffisance / de l'homme par rapport à la course de la vie, / ce n'est pas une métaphore judicieuse », il s'agit plutôt du « cadavre d'une entière formation / d'attaque, de conquête, de siège, d'occupation / d'une immense nation convoitée et fertile ». Autrement dit, le cheval, c'est l'ordre qui est d'autant plus virulent qu'il a réussi à faire d'un aspirant réformateur, un de ses hoplites : « Désormais c'est moi le cheval d'Athènes ». C'est aux cavaliers de ce cheval mort, à ces cavaliers « atterr[é]s [...] sans espoir, / ni prise, ni la moindre certitude » que sont les enfants de Volponi de prendre le relais : « il leur revient de [l']écarter et de [le] surmonter ». Il faut qu'ils apprennent à « se tenir et à descendre », sinon ils risquent de rester suspendus et immobiles, ce qui arrangerait l'ordre, soucieux d'éviter toute chute « sur le sol propre de cette époque / avertie et diligente ». Le but final, écrit Volponi, c'est de « chevaucher périlleusement pour exister [...], pour choisir et pour accomplir / des actes d'existence<sup>244</sup> ». Comprendre et intervenir, voici le programme du maître Volponi, car vivre, c'est entonner ce « poème choral<sup>245</sup> » qui unit la « lumière astrale » à « la flamme animale<sup>246</sup> ».

## 2.7 1991-1994 : les derniers sursauts politiques

C'est toujours la philosophie du projet qui pousse Volponi, lors de la dissolution du Parti communiste italien, à adhérer au Parti de la Refondation Communiste, qui refuse le virement social-démocrate du Parti démocrate de la gauche. Un choix que l'écrivain justifie en ces termes :

[...] je reste communiste, quoi qu'il arrive. Je ne suis pas un homme d'appareil, je n'ai pas d'étiquette de parti et je ne pleure pas si des statues tombent. Des formes politico-sociales réalisées au nom du communisme se sont écroulées, mais qui n'avaient rien à voir avec cette pensée. Je crois que le communisme

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 33-43 : « Non il simbolo della insufficienza / dell'uomo sopra la corsa della vita, / non una metafora giudiziosa » (37) ; « cadavere di un'intera formazione / d'attacco, conquista, assedio, occupazione / di una immensa, appetita, fertile nazione » (*ibid.*) ; « Io ormai sono il cavallo di Atene » (*ibid.*) ; « ciascuno atterrito, / [...] senza speranza, (né presa, né alcuna sicurezza. » (35) ; « sta a loro scartarmi e scalarmi » (37) ; « Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere » (38) ; « sul pavimento pulito di questa epoca / provveduta e solerte » (39) ; « cavalcare / rischiosamente per esserci [...] per scegliere e fare / atti dell'esistere » (40).

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 56 : « un intero poema corale ».

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 31 : « lume astrale / dentro la favilla animale. »

est une possibilité historique qui doit avancer, non seulement contre les injustices, mais aussi pour la libération du monde [...].<sup>247</sup>

Au nom de ses convictions politiques, auxquelles se superpose l'idée de communauté telle que l'avait conçue son mentor Adriano Olivetti, Volponi mène une bataille parlementaire acharnée contre l'intervention italienne dans la première guerre du Golfe, qu'il voit comme une guerre voulue par les États-Unis afin d'« instaurer une domination qui perdurera au fil du temps, la domination du capital, enfin, sur toutes les ressources de la Terre ». Dans son intervention du 20 février 1991, Volponi dénonce également le rôle de l'Italie qui, en ralliant aveuglement Washington, se montre « peu dign[e] de [sa] Constitution », voire la trahit, car sa Charte repose sur les « espoirs de vérité et de justice après les guerres et les souffrances » qui animèrent l'action de ses rédacteurs<sup>248</sup>.

Cette déception face à une République italienne réduite à simple mécanisme de l'ordre établi fait sans doute partie des raisons qui poussent Volponi à récupérer le projet de *La Repubblica borghese*, ce roman qu'il abandonna après la parution de *Pauvre Albino* pour rédiger *Le Système d'Anteo*. Publié sous le titre de *La strada per Roma (La route vers Rome)*, ce roman raconte l'histoire de deux jeunes d'Urbino dans les années de l'après-guerre<sup>249</sup>. Si tous deux souhaitent participer au renouveau italien, leurs parcours diffèrent : l'un, Guido, décide de « tuer le père », Urbino et ses liens, pour gagner Rome, où il devient rapidement un engrenage de l'ordre, alors qu'Ettore choisit de rester, devient maître d'école et se bat pour les droits des paysans, en réalisant à quel point le nouvel ordre est la copie conforme de celui que la Résistance et la Libération avaient contribué à détruire.

---

<sup>247</sup> VOLPONI P., « Inchiesta sulla morte del comunismo », in *Il venerdì di Repubblica*, 6 septembre 1991, cité in ZINATO E., *Cronologia*, p. LXXVII : « [...] io resto comunista, qualsiasi cosa avvenga. Non sono un uomo d'apparato, non ho un'etichetta di partito, né piango perché cascano le statue. Sono crollate certe forme politico-sociali realizzate nel nome del comunismo ma che non avevano nulla a che fare con quel pensiero. Credo che il comunismo sia una possibilità storica, che deve continuare, non solo contro le ingiustizie, ma anche per la liberazione del mondo ».

<sup>248</sup> VOLPONI P., « Non ci sono guerre giuste » [20 février 1991], in ID., *Discorsi parlamentari, op. cit.*, p. 153-161 : « [Gli USA] vogliono [...] instaurare un dominio che durerà degli anni, il dominio del capitale, finalmente, su tutte le risorse della terra. » (159) ; « siamo diventati poco degni della nostra Costituzione. L'abbiamo tradita e abbiamo instaurato una Costituzione materiale che via via ha concretamente soffocato la Costituzione ideale che i Padri hanno scritto, animati da speranze di verità e di giustizia dopo guerre e sofferenze. » (158) Quant à l'idée de « communauté » d'Adriano Olivetti, deux sont les sources qui l'alimentèrent : le Personnalisme français et la longue tradition socialiste, à partir de Proudhon.

<sup>249</sup> Dans une petite page d'introduction au roman, Volponi explique ainsi le changement de titre : « Le vieux titre ne m'a plus paru le plus adéquat, étant donné que la République s'était entre-temps révélée bien plus que bourgeoise. Une fois de plus donc on doit prendre "la route vers Rome" ». Voir VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. III, Zinato E. (éd.), Turin, Einaudi, 2003, p. 343 : « Il vecchio titolo non mi è sembrato più giusto, essendosi nel frattempo la Repubblica del tutto rivelata ben più che borghese. Un'altra volta dunque si deve riprendere "la strada per Roma". »

En mémoire de son fils Roberto, Volponi décide, en 1991, de donner une partie de ses tableaux à la Galerie Nationale des Marches d'Urbino. La figure de Roberto est également au centre d'un des deux nouveaux romans sur lesquels il travaille : ce roman serait « l'histoire d'un jeune, des déceptions et du sentiment d'impuissance que peut avoir un jeune qui est innocent et qui a envie de faire, de participer. Les mêmes impulsions qu'avait mon fils avant de mourir<sup>250</sup> ». Le deuxième projet de roman porte en revanche sur « la pègre italienne, la drogue et les grands empires financiers internationaux<sup>251</sup> » : c'est dire que Volponi travaille à une œuvre qui transposerait, entre autres, ses batailles parlementaires.

Après avoir donné, à la fin de l'année 1991, une nouvelle série de conférences aux États-Unis et au Canada, Volponi entame 1992 en sillonnant les Marches dans le cadre de la campagne électorale pour les élections générales des 5 et 6 avril de la même année. À peine élu à la Chambre des députés, il doit se soumettre à une opération chirurgicale assez délicate qui mine définitivement sa santé. Ceci a évidemment des répercussions sur les nombreuses activités du poète. Au plan littéraire, Volponi connaît une longue phase d'impuissance, pendant laquelle il se plonge dans la relecture de Gogol et de Céline :

Je suis bloqué [...]. De temps en temps [...] je compose mentalement quelques poèmes [...]. Mais je n'arrive pas à mettre quoi que ce soit sur le papier [...]. De la même manière, je me tourne vers deux embryons de romans. J'en traite l'objet central, j'en considère le protagoniste et le contexte de plusieurs manières, j'arrive malgré tout à développer quelques scènes et je m'entête même à la revoir. [...] Je ne sais pas quand j'aurai la force de recommencer à travailler à un véritable manuscrit<sup>252</sup>.

Au plan politique, Volponi doit abandonner son activité parlementaire en janvier 1993. Certes son état de santé précaire est la raison principale de sa démission, mais il est opportun de rappeler que le poète est de moins en moins en phase avec le parti qu'il représente, ce dernier ayant « entièrement cédé aux vieilles suggestions des appareils et des intérêts de

---

<sup>250</sup> VOLPONI P., « E io ricomincio da Pasolini », in *L'Espresso* [20 juillet 1971], cité in *Cronologia*, p. LXXVIII : « Ha in mente due romanzi. [...] il secondo è incentrato sulla "storia di un giovane, delle delusioni, del senso di impotenza che può avere un ragazzo che è innocente e che ha voglia di fare, di partecipare. Le spinte che aveva mio figlio prima di morire ».

<sup>251</sup> *Cronologia*, p. LXXVIII : « Il primo dovrebbe tematizzare la malavita organizzata italiana, la droga e i grandi imperi finanziari internazionali ».

<sup>252</sup> VOLPONI P., « Il manoscritto nel cassetto », in *L'immaginazione*, n. 98 [1992], cité in *Cronologia*, p. LXXIX : « Sono bloccato [...]. Ogni tanto [...] mentalmente compongo qualche poesia [...]. Ma non riesco mai a versare niente sulla carta [...]. Allo stesso modo mentale mi rivolgo a due possibili nuclei germinali di possibili romanzi. Ne tratto l'oggetto centrale, ne considero in vari modi il protagonista, l'ambiente, arrivo anche a svolgere qualche scena e perfino puntigliosamente a rivederla. [...] Non so proprio quando avrò la forza di ricominciare a lavorare a un vero manoscritto ».

parti<sup>253</sup> », pour se contenter d'une opposition à l'ordre somme toute stérile. Finalement, sa nouvelle députation n'aura duré que huit mois pendant lesquels il trouva tout de même le temps de travailler à deux projets de loi portant tous deux sur le patrimoine culturel et artistique d'Urbino et de son territoire<sup>254</sup>.

Bien que ses conditions ne cessent de s'aggraver, Volponi œuvre avec Zinato à une anthologie de ses écrits politiques, dont les sujets vont de l'assassinat de Pasolini à la dénonciation de la contamination capitaliste triomphante. La publication de cette anthologie, intitulée *Scritti dal margine* (*Écrits depuis les marges*), est suivie de celle de *Il leone e la volpe* (*Le lion et le renard*), livre à quatre mains dans lequel Volponi et son ami Francesco Leonetti échangent sur la politique, l'industrie, la littérature, l'école et ainsi de suite. Dans la seconde partie du volume, « Nella primavera del 1994 » (« Au printemps 1994 »), Volponi tire les conclusions sur son parcours et sur celui de Leonetti, avant de constater qu'aucun printemps ne chante à l'horizon :

Ce mauvais hiver 1994, cet hiver de notre dialogue souvent amer et même douloureux, car nous sommes passés à travers de multiples défaites, de multiples impossibilités, et que nous n'avons pas vraiment pu être les acteurs de quelque chose de nouveau qui pût se consolider dans la conscience culturelle du pays... ce mauvais hiver est fini, mais c'est un printemps encore plus mauvais qui commence, car le printemps du gouvernement Berlusconi montre encore plus clairement que les pouvoirs économiques dominent notre République et qu'ils voient dans la politique un instrument pour perpétuer leur hégémonie et leurs affaires [...].

Ce Berlusconi, qui est du reste un personnage plutôt mystérieux [...], [c]e n'est pas Adriano Olivetti, il n'a pas créé des industries chargées de technologie. [...] En réalité, ce grand entrepreneur n'est pas un grand entrepreneur novateur, il n'introduit pas de nouveaux outils, de nouvelle technologie, de véritables centres de production qui augmentent la richesse du pays. Car [la] télévision n'augmente pas la richesse du pays, elle déprime la conscience culturelle du pays, elle l'anéantit au point que les élections [celles de mars 1994 à la suite desquelles Silvio Berlusconi devint premier ministre] ont été une monstruosité. Car [...] lorsque la volonté populaire est si ouvertement manœuvrée et manipulée, que le peuple est réduit à n'avoir à exprimer qu'une sensation, un goût, l'espoir de pouvoir vivre comme on vit dans les annonces publicitaires, et Berlusconi, c'est une annonce publicitaire, alors cela signifie que la démocratie est morte<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> VOLPONI P., « Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita », in ID., *Scritti dal margine*, op. cit., p. 194 : « Anche Rifondazione [...] ha ceduto in tutto alle vecchie suggestioni degli apparati e dell'interesse di partito. »

<sup>254</sup> Voir VOLPONI P., *Discorsi parlamentari*, op. cit., p. 191-207.

<sup>255</sup> VOLPONI P. – LEONETTI F., op. cit., p. 153 : « L'inverno brutto del '94, l'inverno di questo nostro colloquio spesso amaro e anche doloroso perché siamo passati attraverso tante sconfitte, tante impossibilità, e non abbiamo potuto essere veramente gli attori di qualcosa di nuovo che si potesse consolidare nella coscienza culturale del Paese... questo inverno brutto è finito, ma comincia una primavera che mi sembra anche peggio adesso, perché nella primavera del governo Berlusconi è ancora più chiaro il fatto che i poteri dell'economia dominano la nostra Repubblica, e intendono la politica come il loro strumento nel continuare la loro egemonia e i loro affari [...]. Questo Berlusconi, che è personaggio anche piuttosto misterioso [...]. Non è che sia Adriano Olivetti o che abbia creato delle fabbriche cariche di tecnologia. [...] Questo grande imprenditore, in realtà, non è un grande imprenditore innovativo, portatore di nuovi strumenti, di tecnologia, di veri centri

Peu de temps après avoir prévu un sombre avenir pour l'Italie, plus précisément le 23 août 1994, Volponi meurt d'un infarctus à l'âge de soixante-dix ans en laissant à la postérité une vie et une œuvre certes hétérogènes, mais parcourues par le fil rouge de cette conviction irréductible que la construction d'une nouvelle société passe par l'action de chacun. Bien que Volponi n'ait pas eu le temps de rassembler les poèmes qu'il composa après NSC, certains des événements qui ponctuent les quatre dernières années de sa vie passent à travers le tamis de la poésie. C'est le cas par exemple de trois poèmes que Zinato, l'éditeur du volume de 2001 rassemblant tous les poèmes de Volponi, a insérés dans la dernière section du livre, intitulée *Ultime (Derniers)*.

Le premier poème auquel on s'intéresse est *È per un'impudente vanteria... (Est-ce à cause d'une impudente vantardise...)*. Ce texte transpose la participation de l'auteur au débat qui conduira à la fin du Parti communiste italien et à sa scission en deux nouveaux partis. Volponi y revendique le choix radical évoqué plus haut, en soulignant la vitalité de la force libératrice incarnée par l'aile radicale qui donnera naissance au Parti de la refondation communiste : « Nous sommes vivants [...] dans le but d'être les premiers, d'être nombreux / à entrer vivants dans le vrai du monde / libéré et dans ses bons fruits ». La libération, poursuit le poète, ne peut pas venir « grâce à une sorte de mouvement des choses / où tout le monde serait poussé / par la toute-puissante force du capital », car le choix du « réformisme », qui souhaite modifier de l'intérieur l'ordre établi, n'est autre que du « déterminisme mécaniste » qui laisse les hommes dans leur condition de « chose[s] [...] absente[s] », de « "prisonniers du mal" ». Ce qui « éclair[e] le chemin », écrit Volponi, c'est plutôt « [l]a nécessité dialectique de la négation révolutionnaire »<sup>256</sup>.

La même invitation à aller « contre le courant / du fleuve » sous-tend *O di gente italiana (À propos des Italiens)* et *Sicilia (Sicile)*, ce dernier étant un poème que Volponi publia dans le *Corriere della sera* du 3 février 1991 et que Filippo Bettini intégra en 1994 dans son anthologie

---

di produzione che aumentano la ricchezza del Paese. Perché le ore della televisione non aumentano la ricchezza del Paese, deprimono la coscienza culturale del Paese, l'annullano, al punto che le elezioni sono state questa cosa mostruosa che sono state. Perché [...] quando le volontà popolari sono così evidentemente manovrate, manipolate, ridotte a dover esprimere solo una sensazione, un gusto, la speranza di poter vivere come si vive negli spot della televisione, perché Berlusconi stesso è uno spot, vuol dire che la democrazia è saltata. »

<sup>256</sup> PO2001, p. 416-417 : « Noi siamo vivi [...] per essere i primi e in molti / a entrare vivi nel vero liberato / del mondo e dei suoi buoni raccolti » (416) ; « La vittoria del comunismo non verrà da niente / per una specie di moto delle cose / dove tutti siano spinti dall'onnipotente / forza del capitale. / Questo determinismo meccanicistico / ha sempre guidato al riformismo » (*ibid.*) ; « un sistema [quello capitalistico] in cui l'uomo trattato / come una cosa è assente » (*ibid.*) ; « prigionieri del male » (417) ; « [Ciò che] illumin[a] il cammino » (417), c'est « [l]a necessità dialettica della negazione rivoluzionaria » (416).

*Poeti contro la mafia* (*Poètes contre la mafia*). À l'origine de ces deux poèmes il y a, quoiqu'indirectement, l'activité parlementaire du poète. Si, comme l'a lui-même souligné dans une interview figurant dans *Poeti contro la mafia*, Volponi ne s'est jamais occupé de mafia en tant que député et sénateur, il n'en est pas moins qu'il a suivi de très près le débat parlementaire au sujet de la mafia. Persuadé que la mafia ne se combat pas seulement à travers l'action des forces de l'ordre et de la justice, Volponi considère que l'action de lutte contre la mafia relève surtout d'un phénomène culturel et de mœurs, car il s'agit d'un virus qui se propage à travers les mêmes canaux que ceux qui ont été empruntés par la contagion capitaliste. D'ailleurs, au début de cette interview Volponi établit une comparaison significative :

[...] la mafia est devenue une grande multinationale qui s'occupe de drogues, d'armes, de contrebande, de finance. Comme toutes les grandes multinationales, elle a donc ses organismes autoritaires, ses conseils d'administration, ses équipes, ses *lines* strictement organisées et contrôlées<sup>257</sup>.

Le caractère infectieux n'est pas le seul élément qu'ont en commun la mafia et l'industrie capitalistes. Toutes deux sont en effet le fruit d'un détournement : comme l'industrie a été détournée de ses fins sociales, la mafia fut d'abord l'expression du « génie qui se rebelle / contre la domination d'autrui ». C'est en refusant à la fois toute « confrontation » et toute correction de ses mœurs que cette « fille dégénérée est devenue mère / pour protéger son sortilège et commander », quitte « à tuer, tuer toujours ». Son discours de résistance s'est donc transformé en discours d'ordre, dont « toute [...] phrase / est toujours la même et toujours à rebours<sup>258</sup> ». L'analyse du fléau mafieux dans toute sa complexité (dans l'interview réalisée par Bettini, l'auteur revient par exemple sur une bataille qu'il mena au parlement, c'est-à-dire la nécessité de légaliser le marché de la drogue pour d'une part, priver la multinationale mafieuse de recettes faramineuses, et d'autre part, mettre à bas « ce rite de la narcose et de la fuite [du réel] [...] induit et engendré par les pouvoirs dominants<sup>259</sup> »)

---

<sup>257</sup> VOLPONI P., « Mafia e cultura », interview réalisée par Filippo Bettini, in BETTINI F. (éd.), *Poeti contro la mafia*, Palermo, La Luna edizioni, 1994, p. 175-203, p. 175 : « la mafia è ormai una grande multinazionale, che si occupa della droga, delle armi, del contrabbando, della finanza e, quindi, come tutte le multinazionali, ha i suoi organismi autoritari, i suoi consigli d'amministrazione, i suoi staff, le sue *lines*, strettamente organizzate e controllate ».

<sup>258</sup> *PO2001*, p. 419-420 : « il genio che si ribella / al dominio di altri » (419) ; « Sofferto di continuo un regno ostile, mai per questo / accettato un confronto, corretto un costume » (*ibid.*) ; « La figlia degenerare si è fatta madre / per proteggere la propria malia e comandare » (*ibid.*) ; « Chiamata [...] a uccidere, uccidere ancora » (419-420) ; « ogni sua frase / è sempre la stessa e sempre capovolta. » (420)

<sup>259</sup> VOLPONI P., « Mafia e cultura », *op. cit.*, p. 183 : « quel rito della narcosi e della fuga che non nasce per moto spontaneo ma che è calcolatamente indotto e seminato dai poteri dominanti. »

permet à Volponi de montrer un autre aspect de cette tête de Méduse qu'est la contamination capitaliste. Il revient à une « culture de la transformation<sup>260</sup> » de répéter le geste libérateur de Persée.

Arrivés au bout de notre voyage à travers la vie de Volponi, on peut conclure que l'application de la méthode dite de la *biographie sociologique* nous a permis de montrer quels sont les trois « schèmes fondamentaux » qui étayent l'œuvre de Volponi et leur enracinement dans ses multiples expériences biographiques : la corporéité comme résultat notamment de la maturation des schèmes paternel et maternel, l'obligation morale d'intervenir qui incombe à tout être humain comme élaboration de la fonction « de l'homme complet » et enfin la contestation de l'ordre artificiel forgé par le capitalisme, qui nous coupe du devenir du cosmos tout entier et qui résulte tout particulièrement de l'expérience industrielle de l'auteur. En somme, ces trois constantes dessinent une circularité thématique, qui plus est doublée par la circularité de nombreux poèmes à travers les recueils de Volponi. Or, cette double circularité débouche sur une volonté d'organisation rhétorique qui s'inscrit dans la pensée complexe, telle qu'elle a été définie par les sciences dites dures au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ce que s'attachera à montrer la partie suivante.

---

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 202 : « Per vincere la guerra alla mafia, dobbiamo far sì che la cultura della trasformazione prevalga su quella dell'immobilismo ».

### 3 L'auto-organisation complexe

Au fil de notre parcours à travers, d'une part, la réception critique de la poésie de Volponi et, d'autre part, sa biographie et les modalités de transposition notamment littéraire des principaux motifs biographiques, nous avons souligné la circularité de thèmes et de poèmes dans sa poésie. Un des vecteurs concrets de cette circularité est sans nul doute l'habitude du poète de republier dans ses recueils des textes tirés de ses œuvres précédentes.

#### 3.1 Un ordre rhétorique

C'est dans *AM*, le deuxième recueil publié chez Vallecchi en 1955, que notre poète se livre pour la première fois à ce travail de récupération. Des quarante poèmes de *RAM*, Volponi en retient en effet vingt-deux, c'est-à-dire une bonne moitié, qui forment la deuxième section du nouveau recueil, dont le titre est justement *RAM*. On retrouve la même opération, bien qu'à une plus petite échelle, lors de la parution de *LPDA*, le recueil que Feltrinelli publie en 1960 et qui vaudra à Volponi le Prix Viareggio. Au total, quatre poèmes de *AM* ouvrent le nouvel opus. Réunis en une section intitulée *Il giro dei debitori (1953-1954)*, deux d'entre eux, *Cugina volpe (Cousin renard)* et *Casa di Monlione (Maison de Monlione)*, proviennent de *Poesie dell'uomo fedele (Poèmes de l'homme fidèle)*, la section liminaire du livre précédent, qui est constituée à son tour de quatre textes. Les deux restants, *Il giro dei debitori (Le tour des débiteurs)* et *L'uomo è cacciatore (L'homme est chasseur)*, qui figuraient en *explicit* dans *AM*, contribuent à former l'*incipit* de *LPDA*, sans oublier que le premier donne son nom à la section.

Après *LPDA*, c'est-à-dire lorsque Volponi se consacre à la prose en ne laissant qu'une place marginale à la poésie, du moins en ce qui concerne sa publication, ces passages d'un recueil à l'autre cessent, si bien que la seconde moitié de la production poétique de Volponi (*FM*, *CTAFPP* et *NSC*) n'en présente pas. Ce procédé est toutefois bien actif dans *PP1980*, un livre qui contient les trois premiers recueils ainsi que les sept textes de *FM*, alors que dans la plaquette de 1966 il n'y en avait que cinq. À un premier niveau de lecture, cet opus permet au poète de rappeler à ses lecteurs et à ses interprètes que sa première activité littéraire fut celle en vers. Le choix d'un titre de nature rhématique, c'est-à-dire, d'après Genette, qui « désigne l'œuvre elle-même, par tel trait générique (*Odes, Sonnets, Journal*), ou autre (*Tel Quel, Manuscrit trouvé à Saragosse*)<sup>1</sup> », n'est d'ailleurs pas anodin. *PP1980* renvoie en effet aux deux manières poétiques de Volponi : la poésie davantage lyrique des deux premiers

---

<sup>1</sup> GENETTE G., *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 111.

recueils et les petits poèmes à l'allure narrative de *LPDA* et *FM*. Les coordonnées temporelles placées entre parenthèses invitent enfin à appréhender ce volume comme s'il s'agissait d'un bilan. Le fait que le débat critique au sujet de ce pan de son œuvre se réanime, comme nous avons pu le constater dans notre partie consacrée à l'histoire de la réception critique de la poésie de Volponi, est la preuve que le poète a atteint son objectif. Résumer le volume de 1980 à une opération éditoriale, aussi porteuse soit-elle, serait toutefois très réducteur.

En effet, la Note à l'édition signée par l'éditeur Gualtiero De Santi explique bien quelle était la nature réelle de l'opération de Volponi. De Santi décrit tout d'abord la structure de *PP1980* :

La première et la quatrième section du livre reproduisent intégralement l'édition Feltrinelli de *Le porte dell'Appennino*. Dans la dernière section on a regroupé les textes de *Foglia mortale* et deux petits poèmes inédits, *La durata della nuvola* et *Canzonetta con rime e rimorsi*. De *Il ranarro*, on ne présente que dix-sept poèmes sur les quarante-deux que comptait la première édition, trente-trois sur quarante-trois, pour ce qui est de *L'antica moneta*, en prenant en compte aussi les quatre textes qui composent la section *Il giro dei debitori*, et qui figuraient déjà dans l'édition de 1955.

Le volume de 1980 est donc ouvert par *Il giro dei debitori (1953-1954)*, la série de quatre poèmes qui figurait déjà sous ce nom dans *LPDA*, et qui puisait ses racines dans *Poesie dell'uomo fedele*. Contrairement à ce qui s'était passé entre *AM* et *LPDA*, la section inaugurale de *PP1980* ne présente pas de changement en ce qui concerne le choix des textes par rapport à la précédente. Les poèmes choisis sont les mêmes, à un détail près : Volponi intervertit les places des poèmes *Il giro dei debitori* et *L'uomo è cacciatore*, de sorte que le poème éponyme clôt la section. À la suite de cette première section, Volponi place successivement une sélection de poèmes de *RAM* et de *AM*, dont il modifie par ailleurs la disposition. La quatrième section est consacrée aux petits poèmes restants de *LPDA*, d'où disparaît par ailleurs le découpage en sections de l'édition de 1960 ainsi que l'épigramme virgilienne que nous avons mise en regard de celle qui ouvre toujours *AM*, tandis que la nouvelle version de *FM* occupe la cinquième et dernière section du livre. Le titre de chaque section est par ailleurs suivi de la période à laquelle remonte la composition des poèmes.

En choisissant d'inaugurer son volume par des poèmes postérieurs à la publication de son premier recueil, Volponi affiche clairement sa volonté de ne suivre qu'en partie la progression chronologique. Ce faisant, nous dit De Santi d'une part, le lecteur est invité à découvrir « [l]es thèmes de Volponi et [l']évolution de ses structures expressives, depuis les tableaux de quelques vers jusqu'aux longs poèmes à l'allure narrative » et, d'autre part, il est obligé de partir « des textes de la maturité pour remonter vers les travaux précédents,

sur la piste des connexions et des ramifications internes, pour ensuite se remettre à la poursuite du parcours central de la recherche poétique de Volponi ». Or, disposer ses textes selon un ordre non chronologique implique de renoncer d'emblée à inscrire son volume dans la catégorie des anthologies. C'est d'ailleurs ce qu'affirme De Santi : « *Poesie e poemetti* n'est pas une anthologie, mais un livre avec une physionomie précise<sup>2</sup> ». Pour la même raison, *PP1980* n'est pas non plus un simple recueil, c'est-à-dire un assemblage de « documents de même nature ou appartenant au même genre<sup>3</sup> », mais un recueil « de poésies composées par l'auteur selon des critères reconnaissables, de sorte que la disposition des textes n'apparaisse pas comme le fruit du hasard<sup>4</sup> », autrement dit un *livre de poésie*. Volponi est donc l'architecte d'un livre de poésie, ce qui l'insère dans une tradition qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle. Ceci n'est toutefois pas le seul et unique intérêt de la définition de *livre de poésie* que nous avons empruntée au chercheur italien Niccolò Scaffai. En insérant le mot « disposition », Scaffai entend en effet évoquer les conséquences rhétoriques de cet aménagement d'auteur. En d'autres termes, puisque le poète crée une organisation de nature rhétorique, la notion de *livre de poésie* nous permet d'introduire celles d'ordre et de désordre à travers lesquelles nous projetons d'étudier l'œuvre poétique de Volponi.

D'un point de vue strictement historique, l'opération de Volponi ne constitue pas du tout une nouveauté. En effet, l'idée moderne de *livre de poésie* puise ses racines dans le Symbolisme français. Dans une lettre à Paul Verlaine, Mallarmé affirmait vouloir écrire « [u]n livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses<sup>5</sup>. » Dans

---

<sup>2</sup> Pour toutes les citations de De Santi, voir DE SANTI G., *Nota al testo*, in *PP1980*, p. 204. Dorénavant, lorsque nous citons plusieurs mots ou segments de vers extraits d'une même source, nous les regroupons dans une seule note en mettant bout à bout les versions originales : « La prima e la quarta sezione del libro riproducono integralmente l'edizione feltrinelliana de *Le porte dell'Appennino* ; in quella conclusiva sono raccolti i testi di *Foglia mortale* e due poemetti inediti : *La durata della nuvola* e *Canzonetta con rime e rimorsi*. Del *Ramarro*, vengono presentate diciassette liriche sulle quarantadue dell'edizione primitiva ; dell'*Antica moneta* (considerando anche le quattro che compongono *Il giro dei debitori*, già presenti nel volumetto del '55), trentatre sulle complessive quarantatre. » ; « [È una selezione innegabilmente cospicua, che può] dar conto del temario volponiano come altrettanto dello svolgersi delle strutture espressive, dal quadro lavorato su pochi versi alle larghe scansioni del poemetto. » ; « [...] muove dai testi di acquisita maturità per inflettersi nel lavoro anteriore, sulla traccia di connessioni e ramificazioni interne, e poi riprendere a inseguire il percorso centrale della ricerca di Volponi. » ; « *Poesie e poemetti* non costituiscono una antologia quanto un libro con una sua peculiare fisionomia. »

<sup>3</sup> Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/recueil> (consulté le 3 octobre 2016).

<sup>4</sup> SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 1 : « raccolta di liriche composta dall'autore secondo criteri riconoscibili, in modo che l'accostamento dei singoli testi non risulti casuale ».

<sup>5</sup> MALLARMÉ S., « Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885 », in ID., *Correspondance*, Mondor H. – Austin L.J. (éds.), Paris, Gallimard, 1965, II, p. 301 ; cité par SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 140.

l'esprit de Mallarmé, le *livre de poésie* n'était pas un simple projet éditorial, mais le dessein d'un *je* poétique tout-puissant. Avec la perte de centralité du *je* poétique propre à la poésie italienne et européenne du XX<sup>e</sup> siècle, on aurait dû s'attendre au déclin du concept de *livre de poésie*. Au contraire, la volonté macro-textuelle des poètes reste forte, malgré une prise de distance certaine de la conception mallarméenne, dont on dépasse, par exemple, le souci de symétrie rigoureuse que devait avoir le livre pour en être un<sup>6</sup>. La volonté organisatrice des poètes du XX<sup>e</sup> siècle apparaît d'autant plus surprenante dans la seconde moitié du siècle. Dans les années 1970, les travaux de Roland Barthes et Michel Foucault avaient en effet décrété la « mort de l'auteur », ou, du moins, sa destitution au profit de l'interprétation<sup>7</sup>. Moins iconoclaste, Gérard Genette se penche, dans *Seuils*, sur le *livre de poésie* :

Dans un recueil de poèmes très brefs, l'autonomie de chaque pièce est généralement beaucoup plus grande que celle des parties constitutives d'une épopée, d'un roman, d'un ouvrage historique ou philosophique. L'unité thématique du recueil peut être plus ou moins forte, mais l'effet de séquence ou de progression est habituellement très faible, et l'ordre est le plus souvent arbitraire<sup>8</sup>.

S'il est vrai, comme l'a observé Scaffai à rebours de Genette, que « dans un recueil, la faiblesse de la progression [thématique] est rarement constante<sup>9</sup> », il est fondamental de souligner la place que le critique français réserve à l'auteur. Lorsque Genette affirme que l'ordre d'un recueil poétique est « le plus souvent arbitraire », cela ne signifie pas qu'il est le fruit du hasard, mais c'est au contraire le résultat du libre arbitre du poète. Par cette réhabilitation du rôle de l'auteur, Genette n'entend pas du tout lui rendre le statut de démiurge que lui attribuait, entre autres, Mallarmé, mais il affirme simplement son existence, qui se manifeste notamment dans son choix tout à fait libre de disposer à sa guise ses poèmes à l'intérieur d'un livre. Le pouvoir du poète s'arrête ici, car ce qui prend le dessus sur lui, c'est le résultat de son opération, le *livre de poésie*. Une fois la disposition des textes établie, le *livre* devient donc nécessaire, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire

---

<sup>6</sup> Pour la tendance des poètes italiens du XX<sup>e</sup> siècle à concevoir des livres, voir SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 134. Quant aux différences entre le concept de livre chez Mallarmé et les reprises modernes, voir *Ibidem*, p. 140.

<sup>7</sup> Cf. respectivement BARTHES R., *La mort de l'auteur* [1967], in ID., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, et FOUCAULT M., *Qu'est-ce qu'un auteur* [1969], in ID., *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol. II, p. 1258-1280. Pour une introduction générale à ces questions, voir le cours d'Antoine Compagnon intitulé *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, et en particulier son *Introduction* : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (consulté le 24 octobre 2016).

<sup>8</sup> GENETTE G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 287-288.

<sup>9</sup> SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 8 : « la debolezza della progressione [tematica] raramente è costante in una raccolta ».

« rigoureusement déterminé », « qui échappe à la volonté humaine <sup>10</sup> ». Par voie de métaphore, on pourrait dire qu'entre l'auteur et son *livre de poésie*, il n'existe qu'une relation de filiation dans laquelle le fils s'émancipe du père, sans pour autant le renier.

Le concept de poète tout-puissant est donc remplacé par celui de macro-texte créateur, comme l'a opportunément souligné Scaffai, en s'inscrivant dans le sillage de Youri Lotman. Selon Lotman, l'art se définit par sa faculté à convertir le « bruit » du monde, c'est-à-dire « [son] désordre, [son] entropie, [sa] désorganisation » en information ordonnée<sup>11</sup>. Mais Lotman ne se contente pas de créer un lien direct entre le texte et l'environnement extérieur. En reprenant en effet le *principe dialogique* de Mikhaïl Bakhtine – selon lequel tout discours est par définition interrelationnel, puisqu'il a déjà été prononcé par quelqu'un d'autre avant nous<sup>12</sup> –, Lotman offre une place primordiale à l'auteur et à l'interprète d'un texte artistique, car ces deux instances partagent la même mémoire culturelle. Le texte artistique ne fait que créer un ordre à partir du désordre de la réalité et du mouvement perpétuel des discours. Étant donné que, selon Scaffai, la disposition des textes crée un ordre qui n'est pas « isolé de la réalité, mais qui est organisé selon des principes absents dans les langues naturelles, comme ceux de “début” et de “fin” qui délimitent [le livre de poésie] », on peut en conclure que le *livre de poésie* est aussi le créateur d'un ordre de nature relationnelle, car non seulement il entretient des rapports avec la réalité, mais il réserve en plus une place à tout lecteur, qui est appelé à entretenir un dialogue avec le texte à partir de la « proposition cognitive » qu'il reçoit du « “monde” macro-textuel »<sup>13</sup>.

Dès lors que le *livre de poésie* crée une organisation hétérogène qui implique plusieurs instances (l'auteur, le lecteur, les textes, l'extra-texte<sup>14</sup>), on ne peut pas, selon Scaffai, lui

---

<sup>10</sup> Voir [http://www.cnrtl.fr/definition/nécessaire](http://www.cnrtl.fr/definition/n%C3%A9cessaire) (page consultée le 27 octobre 2016).

<sup>11</sup> LOTMAN J.M., *La struttura del testo poetico* [1970], trad. it. Milano, Mursia, 1990, cité in SCAFFAI N., *op.cit.*, p. 22 : « [...] il rumore [è] l'inserirsi di un disordine, dell'entropia, della disorganizzazione [nella sfera della struttura e dell'informazione] ».

<sup>12</sup> Voir TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

<sup>13</sup> SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 26 : « [Il libro di poesia crea] un 'mondo' macrotestuale non chiuso alla realtà ma organizzato secondo principi assenti nelle lingue naturali, come quelli di 'inizio' e 'fine' che delimitano il messaggio. Una volta individuati tali principi, il lettore ha maggiori chances di riaprire il dialogo che è alla base del testo, ricevendone in cambio una proposta cognitiva ».

<sup>14</sup> Scaffai emploie la définition d'*extra-texte* en lieu et place de celle de *réalité*, car l'*extra-texte* ne représente pas simplement la réalité extérieure, quoiqu'il la recoupe dans la plupart des cas, mais toute « structure ou séquence d'éléments dont l'ordre relatif est garanti indépendamment de l'organisation du texte » (SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 84 : « Per extratesto [...] intendiamo una struttura o sequenza di elementi il cui ordine relativo è garantito indipendentemente dall'organizzazione del testo »). Dans son analyse de *Les cendres de Gramsci (Le Ceneri di Gramsci)* de Pasolini, Scaffai donne un exemple de ce qu'il entend par « extra-texte ». Le livre de Pasolini, et notamment le dernier texte, *La Terre de labeur (La Terra di lavoro)*,

appliquer les outils rhétoriques classiques. En prenant l'exemple de la *Rhétorique générale* du Groupe  $\mu$ , qui, dans les années 1970, a classé les figures qui traversent le macro-texte en quatre catégories « selon que l'intervention de l'auteur opère sur la morphologie, la syntaxe, la sémantique ou la logique du livre<sup>15</sup> », Scaffai affirme que si cette méthode est tout à fait valable pour une analyse micro-textuelle, elle ne peut pas cerner ce phénomène complexe qu'est le *livre de poésie*. L'opération du Groupe  $\mu$  consiste en effet à réduire le macro-texte à un tableau d'altérations par rapport à un supposé degré zéro du texte. Cependant, le *livre de poésie* ne modifie pas un ordre préexistant, mais il en fonde un de toutes pièces, si bien qu'une rhétorique réduite à une théorie de l'écart par rapport à une norme ne peut pas lui convenir. Lotman – argumente Scaffai – s'est d'ailleurs appuyé sur les avancées scientifiques au sujet des deux hémisphères du cerveau humain, dont le fonctionnement présenterait « une certaine analogie avec le système de la culture comme esprit collectif<sup>16</sup> » :

En particulier, il apparaît qu'il existe deux mécanismes [...] fondamentaux du cerveau comme de la culture : dans le premier "c'est le segment (le signe) qui porte la signification, alors que la chaîne des segments (le texte) est secondaire [...]" ; dans le second "le texte est primaire [...]" . Or, il existe entre les deux mécanismes [...] un échange constant de textes et d'informations<sup>17</sup>.

Puisque nous avons, d'un côté, des textes discrets et, de l'autre côté, des textes non discrets, cet échange constant ne peut pas être direct, mais il doit passer par des tropes sémantiques, qui ne sont pas – conclut Lotman – « des ornements extérieurs, quelque chose que l'on

---

dénonce, selon Scaffai, l'incompatibilité entre l'histoire et la vie, entre l'intellectuel et le populaire. D'un point de vue politique, cette incompatibilité met à mal l'idée gramscienne d'une « communion morale entre la classe intellectuelle et le peuple » (« questi [l'io poetico de *La terra del lavoro*] non può raggiungere la comunione morale tra cetto intellettuale e popolare », p. 95), ce qui, d'un point de vue poétique, « empêche la dissolution du *je* lyrique [...] dans une voix collective » (« l'esclusione del protagonista dal popolo impedisce l'annullamento dell'io lirico [...] entro una voce collettiva », *ibid.*), si bien que Pasolini peut en revendiquer la singularité. Or, Pasolini avait déjà mis en évidence cette incompatibilité dans ses écrits littéraires et politiques, si bien que *Les Cendres de Gramsci* n'en sont qu'un prolongement en vers, ce qui nous permet d'exclure tout lien de nécessité les reliant aux écrits théoriques, qui constituent, par conséquent, une « structure ou séquence d'éléments dont l'ordre relatif est garanti indépendamment de l'organisation du texte », c'est-à-dire un « extra-texte ». Voir *Ibidem*, p. 88-97, et tout particulièrement les pages 94-97.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 29 : « a seconda che l'intervento autoriale di composizione e rielaborazione operi sulla morfologia, sulla sintassi, sulla semantica o sulla logica del libro. »

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 30 : « Nel funzionamento degli emisferi cerebrali – osserva Lotman – è stata riscontrata una certa analogia con l'ordinamento della cultura come mente collettiva. »

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 30-31 : « In particolare, sembra che nella struttura cerebrale come in quella culturale due siano i meccanismi [...] fondamentali : nel primo "il principale portatore del significato è il segmento (il segno), mentre la catena dei segmenti (il testo) è secondaria [...]" ; nel secondo il testo è primario [...]" . Ora, tra i due meccanismi [...] esiste un costante interscambio di testi e comunicazioni. »

applique de l'extérieur, mais ils constituent au contraire l'essence de la pensée créative ». Or, étant donné que le *livre de poésie* est « un ensemble non-discret de textes discrets » et que « les tropes doivent être interprétés comme des éléments essentiels de l'esprit créatif », Scaffai en déduit que « les figures du macro-texte ne doivent pas être recensées pour mettre au jour un écart par rapport à une prétendue norme, mais pour expliquer l'essence du projet macro-textuel et pour saisir les principes de l'organisation et de l'articulation<sup>18</sup> ». Scaffai attribue à cette nouvelle approche rhétorique le nom de *rhétorique élargie* ou *rhétorique de l'organisation*. C'est précisément l'approche qu'il convient d'adopter pour étudier la disposition textuelle de *PP1980*, ce *livre de poésie* que Volponi s'est efforcé de construire à partir de *AM*.

### 3.2 La rhétorique de l'organisation : *Poesie e poemetti* (1946-1966)

La rhétorique élargie se distingue, selon Scaffai, en deux parties : d'un côté, la « rhétorique de la succession » et, de l'autre, la « rhétorique du projet ». En d'autres termes, tout lecteur se devrait d'appréhender le *livre de poésie* à deux niveaux rhétoriques différents : le premier se situe « à l'intérieur du livre, dans la succession entre deux ou plusieurs textes », alors que le deuxième se trouve « à l'extérieur (ou au-dessus) du livre, c'est-à-dire dans [...] le projet sur la base duquel l'auteur pense et motive son œuvre ». En introduisant cette distinction, Scaffai n'entend surtout pas, écrit-il, « réhabiliter la séparation traditionnelle [...] entre *elocutio* et *dispositio*<sup>19</sup> ». Il veut au contraire démontrer que le *livre de poésie* est une entité relationnelle qui autorise une articulation entre deux niveaux distincts. C'est aussi pour cette raison que la définition structuraliste du *livre de poésie*, comme celle qui a été introduite par le critique italien Enrico Testa, est insuffisante.

Dans un livre publié en 1983 consacré au *livre de poésie*, Enrico Testa le définissait ainsi : « un recueil de poèmes ne mérite le nom de "livre de poésie" que s'il présente une forte redondance thématique et un solide équilibre structurel ». Pour Testa, il doit remplir trois

---

<sup>18</sup> Pour toutes les citations précédentes, voir *Ibidem*, p. 31 : « i tropi non sono un ornamento esteriore, qualcosa che viene applicato all'idea dal di fuori, ma costituiscono l'essenza del pensiero creativo » ; « il libro di poesia [è un] insieme non-discreto di testi discreti » ; « i tropi devono essere interpretati come elementi essenziali del pensiero creativo » ; « le figure nel macrotesto devono essere individuate non per illustrare lo scarto rispetto a una presunta norma, bensì per spiegare l'essenza del progetto macrotestuale e per cogliere i principi dell'organizzazione e dell'articolazione. »

<sup>19</sup> Pour toutes les citations précédentes, voir *Ibidem*, p. 99 : « Nel macrotesto, i procedimenti metafigurati sono apprezzabili a due diversi livelli : all'interno del libro, cioè nella successione di due o più componenti particolari ; al di fuori (o al di sopra) del libro, cioè nell'intenzione o meglio nel progetto in base al quale l'autore pensa e motiva l'opera nel suo complesso [...]. È possibile [...] distinguere una *retorica della successione* da una *retorica del progetto*. Non si tratta di riabilitare la tradizionale separazione di competenze tra *elocutio* e *dispositio*. »

conditions : il doit contenir des isotopies, c'est-à-dire des éléments thématiques et/ou formels communs aux différents poèmes d'un livre, ainsi que des textes dispositifs, c'est-à-dire des textes qui signalent le début, la fin ou encore une jonction du macro-texte ; ce recueil doit enfin afficher une progression de sens. Tout en reconnaissant la validité de cette définition, Scaffai estime qu'elle demeurera incomplète – notamment pour des livres qui ne respecteraient pas les trois catégories de Testa – tant qu'elle n'aura pas pris en compte le dehors du livre, son projet. Concernant les isotopies, par exemple, Scaffai souligne comment le simple recensement des traits communs entre différents textes du même recueil ne dit pas aux lecteurs quels sont les genres et les buts de la connexion. Il faut au contraire mettre cette connexion en relation avec l'ensemble pour comprendre s'il s'agit de connexions d'équivalence ou de transformation. Quant aux textes dispositifs et à la progression de sens, le fait que ce soit la disposition des textes choisie par l'auteur et non pas l'inverse qui détermine le sens des textes et de leur ensemble entraîne à son tour la nécessité d'une approche syntagmatique du *livre de poésie*<sup>20</sup>. La solution pour sortir de l'impasse consiste à fourbir son propre attirail rhétorique. En ce sens, Scaffai propose de se doter d'outils herméneutiques qui permettent de mieux saisir les connexions intertextuelles et extratextuelles de tout *livre de poésie*, et, partant, d'assouplir les conditions d'accès au statut de *livre de poésie*. Or, la position de Scaffai convient parfaitement à un livre comme *PP1980*, d'autant que ce dernier ne remplit pas les trois conditions introduites par les structuralistes.

Alors que la présence d'isotopies est garantie par la circulation de certaines thématiques propres au parcours biographique de Volponi, et que les textes dispositifs de *PP1980* sont soigneusement choisis par le poète, comme on l'a souligné lorsqu'on a présenté la structure du livre, la situation se complique quand on se met à la recherche d'une progression de sens. Certes, du fait de la récurrence et de l'évolution de certains motifs, on serait tenté de conclure qu'une progression de sens existe bel et bien. On commettrait toutefois une erreur logique, car la progression de sens, nous dit Scaffai, « ne coïncide pas avec le contenu sémantique du livre, mais avec sa ligne narrative, à laquelle on peut attribuer, tout au plus, une fonction de transmission. » En d'autres termes, la progression de sens résulte « d'une stratification chronologique des textes » et elle ne recoupe pas entièrement le contenu

---

<sup>20</sup> Pour la définition de Testa reprise par Scaffai, voir *ibidem*, p. 10 : « una raccolta di poesie merita il nome di 'macrotesto poetico' solo se è caratterizzata da una forte ridondanza tematica e da un compatto equilibrio strutturale ». Pour toutes ces réflexions de Scaffai, voir en particulier *ibidem*, p. 100.

sémantique du livre qui est, rappelons-le, de nature dialogique<sup>21</sup>. En définitive, si l'on se bornait aux critères structuralistes, on serait obligé de nier l'appellation de *livre de poésie* à *PP1980*, qui, par conséquent, serait à ranger parmi les anthologies, bien que d'auteur. Non pas que ceci constitue un déclassement, mais cela reviendrait à contredire l'auteur et son éditeur. En revanche, du point de vue de la *rhétorique de l'organisation*, le livre de 1980 est indubitablement un *livre de poésie*.

En étendant au *livre de poésie* l'idée de Paul Ricœur selon laquelle tout récit est une « synthèse d'éléments hétérogènes<sup>22</sup> », Scaffai fonde sa *rhétorique de l'organisation* sur quatre figures fondamentales : la métaphore, la métonymie, la synecdoque et la négation - ou renversement. Toutes quatre entretiennent un rapport avec l'extra-texte, que ce soit de proximité (c'est le cas des trois premières) ou de nature dialectique (c'est le cas de la dernière). Bien que similaires, la métaphore, la métonymie et la synecdoque expriment trois types de proximité différents : « [A]lors que la synecdoque se base sur le principe d'inclusion et la métaphore sur celui d'intersection, la métonymie exprime le principe de contiguïté<sup>23</sup>. » Quant au trope de la négation - ou renversement, il se pose en regard d'un modèle, d'un contexte historique, d'un modèle littéraire ou encore d'une poétique précédents. Il convient à présent de voir lesquelles de ces quatre figures agissent dans *PP1980*, afin de voir quel type d'ordre le livre de Volponi donne au désordre de l'extra-texte ou, plus exactement, des extra-textes.

Étant donné que Volponi publie *PP1980* à une époque où la figure de l'auteur est quelque peu mal en point, on peut tout d'abord lire son œuvre comme une figure de négation vis-à-vis du contexte critique dominant, qui constitue donc le premier extra-texte par rapport auquel Volponi prend position. Ceci est d'autant plus vrai que notre poète s'insère – nous l'avons vu – dans une mouvance propre à maints poètes du XX<sup>e</sup> siècle. Un deuxième extra-texte est certainement celui de sa propre publication en vers, d'autant qu'il constitue le référent de deux autres tropes, la synecdoque et la métaphore. En effet, lorsque nous avons présenté la structure de *PP1980*, nous avons mis en évidence le fait qu'il se compose de sections, qui correspondent grosso modo aux recueils précédemment publiés. Ces derniers deviennent donc des sections d'une seule et unique œuvre, ce qui est confirmé par la

---

<sup>21</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 100 : « 2) la progressione [...] non coincid[e] con il contenuto semantico del libro ma con la linea narrativo-fattuale a cui può essere riconosciuta, al massimo, una funzione veicolare ; 3) [è] spesso il risultato di una stratificazione cronologica dei testi ».

<sup>22</sup> Voir RICŒUR P., *Temps et récit*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 103.

<sup>23</sup> SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 102 : « mentre la sinecdoche si basa sul principio dell'inclusione e la metafora su quello dell'intersezione, la metonimia è ispirata dal principio della contiguità. »

présentation typographique des titres dans la table des matières. Ce choix structurel de Volponi relève d'une synecdoque totalisante ou partiellisante, selon le classement du chercheur italien Giovanni Bottiroli. En reprenant en partie le lexique introduit par le Groupe  $\mu$ , Bottiroli distingue en effet quatre types de synecdoque différents : « généralisante et particularisante (si elle renvoie au rapport genre/espèce), totalisante ou partiellisante (si elle renvoie au rapport partie/tout). » En étendant cette subdivision aux livres de poésie, Scaffai attribue aux deux premiers types une nature « qualitative » et aux deux derniers une nature « quantitative », si bien que « les deux binômes peuvent être orientés vers l'étude de deux phénomènes [macro-textuels] complémentaires, bien que distincts : l'un relatif au projet, l'autre à la succession<sup>24</sup>. » En guise d'exemple de synecdoque généralisante et particularisante appliquée à un livre de poésie, Scaffai choisit *Spoon River (Spoon River Anthology, 1915)* du poète nord-américain Edgar Lee Masters, un ensemble de poèmes qui donnent la parole aux membres défunts du village de Spoon River, « une constellation de fantômes ferrailant de leurs passés, de leurs commerces, de leurs ambitions et de leurs amours...<sup>25</sup> ». Selon Scaffai, la synecdoque généralisante et particularisante résiderait dans « la corrélation entre les vicissitudes de la petite communauté [de Spoon River] et celles de la société américaine<sup>26</sup>. » Quant à la synecdoque totalisante et partiellisante, cette catégorie réunit, d'après Scaffai, « ces livres de poésie qui entretiennent un rapport particulier (thématique et souvent même génétique) avec une de leurs parties (un texte ou une section)<sup>27</sup>. » Or, c'est justement le cas de *PP1980*, qui est plus précisément un exemple de synecdoque totalisante, car ses sections entretiennent un rapport notamment génétique avec

---

<sup>24</sup> Pour les dernières citations, voir *ibidem*, p. 110 : « generalizzante e particolarizzante (relativi al rapporto genere / specie), totalizzante e parzializzante (relativi al rapporto parte / tutto) » ; « le due coppie possono essere volte allo studio di due fenomeni complementari ma distinti : l'uno riconducibili soprattutto al progetto, l'altro alla successione. In particolare, attribuendo alla sinecdoche genere/specie una natura soprattutto qualitativa e a quella parte/tutto una quantitativa, è possibile adottare la prima come criterio specialmente progettuale, la seconda come criterio prevalentemente strutturale (ferma restando l'interdipendenza tra i due piani). » Scaffai s'appuie sur le livre de Bottiroli suivant : BOTTIROLI G., *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993.

<sup>25</sup> Citation extraite de la page de présentation de la nouvelle traduction française de ce chef-d'œuvre de la poésie nord-américaine : cf. <http://www.lenouvelattila.fr/spoon-river/> (page consultée le 7 novembre 2016) ; pour l'édition en question, cf. MASTERS E.L., *Spoon River – Catalogue des chansons de la rivière*, Général Instin (tr.), Chatelier Patrick (éd.), Le Nouvel Attila, Coll. Othello, 2016. Introduit en Italie par Cesare Pavese pendant la seconde Guerre Mondiale, *Spoon River Anthology* parut en Italie en 1943, dans la traduction de Fernanda Pivano. En 1971, l'auteur-compositeur italien Fabrizio De Andrè publia l'album-concept *Non al denaro non all'amore né al cielo (Ni à l'argent, ni à l'amour, ni au ciel)*, qui s'inspire librement du livre de Masters et qui contribua à le rendre célèbre.

<sup>26</sup> SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 111 : « la correlazione tra la vicenda della piccola comunità e quella della società americana ».

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 112 : « quei libri di poesia il cui insieme intrattiene un rapporto peculiare (tematico e spesso anche genetico) con una parte, sia essa un testo o una sezione ».

l'ensemble, du fait d'avoir eu « une vie éditoriale autonome<sup>28</sup>. » Mais la synecdoque totalisante établit aussi un rapport thématique entre l'ensemble et ses parties. Sous ce jour, le choix de Volponi de regrouper toute sa production poétique de l'époque dans un véritable livre ayant un titre rhématique acquiert en effet un sens plus profond. Dans la partie de notre travail consacrée à la réception critique de la poésie volponienne, nous avons déjà évoqué le rapport existant entre les deux épigraphes que le poète apposa respectivement aux premières éditions de *AM* et *LPDA*. En particulier, nous avons souligné comment la citation des *Géorgiques* de Virgile qui ouvrait la *princeps* de *LPDA* constituait une sorte d'abjuration de la manière hermétique ou post-hermétique qui informait les livres précédents, en faveur d'une poésie réaliste, dans l'acception que lui donnaient Pasolini et ses acolytes de la revue *Officina*. Or, dans le projet du livre de poésie, « il existe – écrit Scaffai – un lien solide entre la méta-figure de la synecdoque et la tendance à choisir une thématique non sublime<sup>29</sup>. » En ce sens, nous pouvons affirmer qu'avec *PP1980*, Volponi entend présenter toute sa production poétique comme un seul et unique itinéraire, qui se détache d'une idée de poésie *autonome* pour aller vers l'extra-texte et son *hétéronomie*, vers le rapprochement des mots et des choses<sup>30</sup>. En affichant sa volonté de rendre compte du rapport que sa poésie entretient avec les extra-textes, de l'ordre qu'elle lui attribue, Volponi montre une fois de plus qu'il est bel et bien un poète de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, un des traits majeurs des poètes de cette époque étant justement la réflexion à ce sujet. Si ce trait des livres de poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous autorise à attribuer un rôle herméneutique prépondérant à la synecdoque totalisante (ou partiellisante), il faut tout de même rappeler qu'une autre figure rhétorique donne à voir plus précisément le rapport existant entre le texte et le(s) extra-texte(s), la métaphore<sup>31</sup>.

Puisque celle-ci est une « intersection d'éléments provenant de domaines sémantiques distincts », elle peut être appliquée aux livres de poésie, du moins à ceux où l'auteur « a intensifié *ad hoc* la connexion entre les textes ». C'est bien le cas de *PP1980*, car Volponi a créé une relation narrative « entre des éléments autonomes », les différents recueils, en donnant naissance à un livre de poésie qui n'annihile pourtant pas leurs spécificités. Cependant, dans un livre de poésie, le critère métaphorique n'agit pas seulement sur la

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 116 : « Una relazione di natura totalizzante è invece quella che lega il macrotesto a una sua sezione, quando questa abbia già conosciuto un'autonoma vicenda editoriale ».

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 111 : « [...] il connubio tra la metafigura della sinecdoche e l'inclinazione verso una tematica antiaulica sembra sostanziale ».

<sup>30</sup> Pour l'*autonomie* et l'*hétéronomie* de la poésie, voir *infra*, p. 44.

<sup>31</sup> Voir SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 117.

disposition des textes, mais aussi au niveau thématique, car « la narrativité résulte de l'institution de métaphores complexes sur lesquelles se fonde l'unité thématique et idéologique du livre<sup>32</sup>. » Dans le chapitre précédent, nous avons repéré, à l'aide de la méthode de la biographie sociologique, les motifs fondamentaux qui parcourent toute l'œuvre poétique de Volponi, c'est-à-dire, en synthèse, la corporéité, la place de l'homme et le rapport à l'ordre capitaliste. Du fait qu'ils relèvent de domaines sémantiques distincts et qu'ils traversent les différents *livres de poésie* de Volponi, on peut en déduire que ces motifs-là agissent comme des métaphores complexes qui constituent le fil rouge narratif de sa poésie. Mais quel est au juste ce fil rouge ?

De par leurs relations avec les différents extra-textes, ces métaphores complexes tissent des trames à travers lesquelles le *je* poétique essaie sans cesse d'organiser sa place dans le monde et celle des autres. Ceci passe en premier lieu par la volonté de quitter le microcosme, auquel le *je* sera toujours tenté de revenir tantôt par nostalgie, tantôt par une volonté politique de transformation liée au projet politique et social d'Adriano Olivetti. Cette dynamique occupe notamment les trois premiers *livres de poésie* de Volponi : *RAM*, *AM* et *LPDA*. À partir de *FM*, la poésie de Volponi devient en revanche le lieu d'élaboration du deuil lié à l'échec du rêve olivettien. Le *je* poétique cherchera donc sa place à travers, d'une part, l'analyse de l'Ordre capitaliste, qui sera encore plus profonde dans *CTAFPP*, et, d'autre part, une volonté irrépressible de pédagogie. Dans un premier temps, cette pédagogie de la résistance va de pair avec une intention utopique ou tout du moins de sédition. Mais avec *NSC*, elle laisse sa place à une « reddition consciente » qui finit par sublimer l'idée même de résistance, car celle-ci se déploie plutôt sur un terrain philosophique, qui nous permettra de définir le dernier Volponi comme un poète de l'Être et du devenir contre l'Ordre capitaliste et sa détermination. En définitive, la poésie est le champ où Volponi cherche perpétuellement à trouver une auto-organisation qui conjugue le *je* et les autres. Mais l'auto-organisation perpétuelle n'est pas le propre de Volponi, car elle concerne la totalité des choses, « de l'Atome à la Voie lactée<sup>33</sup> » en passant par l'homme et ses structures. C'est en tout cas ce que nous a appris la pensée de la complexité, dont l'un des hérauts est sans conteste Edgar Morin. C'est donc sous sa caution qu'on analysera la poésie de Volponi

---

<sup>32</sup> Pour toutes les citations précédentes, voir *ibidem*, p. 117-119 : « il principio fondamentale della metafora consist[e] nell'intersezione di elementi che provengono da ambiti semantici distinti. » (117) ; « la tensione tra l'istanza unificante e quella diversificante, da un lato, il rinvenimento di una relazione tra elementi autonomi, dall'altro, sono due tra i principi costitutivi del libro di poesia (almeno di quei libri in cui la connessione tra i testi viene intensificata *ad hoc* dall'autore, imprimendo all'insieme un effetto in qualche misura narrativo). » (118) ; « la narratività [lirica] è resa possibile dall'istituzione di metafore complesse sulle quali viene fondata l'unità tematica e ideologica del libro » (119).

<sup>33</sup> Nous empruntons cette expression à Edgar Morin : voir ID., *La méthode. I. La Nature de la Nature*, op. cit., p. 33.

comme une forme d'auto-organisation, c'est-à-dire comme le résultat d'une organisation à chaque instant renouvelée entre les ordres, les désordres et leurs interactions. C'est pourquoi notre travail s'articulera en trois étapes : dans la première, nous essaierons de montrer la dynamique de cette auto-organisation au fil des œuvres poétiques de Volponi, alors que dans la deuxième nous nous arrêterons plutôt sur les outils poétiques qu'il a déployés au service de son auto-organisation permanente. La dernière étape de notre parcours portera enfin sur le statut qu'acquiert la poésie de Volponi à la lumière de la pensée complexe. Mais avant tout, il convient de dire un mot au sujet de la *pensée complexe*.

### 3.3 La pensée complexe

En se fondant sur les travaux de la physique moderne, comme par exemple ceux d'Ilya Prigogine, le sociologue et philosophe français Edgar Morin a conçu une cathédrale théorique qui prône l'adoption du principe de la complexité pour étudier l'ensemble des lois de la nature, de la vie et de la Cité. La « méthode » de Morin, qui est par ailleurs le titre global des six volumes dans lesquels il décline sa théorie, part du deuxième principe de la thermodynamique formulé en 1865 par Clausius. Celui-ci établit que l'entropie, c'est-à-dire la « diminution irréversible de l'aptitude à se transformer et à effectuer un travail, propre à la chaleur<sup>34</sup> » de l'univers croît vers un maximum. À partir de cela, on peut déduire que tout accroissement de cette dégradation de l'énergie qu'est l'entropie induit un « accroissement de désordre interne<sup>35</sup>. » Or, si « les configurations désordonnées sont les plus probables et les configurations ordonnées les moins probables<sup>36</sup> », on ne peut plus envisager la question de l'univers et de la vie qu'il contient, y compris celle de l'homme et de ses structures, « en alternative d'exclusion entre d'une part le désordre, d'autre part l'ordre et l'organisation, mais de liaison<sup>37</sup>. » Les choses de l'univers telles que nous les voyons sont une suite de moments d'équilibre – d'organisation, pour utiliser les termes des physiciens que reprend Morin – qui se construisent « dans la turbulence, l'instabilité, la déviance, l'improbabilité, la dissipation énergétique<sup>38</sup> », et qui sont à tout moment remis en cause. Morin prend l'exemple de la genèse de l'univers en se fondant sur la notion de *catastrophe* introduite par René Thom dans les années 1970. Selon ce physicien français, le Big Bang est une *catastrophe*, en ce sens

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 35.

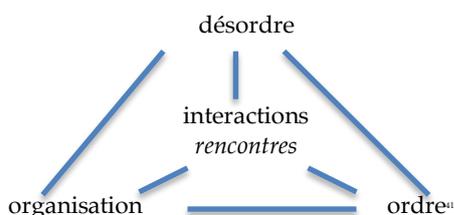
<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 42.

qu'il est un « changement/rupture de forme dans des conditions de singularité irréductible<sup>39</sup>. » Cette nouvelle conception de la cosmogénèse bouleverse l'idée même d'évolution, qui ne peut plus être progressive mais réursive, car, comme le dit Morin, elle doit être en même temps « dégradation et construction, dispersion et concentration<sup>40</sup>. » Un mouvement perpétuel que Morin résume graphiquement dans sa *boucle tétralogique* :



L'homme s'inscrit parfaitement dans cette boucle, ne serait-ce que par rapport au temps, ou mieux, aux multiples temps de son existence :

Tout vivant, tout humain porte en lui le temps de l'événement/ accident/ catastrophe (la naissance, la mort), le temps de la désintégration (la sénescence, qui, *via* la mort, conduit à la décomposition), le temps du développement organisationnel (l'ontogénèse de l'individu), le temps de la réitération (la répétition quotidienne, saisonnière, des cycles, rythmes et activités), le temps de la stabilisation (homéostasie). De façon raffinée, le temps catastrophique et le temps de la désintégration s'inscrivent dans le cycle réitératif, ordonné/organisateur (les naissances et les morts sont constitutives du cycle de recommencement, de reproduction). Et tous ces temps s'inscrivent dans l'hémorragie irréversible du cosmos...<sup>42</sup>

Cette incorporation des temps par l'homme induit une révolution copernicienne, étant donné que cela renverse le rapport de paternité que l'on a souvent instauré entre ces deux concepts. En effet, la physique moderne a démontré que, puisque « la vie n'est possible que dans un univers loin de l'équilibre », aucune symétrie n'est possible entre le passé et le futur, contrairement à ce que stipulait la physique classique. Il en découle que « nous sommes les enfants » du temps et non pas son géniteur<sup>43</sup>. Il en découle aussi que nous sommes constamment loin de l'équilibre, tout en cherchant avec la même constance à nous auto-organiser biologiquement, ontologiquement et socialement à travers les multiples interactions qui nous relient respectivement à notre nature, à notre être et à nos semblables.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>43</sup> Pour les deux dernières citations, voir PRIGOGINE I., *op. cit.*, p. 43 et p. 12.

En particulier, c'est le rapport aux autres qui change de façon radicale, car l'absence d'un ordre dans l'univers entraîne par voie de conséquence l'absence d'un ordre dans le consortium humain. Autrement dit, « l'absence d'un point de vue objectif fait surgir la présence du point de vue subjectif dans toute vision du monde<sup>44</sup>. » D'ailleurs, la phénoménologie a défini la vision comme une « activité symbolique<sup>45</sup> », c'est-à-dire unissante et ordonnante, si bien que dès lors qu'il y a un rapport humain, y compris donc celui entre le *Je* et le *Tu*, c'est la boucle tétralogique qui est en marche. *RAM* et une bonne partie de *AM* sont justement le lieu où s'organisent le *je* poétique et un *tu*.

### 3.4 L'auto-organisation de *Il ramarro*

La critique – nous l'avons vu dans le chapitre sur la réception de la poésie volponienne – a souvent sous-estimé les premiers recueils de notre poète. L'une des raisons à l'origine de cette négligence a sans doute été l'horizon restreint des poèmes de *RAM*. Et pourtant, c'est à l'intérieur de ce huis clos qu'est le paysage natal, ou plus précisément le *sentiment-paysage*, qu'émerge le thème corporel, qui débouchera par ailleurs sur des œuvres narratives majeures comme *Corporel* et *La planète irritable*<sup>46</sup>. C'est aussi à l'intérieur de ce huis clos que l'on retrouve le rapport dialectique entre l'ordre et le désordre que nous avons évoqué précédemment, à condition d'interroger l'idée même de huis clos, et plus précisément celle d'horizon.

Lorsqu'on cherche l'étymologie du mot *horizon* on découvre que ce vocable a été emprunté au latin « *horizon, -ontis*, terme d'astron. et "borne de la vue", gr. *ο'ρ ι'ζ ω ν* de *ο'ρ ι'ζ ω* "limiter, être à la limite de"<sup>47</sup>. » L'*horizon* introduit tout d'abord une idée d'espace limité par les pouvoirs de la vue. C'est à l'intérieur de cet espace limité que la vision humaine dispose les objets aperçus. Or, le verbe *disposer* provient, lui, du latin classique *disponere* qui signifie « "mettre en ordre, arranger ; ordonner"<sup>48</sup> ». Si la vision est une forme d'organisation, elle n'est pas la seule forme de perception du sujet, car, comme l'a démontré la phénoménologie, « c'est par le corps [entier] que le sujet communique avec la chair du

---

<sup>44</sup> MORIN E., *op. cit.*, p. 89. Voir aussi cette autre affirmation du philosophe français : « Il n'y a plus de relation directe cosmos-société », in *ibidem*, p. 90.

<sup>45</sup> COLLOT M., *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, PUF, 2005, p. 213.

<sup>46</sup> Le poète franco-chinois François Cheng choisit le syntagme « sentiment-paysage » pour traduire l'idée chinoise de *ch'ing-ching*, où le premier terme signifie « expérience intérieure », tandis que le deuxième signifie « le monde extérieur ». Cf. COLLOT M., *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 15-16.

<sup>47</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/horizon> (page consultée le 21 novembre 2016).

<sup>48</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/disposer> (page consultée le 21 novembre 2016).

monde<sup>49</sup>. » Ceci revient à dire qu'à l'intérieur des bornes posées par l'horizon, le sujet est dans une relation intercorporelle avec les autres corps, que ces derniers soient des objets animés ou pas. Le sujet humain a tout de même une faculté exclusive, car, à partir de la réponse de son corps à la chair du monde, il peut établir un lien mental avec elle, ce qui contredit par ailleurs la distinction qu'établit Descartes entre *res extensa* et *res cogitans*<sup>50</sup>. En définitive, dans l'acte de perception le sujet ordonne le chaos de la matière qui l'a ému, un mouvement exprimé par l'étymologie du mot *émotion*<sup>51</sup>. Cependant, si on se bornait – c'est le cas de le dire – à considérer le sujet et son acte de perception ordonnant, il en découlerait une prise de parole, et notamment une prise de parole poétique, solipsiste, une poésie de l'ordre. Ceci cacherait un oubli fondamental, l'altérité. Plusieurs critiques qui se sont penchés sur la poésie de Volponi étaient d'accord pour dire que, dans *RAM* et en partie dans *AM*, la figure de l'homme (de l'Autre) était absente<sup>52</sup>. Alors que certains, comme Gian Carlo Ferretti, entendaient par là le côté social de l'homme, d'autres, tous appartenant à la ligne Bo, étaient centrés sur la toute-puissance de l'esprit du *je* poétique. Mais ce dernier se définit toujours en relation à un autre, car le sujet lyrique n'appartient pas au Moi ordonnateur, comme l'a rappelé Michel Collot en se basant non seulement sur la phénoménologie, mais aussi sur les conquêtes de la psychanalyse et de la linguistique<sup>53</sup>. Nous laissons pour l'instant en suspens la question du sujet lyrique pour nous concentrer sur le rôle que la notion d'altérité joue dans le champ de la perception.

Une prémisse est nécessaire à tout raisonnement sur l'Autre et elle concerne la notion d'*horizon*. Le sens de limite qui lui vient de son étymologie ne rend pas compte de sa vraie nature, car, s'il est irréfutable que l'horizon détermine une vision ordonnante, il ne faut pas oublier que, d'après la phénoménologie, il implique également un « fond invisible qui double toute vision<sup>54</sup>. » Toute perception se doublant donc d'une imperception, il en résulte que toute vision ordonnante n'épuise pas la chair du monde, mais n'est que le résultat d'une perspective sur cette chair. Ce double fond de l'horizon implique nécessairement, d'après

---

<sup>49</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 32.

<sup>50</sup> Cf. la phrase suivante de Paul Valéry : « L'esprit est un moment de la réponse du corps au monde ». C'est Michel Collot qui la cite dans *La matière-émotion*, op. cit., p. 57.

<sup>51</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/emotion> (page consultée le 21 novembre 2016).

<sup>52</sup> Gian Carlo Ferretti fut le premier à souligner que *AM* est le premier recueil où, pour la première fois dans la poésie de Volponi, on voit apparaître des « figures humaines » (« [il microcosmo volponiano] accenn[a] a popolarsi anche di figure umane »), in FERRETTI G. C., *Paolo Volponi*, op. cit., p. 13.

<sup>53</sup> Voir COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 31.

<sup>54</sup> COLLOT M., *La poésie moderne...*, op. cit., p. 81.

Collot, une relation intersubjective, car s'il est vrai que l'autre est invisible, cela ne veut pas dire qu'il est hors du monde : « [S]i autrui est invisible, c'est précisément parce qu'il est le foyer d'une autre perspective sur le monde, d'un autre horizon<sup>55</sup>. » Le fait d'introduire l'autre à l'intérieur de l'espace délimité par l'horizon implique, d'une part, son existence corporelle et donc sa perceptibilité, et, d'autre part, le noyau d'une intersubjectivité qui, si on nous permet le jeu de mots, fait désordre.

### 3.4.1 Entre sensualité désordonnante et paysage imposant

Dans la partie du chapitre biographique consacrée à *RAM*, nous avons constaté la présence débordante de la sensualité, dont l'origine était à chercher dans celle, tout aussi débordante, de la mère du poète. Centre de propagation formidable, la sensualité maternelle se propage dans de multiples avatars en formant ainsi un véritable réseau, qui subsiste également dans la dernière *lectio* de *RAM*, celle qui figure dans *PP1980*, notre texte de référence. La mère est aussi à l'origine de l'irruption de l'altérité dans l'horizon du sujet lyrique. Il nous incombe à présent de voir quelles sont les manifestations de l'apparition du désordre dans les poèmes de *RAM* ainsi que les réactions du *je* poétique. Avant cela, il faut tout d'abord rappeler que la relation intersubjective va de pair avec un rapport particulier à l'espace.

En effet, si on prête foi aux théories de la psychanalyse de l'espace, on découvre que cette dernière distingue trois types d'espace selon le type de rapport que le sujet entretient avec la figure maternelle : 1) un « espace immédiat », dans lequel leur rapport est symbiotique, 2) un « espace lointain », où l'autre maternel est au point le plus éloigné du sujet, et, enfin, 3) un « espace *transitionnel* », dans lequel le sujet sait composer avec la présence de la figure maternelle, car il a réussi à intégrer la « séparation » induite par l'apparition du père dans le champ de l'enfant<sup>56</sup>. Ces trois types d'espace apparaissent dans *RAM*, notamment l'espace de la symbiose.

Lorsqu'on passe en revue les seize poèmes qui composent la section de *PP1980* intitulée *RAM*, on s'aperçoit que la relation intersubjective entre un *je* et un *tu* est très présente. Même dans les poèmes où cette relation n'est pas apparente, c'est-à-dire *Ho sentito lo spaventevole* (*J'ai senti l'épouvantable*), *Pareti rosse d'aria* (*Des parois rouges d'air*), et, pour finir, *Questa noia* (*Cet ennui*), la relation intersubjective reste toutefois sous-jacente, car dans ces trois textes la

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 141-143. Collot s'appuie ici sur les travaux du psychanalyste Jean Guillaumin, dont il reprend notamment l'article « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste ; rencontre avec les géographes », in *Bulletin du Centre de Recherche sur l'Environnement Géographique et Social (CREGS)*, Université de Lyon II, 1975, n°3, p. 12-33.

sensualité maternelle se transmet au paysage. Un paysage indivis, totalisant, qui correspond à l'« espace immédiat », où le *je* et le *tu* sont tellement proches que le premier est « envahi » par le deuxième, il en est absorbé. La totalisation concerne aussi bien le paysage naturel que le paysage humain, comme on peut le voir dans *Ho sentito lo spaventevole* :

Ho sentito lo spaventevole  
dialogo dei morti,  
fatto di tarli  
nei legni scuri delle sacrestie ;  
di colpi di piedi scalzi  
in grandi camere vuote,  
dove il luore della candela  
si fissa negli angoli  
delle porte aperte,  
delle cornici d'oro degli specchi ;  
di zirli di tordi  
saliti dai laghi di nebbia.

J'ai entendu l'épouvantable  
dialogue des morts,  
fait de vers  
rongeant les bois sombres des sacristies,  
de coups de pieds nus  
dans de grandes chambres vides,  
où la lueur de la chandelle  
se fixe dans les coins  
des portes ouvertes,  
des cadres en or des miroirs.  
Un dialogue fait de trilles de grives  
provenant des lacs de brouillard.  
(*PP1980*, p. 29)

Les vecteurs de la totalisation du paysage investissent plusieurs sens du sujet lyrique percevant. Le « dialogue des morts » touche notamment l'ouïe du poète (« Ho sentito »), d'autant que nombreux sont ses vecteurs sonores : les vers rongeurs, les pieds nus de quelqu'un, et, enfin, les trilles des grives. À la totalisation sonore du paysage naturel s'ajoute une perception visuelle provenant des coins des portes et des cadres de miroirs, une lueur figée qui restitue la totalisation immobile du paysage humain. Nous avons vu que l'une des modalités iconographiques de la dimension sensuelle du recueil en question était la répulsion. Ici la répulsion est à peine évoquée par la réaction effrayée (« spaventevole ») que le dialogue funèbre du paysage suscite chez le sujet lyrique.

La négativité du paysage s'accroît dans *Pareti rosse d'aria*, le poème dans lequel figure par ailleurs le lézard vert du titre du recueil :

Pareti rosse d'aria  
costringono  
le vie dei ramarri,  
degli insetti lucidissimi.

Des parois rouges d'air  
imposent  
un chemin aux lézards verts,  
aux insectes brillants.

L'ape è pesante  
l'erba tagliente  
e non c'è orso che cerchi miele.

L'abeille est lourde  
l'herbe tranchante  
et point d'ours en quête de miel.

La rondine ha voli  
cortissimi.

Infimes, les vols

de l'hirondelle<sup>57</sup>.  
(PP1980, p. 34)

Solitaire au deuxième vers, le verbe « imposer » souligne la force de la totalisation du paysage investi par la sensualité maternelle. Face au désordre global introduit par la sensualité de l'Autre, le sujet lyrique esquisse une timide réaction, incarnée par les vols « infimes » de l'hirondelle<sup>58</sup>.

Cette réaction du *je* poétique est d'autant plus salutaire que, dans le troisième poème de cette série, le désordre du *tu* prime sans conteste sur le *je* :

Questa noia,  
fuori del tempo,  
che non si raffredda  
fra la neve.  
Ha spento gli spazi.  
è nel bicchiere,  
sulla tavola  
più grande di due deserti.  
Sono inutile  
più di un'ala  
secca di cicala.

Cet ennui,  
hors du temps,  
qui ne refroidit pas  
sous la neige.  
Il a éteint tout espace.  
Il est dans le verre,  
sur cette table  
plus grande que deux déserts.  
Je suis plus inutile  
que l'aile  
morte d'une cigale. (PP1980, p. 37)

Bien que grimée en ennui, la force totalisante qui paralyse le sujet lyrique est bel et bien la sensualité du paysage. Souvent introduite par des images liées au domaine de la chaleur, ici l'ennui est en effet décrit comme incapable de refroidir. Comme dans les deux poèmes qu'on vient d'analyser, la sensualité est en outre omniprésente, tant dans le paysage naturel que dans le paysage humain. Contrairement à ce qui s'était produit dans *Pareti rosse d'aria*, aucun battement d'aile n'est possible à la cigale, dont la résistance éphémère face l'adversité est d'ailleurs un *topos* trop connu pour que le poète ne l'ait pas soigneusement choisie. Lorsque le *je* poétique apparaît clairement face au paysage, la situation n'est guère meilleure. *Le gole veloci* (*Les gorges rapides*) est en effet un aveu d'échec :

Le gole veloci  
degli uccelli migratori

Les gorges rapides  
des oiseaux migrateurs

---

<sup>57</sup> Dans l'édition en question, ce poème apparaît à deux reprises, respectivement aux pages 34 et 36. Il s'agit évidemment d'une erreur.

<sup>58</sup> Dans son très beau livre sur les êtres ailés, Alfredo Cattabiani consacre un chapitre entier à l'hirondelle. Ce chapitre s'intitule de manière significative *La rondine o della speranza* [fr. *L'hirondelle, autrement dit l'espoir*]. Voir CATTABIANI A., *Volario...*, op. cit., p. 336-347.

filano la caligine.  
L'ondoso ottobre  
è vastissimo.  
Vastità che soffro,  
che non si colma  
con i sassi che scaglio.

filent à travers la brume.  
Cet ondoyant octobre  
est très vaste.  
D'une étendue que je souffre,  
que ne comblent pas  
les pierres que je jette.  
(PP1980, p. 38)

Malgré les tentatives de rompre l'« étendue » totalisante du paysage, le sujet lyrique est condamné à la souffrance. Lorsque le vecteur de la sensualité est un *tu* féminin, les réactions du *je* poétique sont en revanche plus hétérogènes.

### 3.4.2 Le *je* face au *tu* féminin : entre adhésion et répulsion

Dans plusieurs textes de la version finale de *RAM*, le *je* et un *tu* féminin cohabitent sur le plan textuel, une cohabitation sous les signes tantôt de l'adhésion, tantôt de la répulsion. Dans le premier cas de figure, l'adhésion peut être de nature charnelle. C'est le cas par exemple des poèmes *Hai le belle anche aperte* (*Tes hanches sont belles et ouverte*) et *Hai sentito la forza del mio sguardo* (*Tu as ressenti la force de mon regard*), respectivement le deuxième et le troisième poème de *RAM*. Étant donné que, dans la partie consacrée à l'itinéraire biographique et bibliographique de notre poète, nous avons déjà souligné les liens qui unissent ces deux textes entre eux, nous nous contenterons ici de les rappeler synthétiquement : tous deux relatent une rencontre charnelle entre le *je* poétique et un *tu* féminin par le biais d'images appartenant à nouveau au champ lexical de la chaleur, par voie de métaphore dans *Hai sentito la forza del mio sguardo*, par voie de métonymie dans *Hai le belle anche aperte*. Le recours à l'oxymore, utilisé dans le but de restituer le désordre sensuel, est un autre point commun de ces deux textes, où la sensualité charnelle atteint un comble de luxuriance.

L'adhésion du *je* au *tu* peut aussi prendre une tournure panique. C'est le cas de deux poèmes comme *Nelle notti prime di maggio* (*Dans les premières nuits de mai*) et *Suona la mia banda* (*Mon orchestre sonne*). Dans le premier texte, l'étreinte panique naît d'une tentation charnelle de la part du *tu* :

Nelle notti prime di maggio  
verginità dell'universo  
io sento il lembo caldo  
della tua apertura,  
l'ansia schietta  
del tuo largo fiato.  
E dilato il mio corpo

Dans les premières nuit de mai,  
virginité de l'univers,  
je sens le pan chaud  
de ton ouverture,  
l'anxiété sincère  
de ta généreuse haleine.  
Et je dilate mon corps

sui boschi,  
e mi tendo.

au-dessus des bois,  
et je me tends.  
(PP1980, p. 31)

L'adhésion corporelle du *je* au *tu* est totale, de même que la sensualité maternelle, féminine et du paysage ne font qu'un. Le *je* et ce *tu* multiple chante donc à l'unisson, comme le laisse entendre le deuxième poème, qui clôt par ailleurs *RAM*, comme à vouloir signifier que la quête n'est pas tout à fait résolue :

Suona la mia banda,  
la mia grande banda d'uccelli,  
e di rospi, d'acqua, di cavallette,  
di sassi.  
In ogni luogo è l'inno costernato.

Mon orchestre sonne,  
ma grande bande d'oiseaux,  
et de crapauds, d'eau, de sauterelles,  
de pierres.  
Partout, c'est l'hymne consterné.

Sorge dalla terra  
la mia sconcia donna  
con gli occhi come foglie d'ulivo.

Surgit de la terre  
ma femme indécente,  
les yeux, comme des feuilles d'olivier.  
(PP1980, p. 39)

À l'opposé de cette célébration panique de l'« hymne consterné » chanté par le *je* et le *tu*, on trouve des poèmes où le sujet lyrique repousse le désordre introduit par le *tu*, en l'occurrence le *tu* féminin. La luxuriance poussée jusqu'à l'apothéose panique cède donc sa place à la répulsion, comme on peut le voir dans *Si sente nel tuo respiro* (*On sent dans ton souffle*) et *Ti manca sotto i piedi* (*Il manque sous tes pieds*). Alors que *Ti manca sotto i piedi* souligne davantage la capacité de contagion de la laideur inspirée par le *tu* féminin, en se proposant donc comme le contrechant de *Nelle notti prime di maggio* et *Suona la mia banda*, dans *Si sente nel tuo respiro*, la contagion se limite au *je* poétique :

Si sente nel tuo respiro  
qualcosa di solido  
che t'abbandona.  
Sei più tubercolosa  
d'un topo d'India  
e le tue spallette azzurre  
hanno un respiro ossuto.  
Io assorbo il tuo fiato  
unto come il sudore  
sulla sottilissima fronte.

On sent dans ton souffle  
quelque chose de solide  
qui t'abandonne.  
Tu es plus contagieuse  
qu'un cochon d'Inde  
et tes petites épaules bleues  
ont un souffle osseux.  
Moi, j'absorbe ton haleine  
onctueuse comme cette sueur  
sur ton front très fin.  
(PP1980, p. 27)

En définitive, le rapport corporel entre le *je* et le *tu* oscille, d'une part, entre réaction positive et réaction négative du *je* face au désordre introduit par l'Autre, et, d'autre part, entre un rapport symbiotique et un rapport éloigné avec l'espace. Cela prouve que le *je* est toujours en quête d'une organisation du rapport intersubjectif et de l'espace dans lequel ce rapport se déploie. Or, certains poèmes de *RAM* rendent compte de ce mouvement vers une autre organisation intersubjective ainsi que vers une organisation spatiale de type *transitionnel*, qui seule « permet [...] l'émergence du symbole », c'est-à-dire de la parole<sup>59</sup>.

### 3.4.3 Vers une organisation transitionnelle

Le mouvement vers une organisation transitionnelle se fait progressivement. C'est d'abord la conscience de la nécessité de cette transition qui se fraie un chemin dans l'esprit du *je*. Cela se fait plus timidement dans *All'alba (À l'aube)*, c'est-à-dire le poème qui ouvre *RAM*, du moins dans l'édition définitive de 1980. Ce texte dispositif donne le ton de ce recueil/section de *PP1980*, en ce sens que le lecteur est d'emblée mis au courant de la sensualité des multiples *tu* qui traversent le livre, sur l'origine de laquelle il a par ailleurs reçu un indice dans *Cugina volpe*. Bien que postérieur chronologiquement à *All'alba*, le fait que Volponi ait placé ce texte dans la section initiale de *PP1980*, c'est-à-dire avant *All'alba*, induit le lecteur à reconnaître la figure maternelle derrière le « feu vif du genévrier » de *All'alba* grâce au vers de *Cugina volpe* dans lequel le poète identifie sa mère à « ces buissons de genévriers parfumés »<sup>60</sup>. Si l'échec des tentatives de fuite du *je* poétique, dont il est question dans ce poème liminaire, n'est que le premier d'une longue liste, on ne peut pas passer sous silence le moment chronologique dans lequel a lieu cette première déception. L'aube coïncidant avec le début du jour, elle est un de ces « instant[s] précurseur[s] d'avenir » dont parle Collot, bien qu'il devienne aussitôt « décours, sans possibilité de recours<sup>61</sup> ». Dès le premier vers du poème initial de *RAM*, Volponi pose donc la possibilité d'une organisation qui comprenne l'ordre du *je*, le désordre du *tu*, leurs interactions, ainsi que la situation spatiale et temporelle de cela.

La nécessité de la transition devient véritablement urgente dans *Nelle vastissime notti (Dans les très vastes nuits)* :

Nelle vastissime notti

Dans les très vastes nuits

---

<sup>59</sup> COLLOT M., *La poésie moderne...*, op. cit., p. 143.

<sup>60</sup> Voir *PP1980*, p. 23 et 6 : « Sono corso da te, / a questo vivo fuoco di ginepro. » ; « [è] madre profumata la macchia dei ginepri. »

<sup>61</sup> COLLOT M., *La poésie moderne...*, op. cit., p. 54.

io sento  
il rumore dell'ossatura delle cose,  
gli alberi che battono sulle strade.  
La terra tesa con spasimo  
che potrebbe schiantarsi  
come il ghiaccio di un lago.  
Io debbo reagire  
per non farmi sovrastare  
dal rumore del mio corpo,  
per non farmi tendere  
come la pelle della terra.  
Cerco di spezzare quelle corde  
che stirano ogni cosa.

je sens  
le bruit de l'ossature des choses,  
les arbres qui heurtent les routes.  
La terre tendue avec douleur  
qui pourrait se fendre  
comme la glace d'un lac.  
Je me dois de réagir  
pour ne pas être dominé  
par le bruit de mon corps,  
pour ne pas être tendu  
comme la peau de la terre.  
Je cherche à briser ces cordes  
qui étirent toute chose.  
(PP1980, p. 28)

Dans ce poème, la volonté libératrice du *je* poétique est manifeste, notamment dans la deuxième moitié du poème. Le sujet s'aperçoit qu'il doit réagir à la totalisation causée par le *tu*, qui est ici incarné par un paysage très humanisé. Le *je* poétique est donc à la recherche de points de fuite ; c'est dans *Le strade hanno tracce* (*Les routes ont des traces*) qu'il affirme en avoir trouvé :

Le strade hanno tracce  
grandi di bove  
e s'apre l'orizzonte  
alla terra nuova.  
Io trovo pelli  
di vecchia biscia  
e a striscia  
sulla fronte le distendo  
per gli scongiuri.  
Poi  
nasce la primavera,  
quando la notte  
dura come il giorno.

Les routes ont des traces  
grandes de bœufs  
et l'horizon s'ouvre  
à la terre nouvelle.  
Je trouve des peaux  
de vieilles couleuvres,  
j'en mets des bandes  
sur mon front  
pour conjurer le mauvais sort.  
Puis  
le printemps naît,  
la saison où la nuit  
dure autant que le jour  
(PP1980, p. 33).

Le *je* poétique aperçoit enfin un espace dans lequel il ne sera plus contraint d'adhérer ou de repousser la sensualité d'origine maternelle, où « la double angoisse d'une présence excessive ou d'une perte radicale<sup>62</sup> » sera enfin dépassée. Cet espace transitionnel coïncide

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 143.

par ailleurs avec un temps nouveau, ce temps du « Possible » qu'est le printemps<sup>63</sup>. C'est en ce chronotope, qui est par ailleurs à saluer et à protéger contre « le mauvais sort », que peut émerger la parole poétique. C'est d'ailleurs « en avril » que le sujet lyrique dit avoir écrit « [s]on premier vers », dans *È dolce la notte (Douce est la nuit)*<sup>64</sup>.

En définitive, dans *RAM* s'esquisse une première forme d'auto-organisation poétique de la dialectique ordre/désordre. Introduit par les multiples avatars de la sensualité maternelle, le désordre est propagé par un *tu* incarné tour à tour par la mère, le paysage et un *tu* féminin, qui parfois se superposent. Cette irruption de l'altérité dans le cosmos du *je* oblige ce dernier à prendre position, ou mieux, à s'organiser. Dans la plupart des textes de *RAM*, cette organisation oscille entre adhésion, souvent de nature charnelle ou du moins corporelle, et répulsion. Toutefois, une nouvelle organisation du rapport intersubjectif s'esquisse dans d'autres textes, une organisation dans laquelle le *je* sait composer avec la sensualité matricielle à la fois d'un point de vue spatial, temporel et relationnel. Par ailleurs, c'est dans ce nouveau chronotope que la parole poétique devient possible, de même que l'enfant accède à la symbolisation langagière une fois qu'il a intégré sa séparation du corps maternel. L'auto-organisation entre le cosmos du *je* et le chaos du *tu* se renouvelle d'ailleurs dans la troisième section de *PP1980*, qui correspond à une sélection de poèmes de *AM*, le recueil paru en 1955.

### 3.5 La conscience de la transition : *L'antica moneta*

Dans la version de 1980 de *AM*, la phénoménologie du rapport entre le *je* poétique et les multiples *tu* d'origine sensuelle recoupe celle que nous avons repérée dans *RAM*.

#### 3.5.1 Une sensualité persistante

Nombreux sont en effet les textes qui présentent la même totalisation à la fois du rapport intersubjectif et de l'espace/temps. C'est le cas de poèmes comme *Dal melograno (Du grenadier)*, *Mia quaglia (Ma caille)*, *Antica moneta (Monnaie antique)*, *Compleanno (Anniversaire)*, *Seguo la rondine (Je suis l'hirondelle)*, *Foglietto d'autunno (Feuillet d'automne)*, *Serenata (Sérénade)* et *L.*. Ces textes oscillent à leur tour entre adhésion luxuriante et répulsion, avec une prépondérance incontestable de la première. Par ailleurs, la plupart des poèmes relatant une adhésion totale du *je* à la sensualité d'origine maternelle affichent une tendance générale à

---

<sup>63</sup> Voir *ibidem*, p. 67.

<sup>64</sup> Voir *PP1980*, p. 35 : « Scritti d'aprile / il mio primo verso. »

cette superposition entre le *tu* féminin et le paysage qu'on avait déjà constatée dans *RAM*. Elle agit par exemple dans un texte comme *Dal melograno* :

Dal melograno  
sui tuoi capelli  
cadono gocce rosse.  
Tu sei la donna  
dei trapassi stagionali  
con gli occhi di nebbia,  
quando le spume del mare  
salgono il monte  
e marciscono gli ulivi.  
Sulla tua spalla  
piange l'uccello marino  
perduto sopra gli argini dei fiumi  
e posa il tordo  
la notte  
che non ha più voglia.

Du grenadier  
sur tes cheveux  
tombent des gouttes rouges.  
Tu es la femme  
des transitions saisonnières  
aux yeux de brouillard,  
lorsque l'écume de la mer  
grimpe la montagne  
et pourrit les oliviers.  
Sur ton épaule  
pleure l'oiseau marin  
perdu sur les berges des fleuves,  
s'y pose la grive  
la nuit  
qu'elle n'a plus envie.  
(*PP1980*, p. 51)

Alors que le quatrième vers indique que le *tu* est porté par une femme, le dialogue qu'entretiennent avec elle les autres êtres présents dans le poème, comme le « grenadier », l'« oiseau marin » ou « la grive », exprime la superposition entre elle et le paysage, ce qui est par ailleurs scellé par la comparaison de ses yeux avec un élément météorologique comme le « brouillard ».

Le sujet lyrique va encore plus loin dans *Mia quaglia* :

Della chiarissima quaglia  
che nasce sulla spiaggia  
agli approdi dei templi,  
nell'ora che la luna di marea  
rotola sabbia  
e pesci luminosi,  
tu hai lo smarrimento  
e l'attonito canto.  
Conosci il canneto  
dove l'insetto sorpreso  
annega nelle gocce,  
il campo spiumato  
alle piogge meridiane del grano.  
Sul tuo collo  
è giugno  
stagione delle falci

De la cristalline caille  
qui naît sur la plage  
aux seuils des temples,  
à l'heure où la marée lunaire  
transporte sable  
et poissons lumineux,  
tu as l'égarément  
et le chant stupéfait.  
Tu connais la cannaie  
où l'insecte surpris  
se noie dans les gouttes,  
tu connais le champ de blé  
plumé lors des pluies méridiennes.  
Sur ton cou  
c'est juin  
la saison des faux

dal tenero filo,  
luglio sulle spalle  
con steli d'avena,  
agosto sulla schiena  
dorme come un cacciatore.

au tendre fil,  
juillet sur tes épaules  
avec ses tiges d'avoine,  
sur ton dos  
comme un chasseur  
dort le mois d'août.  
(PP1980, p. 53)

Ici, le *tu* féminin ne se contente pas de dialoguer avec d'autres êtres du paysage, elle est l'un d'entre eux, elle en reproduit même les comportements. Cela est le cas aussi du poème *Foglietto d'autunno*, où l'aimée devient « la truite effrayée / chaque fois que tombe une baie »<sup>65</sup>. Mais dans *Mia quaglia*, la superposition devient même vertigineuse à partir du vers « Sul tuo collo », car c'est directement le plumage strié de la caille/femme qui est comparé au changement des saisons. Entre le *tu* féminin et le *tu* animal (et donc le paysage) règne ainsi la plus totale transparence, comme le soulignent trois vers du poème *Serenata* (« Tu es de verre, / je vois mes mains / derrière ta nuque<sup>66</sup> »), au point qu'on ne saurait pas dire si le chant d'amour est dédié à une femme ou au paysage.

Toutefois, comme dans *RAM*, lorsque l'adhésion entre le *je* et le *tu* touche à son comble, elle peut aussi laisser sa place à la répulsion. On retrouve cela dans le poème *Compleanno* :

La tua palpebra oscilla  
come un lembo di spiaggia  
alla marea.  
Caina nera,  
femmina di tre ladroni,  
al tuo riso di cane  
tinniscono sul collo  
monete d'oro  
e cerchi di catene.  
Ondeggia su di te  
il carico del maschio,  
o galera d'immonda merce  
ad ogni porto rotta.  
Non conosci del fiume  
la pudica sosta  
ai sassi dell'estate ;  
ma il limo dei canneti  
colco ai tuoi giacigli  
e la piena autunnale

Ta paupière oscille  
comme un pan de plage  
lors de la marée.  
Ô noire *Caina*,  
femelle de trois larrons,  
à ton rire de chien  
tintent sur ton cou  
des monnaies d'or  
et des cercles de chaînes.  
La charge du mâle  
ondoie sur toi,  
ô galère à l'immonde fret,  
rompue à tout port.  
Tu ne connais pas  
la halte pudique du fleuve  
devant les pierres de l'été,  
mais le limon des cannaies,  
étalé sur tes grabats,  
et la crue automnale

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 67 : « [...] tu la trota spaventata / ad ogni bacca che cade. »

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 69 : « Tu sei di vetro, / io vedo le mie mani / dietro la tua nuca. »

che porta alle tue sponde  
la pecora affogata  
ed i perversi pastori.  
Un altro anno  
aggiungi alla specchiera,  
recane unguenti e pettini  
e un'altra treccia  
ai tuoi monili annoda.

qui mène à tes berges  
la brebis noyée  
et les bergers pervers.  
Ajoute une autre année  
à ta glace,  
prends onguents et peignes,  
noue une autre tresse  
à tes colliers.  
(*PP1980*, p. 64)

À rebours de celui d'une femme aux mœurs légères, dont la sensualité est perversion, *Compleanno* esquisse le portrait positif du *tu* / paysage. La pureté de ce dernier contraste avec la lubricité de la « femelle » à laquelle le *je* poétique attribue le nom de « Caina », que Dante avait forgé pour désigner une zone précise de l'Enfer, c'est-à-dire le cercle qui accueille les âmes des ceux qui ont trahi et tué un ou plusieurs membres de leurs propres familles. En définitive, la répulsion suscitée par le *tu* féminin ne provient pas que de son trop plein de sensualité, comme c'était le cas dans *RAM*, mais aussi d'un sentiment de trahison ressenti par le *je* poétique. Il conviendra de revenir sur ce sentiment de trahison, car cela concerne une des grandes nouveautés de *AM* par rapport à *RAM*, c'est-à-dire l'apparition d'une nouvelle forme de désordre, à entendre cette fois-ci dans le sens de « mauvais ordre », et que nous appellerons *Ordre*, après Edgar Morin. Mais avant cela, il est opportun de montrer qu'outre l'adhésion totalisante que l'on vient d'analyser, un mouvement vers une auto-organisation transitionnelle du rapport intersubjectif est également à l'œuvre dans *AM*.

### 3.5.2 La prise de conscience entre exaltation, désarroi et ataraxie

Dans *RAM*, le mouvement vers un chronotope transitionnel capable d'organiser le rapport intersubjectif procédait par étapes, au terme desquelles le *je* et la parole poétique parvenaient à se libérer. Dans *AM*, en revanche, le *je* poétique affiche une conscience de la transition qui était impossible dans le recueil précédent, et qui se justifie aussi par l'ouverture à l'extra-texte social vécue par Volponi lors de sa collaboration avec Adriano Olivetti. D'un point de vue textuel, cette conscience se fait souvent sous le signe de l'excitation, parfois teintée de désarroi. Une fois métabolisée, cette exaltation devient enfin une sorte d'ataraxie stoïque.

Parmi les textes qui expriment l'exaltation du *je* poétique, nous pouvons évoquer *Il margine di notte* (*La marge, la nuit*), *La quinta stagione* (*La cinquième saison*) et *Altre strade* (*D'autres routes*). Dans le premier poème, l'excitation du *je* poétique est suscitée par la fuite d'un renard : « En rasant le dernier soleil, / s'incendie sur la neige / le renard ensanglanté.

/ Quelle soif dans sa fuite / nocturne vers la marge / au-delà du bois ! »<sup>67</sup>. Ce renard n'est autre qu'un avatar du poète, ce que confirma Volponi en personne, dans une interview donnée à Emanuele Zinato : « J'aime m'appeler Volponi, car je pense à l'héroïsme du renard [*volpe* en italien], qui, une fois capturé, mord sa propre patte jusqu'à la couper afin de pouvoir s'enfuir. Je suis comme ça [...] »<sup>68</sup>. La transition vers une nouvelle organisation du rapport *je/tu* est aussi signifiée d'un point de vue spatial, la « marge / au-delà du bois » constituant la destination désirée, séparée du bois qui rappelle ce « jardin sauvage / d'épines et de jonquilles » de *L.* qu'est le sexe féminin/paysage dans *L.*<sup>69</sup>. La transition ayant aussi une valeur temporelle, nous apprenons dans *La quinta stagione* que le *je* poétique affirme avoir su surmonter la totalisation *je/tu*, car il possédait une « cinquième saison, / temps des commencements<sup>70</sup> ». Dans *Altre strade*, enfin, le motif de la transition vers une nouvelle organisation n'est pas seulement inclus dans le titre, mais il se décline en une course (« Corriamo ») vers l'avenir (« là-bas ») :

S'alzano a volo gli uccelli  
all'urlo nostro  
e allargano il cielo.  
Corriamo ;  
io so che le strade  
hanno crocicchi dove si canta,  
dove le donne vendono  
vino e lupini.

S'envolent les oiseaux  
à notre cri,  
ils élargissent le ciel.  
Courons :  
je sais que les routes  
ont des carrefours où l'on chante,  
où les femmes vendent  
du vin et des lupins.

Là sono le croci  
originali del Cristo,  
con grossi chiodi, tenaglie e martello.  
Là nascono strade  
verso ignote campagne,  
dove per lungo tratto  
s'accompagna di notte ai carrettieri  
un demoniaco cane.  
Là troveremo un cavallo,

Là-bas il y a les croix  
originales du Christ,  
avec gros clous, tenailles et marteau.  
Là-bas naissent des routes  
vers d'inconnues campagnes,  
où pour un long bout  
un chien démoniaque  
accompagne la nuit les charretiers.  
Là-bas nous trouverons un cheval

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 54 : « Radendo l'ultimo sole / s'incendia sulla neve / la volpe insanguinata. / Che sete la sua fuga / verso il margine di notte / che s'affaccia dal bosco ! »

<sup>68</sup> Voir VOLPONI P., « Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita », in *Id.*, *Scritti dal margine, op. cit.*, p. 197 (« Mi piace chiamarmi Volponi e penso all'eroismo della volpe che, presa in trappola, si morde la zampa pur di scappare. Io sono così [...] »). Rappelons enfin que le renard apparaît aussi, sous forme de clin d'œil ironique, dans le titre *Il leone e la volpe*, le livre que Volponi écrivit vers la fin de sa vie avec son ami Francesco Leonetti.

<sup>69</sup> Voir *PP1980*, p. 70 : « [...] incolto giardino / di spine e di giunchiglie. »

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 58 : « Avevo una quinta stagione, / tempo degli inizi. »

lasciato da un soldato,

laissé par un soldat,

forse la via di un'antica villa.

le chemin peut-être pour une antique villa.

(PP1980, p. 53)

Parfois l'exaltation cède la place au désarroi : c'est le cas dans *Io porto al mare* (J'emmène à la mer), *A quest'ora* (À cette heure), *La notte delle ceneri* (La nuit des cendres) et *Altra voce* (Une autre voix). Dans ces quatre poèmes, la nécessité de la transition est ressentie par le je poétique, qui parvient même à en saisir les conditions. Toutefois, cette conscience de la nécessité se heurte à des débouchés négatifs, qui peuvent conduire le poète à se voir comme un traître. Dans *A quest'ora*, la transition est un rêve de « contrées marines », bloqué toutefois par la nostalgie, dont l'étymologie est on ne peut plus claire : c'est ce « mal du retour » qui gâche en effet le rêve du je poétique<sup>71</sup>. Pour que ce dernier puisse fuir l'organisation je / tu qui domine depuis *RAM*, des conditions doivent être remplies, comme on peut le lire dans *Altra voce* :

[...]

[...]

II.

II.

Quando a specchio della luna  
tra gli odorosi cespugli  
filtrerà la corrente  
e colma sarà l'orbita dei fossi  
e il mio cavallo  
vagherà libero ;

Lorsqu'en regard de la lune,  
dans les buissons parfumés,  
filtrera le courant  
et que l'orbite des fossés sera comblée,  
et que mon cheval  
errera libre ;

quando affioreranno i cimiteri  
d'antiche guerre ai valichi  
e infido alla foce  
sarà il canneto ;

lorsque les cimetières de guerres antiques  
affleureront sur les cols  
et qu'à l'embouchure la cannaie  
sera dangereuse ;

e tra i sassi  
trepiderà l'allodola  
nuda e chiara  
come un seno di sposa,

lorsque parmi les pierres  
palpitera l'alouette  
nue et claire  
comme un sein d'épouse ;

nel mio diletto campo  
altra voce avrà  
come un canto di coturnice

alors dans mon champ chéri  
la fille des bœufs aura  
une autre voix,

<sup>71</sup> Cf. *ibidem*, p. 49 : « Io sogno / chiari paesi marini / e nostalgia m'invade / di essere in tutti / nello stesso tempo » (« Je rêve / des claires contrées marines / et la nostalgie d'être / tout le monde en même temps / m'envahit »).

la fanciulla dei bovi.

comme un chant de perdrix.  
(PP1980, p. 72)

Toutes les conditions énumérées dans ce poème peuvent être résumées en une image, à condition de les lire en parallèle avec la première partie du poème, où triomphe l'organisation *je/tu* (le « champ chéri ») : il faut alors que « le courant » fasse fondre la « neige » qui couvre ce champ, qu'il sorte le *je* poétique de la « cabane » où il se complaît dans la nostalgie. C'est ce courant qui fera que le chant de la « fille des bœufs » ne soit plus « triste »<sup>72</sup>.

Cependant, ce qui attend le *je* poétique au-delà de l'horizon *je/tu* peut ne pas être une libération. C'est au contraire une nouvelle forme d'organisation totalisante qu'il rencontre dans *Io porto al mare*. Décidé à emmener « à la mer / [s]es « angoisses matinales », il se trouve aussitôt empêtré dans un « brouillard » si épais qui ressemble à la mer. Si le sujet lyrique atteint tout de même la « dernière plage », ce sont « les pleurs aigus » des « alouettes / qui traversèrent » qui l'accueillent. Il ne lui reste à présent qu'à constater la douleur à laquelle semble se destiner sa fuite, une douleur épaisse comme du brouillard : « tout est mer<sup>73</sup> ! » Irrépressible, cette douleur est l'écot que doit payer le sujet lorsque « [s]on âme s'ouvre » à la transition, l'écot que paya Judas le traître « en se pendant au figuier<sup>74</sup>. » Toute douleur a

---

<sup>72</sup> Pour la première partie du poème, voir *ibidem*, p. 71 : « I. Seppure è triste / il canto della fanciulla / che scaccia le cornacchie / dal dorso dei bovi, / facile è restare / sugli orli delle grotte, / cedere ai richiami del falco, / illudersi di scoprire / il covaccio delle volpi ; / la lunga neve / m'indulge a una capanna, / ai dolci sapori / di ghiande e di castagne. / Oracoli porta il letargo. » (« Bien que soit triste / le chant de la fille / qui chasse les corneilles / du dos de ses bœufs, / c'est facile de rester / sur le seuil des grottes, / de céder aux appels du faucon, / de croire découvrir / la tanière des renards. / La longue neige / me pousse vers une cabane, / vers les douces saveurs / de glands et de châtaignes. / L'hibernation amène des oracles. » Par ailleurs, on peut considérer ce « courant » comme la *figura* – au sens que lui donnait le critique allemand Erich Auerbach (voir AUERBACH E., *Figura*, tr. de l'allemand par D. Meur, Paris, Macula, 2003 [orig. all. 1938]) –, c'est-à-dire la préfiguration de cet « ordre différent » qu'invoquera le *je* poétique de *L'Appennino contadino* (voir *infra*, p. 160-169).

<sup>73</sup> Pour toutes les citations tirées de *Io porto al mare*, voir *ibidem*, p. 46 : « Io porto al mare / queste mie ansie mattutine. / Cammino lungo i fiumi / e sento le anatre / destarsi nei canneti. / La nebbia lievitata / è mare / che sale ad incontrarmi / così che trovo conchiglie / tra le ginestre / e sabbia / per la mia impronta. / Sull'ultima spiaggia / giacciono le allodole / che traversarono. / S'alzano dalle spume con acutissimo pianto / e tutto è mare ! » (« J'emmène à la mer / mes angoisses matinales. / Je marche le long des fleuves / et sens les canards / qui se réveillent dans les cannaies. / Le brouillard qui s'est levé / est mer, / qui vient à ma rencontre, / si bien que je trouve des coquillages / parmi les genêts / et du sable / pour mon empreinte. / Sur la dernière plage / gisent les alouettes / qui traversèrent. / Elles se lèvent de l'écume avec des pleurs très aigus. / Tout est mer ! »)

<sup>74</sup> Les deux dernières citations sont tirées de *La notte delle ceneri*. Voir *ibidem*, p. 62 : « [...] In queste lunghe notti, / che intere la luna non sostiene, / erra a un pascolo d'orrore / il gregge delle nubi ; / s'apre l'anima mia / come l'angiolo sulle chiese / che s'anima d'inferno. / / A un attimo di luce astrale / vola nell'ombra con un grido / l'uccello che vide Giuda / suicida sull'albero di fico. » (« [...] Dans ces longues nuits, / que la lune ne garde pas entières, / le troupeau des nuages / erre

besoin d'être élaborée pour enfin être sinon acceptée, du moins oubliée. Le *je* poétique parvient somme toute à élaborer la sienne en faisant même preuve d'une certaine ataraxie stoïque.

Le premier pas vers cette détermination, on le trouve dans *La fine dell'estate* (*La fin de l'été*), l'avant-dernier poème de *AM* dans l'édition de 1980. La fin de la belle saison est mortifère tant pour les animaux (« [...] meurent les insectes », ou encore « le scorpion rubis [...] est un joyau terni ») que pour les corps célestes (« À chaque instant, en silence, / un astre à la queue venimeuse / s'accomplit dans le ciel »). Bien qu'encore un peu rétif au départ (« Sur mon regard / fixe sur le courant / comme sur un rocher / l'eau se ride »), le *je* poétique doit s'apprêter à partir, tout comme le renard : « Désormais les gardiens des vignes / préparent pour moi / leurs balles de gros sel »<sup>75</sup>. C'est toutefois dans *Quartine* (*Quatrains*) que l'inexorabilité de la transition est intégrée par le sujet lyrique, ce qui est par ailleurs renforcé par les choix métriques du poète, comme on le verra dans la quatrième partie de notre travail<sup>76</sup>. On se contentera pour l'instant de souligner la prégnance du syntagme « Jamais plus » réitéré en presque tout début de quatrain (deux fois sur trois au total) pour introduire des images de l'organisation *je/tu* que le sujet s'apprête à abandonner :

Non più all'usata pianta  
l'usignolo  
e l'erba viva nella fontana  
del portico di casa.

Jamais plus le rossignol  
à sa plante habituelle,  
plus d'herbe vive dans la fontaine  
du porche de chez nous.

Non più il parlare sospirato  
dei genitori dietro la persiana,  
né la buccola di stelle  
nel tuo tenero orecchio [...].

Jamais plus les soupirs  
de mes parents derrière la persienne,  
plus de boucle d'oreille étoilée  
à ta tendre oreille [...].  
(*PP1980*, p. 63)

Le passage à une autre forme d'organisation *je/tu* est donc chose faite, mais cela conduit aussitôt le poète à se rendre compte qu'un autre désordre le contraint à se positionner. Il s'agit en particulier de l'Ordre – à entendre comme « mauvais ordre » – engendré par la

---

dans un pâturage horrible. / Mon âme s'ouvre / comme cet ange dans les églises / qu'anime l'enfer. / / Dans un instant de lumière astrale / s'envole en criant dans l'ombre / l'oiseau qui vit Judas / se pendre au figuier. »)

<sup>75</sup> Voir *ibidem*, p. 73-74 : « Muoiono stasera / gli insetti » ; « [...] lo scorpione rubino [...] è un gioiello appannato » ; « Ogni istante in silenzio / nel cielo si completa / un astro dalla coda velenosa » ; « Sul mio sguardo / fisso nella corrente / come per uno scoglio / l'acqua s'increspa » ; « Ormai i guardiani delle vigne / preparano per me / i loro colpi di sale ».

<sup>76</sup> Voir *infra*, p. 223-225.

déruralisation massive, qui fut l'un des effets néfastes de la reconstruction italienne de l'après-guerre. On verra que les rangs de cet Ordre grossiront au fil de la poésie – et de l'œuvre – de Volponi en prenant des visages de plus en plus terribles. C'est en tout cas à ce niveau que naît ce qu'on a appelé le *poète-sociologue*<sup>77</sup>.

### 3.5.3 Un autre désordre

Une fois libre du piège de la régression et du désordre totalisant du *tu*, Volponi s'ouvre à l'extra-texte social et politique, suite notamment à sa rencontre avec Adriano Olivetti. Son travail de sociologue à travers certaines régions du sud de l'Italie lui permet de connaître d'autres réalités, notamment paysannes, sans oublier pour autant la vie métropolitaine qu'il touche du doigt pendant son séjour à Rome. L'intérêt de rappeler cela réside dans le fait que cette ouverture du poète à la réalité a des conséquences textuelles dès *AM*, même si cela devient plus évident à partir de *LPDA*. En particulier, une nouvelle typologie de figure féminine fait son apparition dans *AM*, comme on peut le voir dans le poème *Stanze romane*, que nous avons déjà présenté dans notre parcours à travers la biographie du poète<sup>78</sup>. Les femmes qui le traversent sont toutes d'origine paysanne, elles gardent d'ailleurs la sensualité déjà rencontrée dans maints *tu* féminins de Volponi : leurs seins et leurs tailles sont « doux comme des genêts », leurs veines sont « célestes », « elles demandent aux charretiers / des nouvelles de leurs villages », « elles ont un visage couleur tabac / et un ventre brun marengo », et présentent la même communion avec le paysage que leurs consœurs, même lorsqu'elles sont devenues des prostituées pour gagner leur vie (« Les prostituées de rue Fontanella / gisent comme des berges, / sur leur sable se blottit / le canard coloré ») ou qu'elles doivent se trouver un bon parti pour adhérer à un modèle social (« [...] elles conduisent un homme sur un bateau / mais elles touchent des mains / la berge fraîche du fleuve / et elles suivent des yeux les arbres / habillés comme des soldats »). Malgré cela, le fait que la sensualité naturelle de ces « guerriers antiques / amputés au comptoir des tavernes » soit éteinte, ou bradée, est le signe d'une corruption en cours, qui

---

<sup>77</sup> Voir *infra*, p. 57-67. Edgar Morin et Ilya Prygogine justifient tout à fait l'utilisation de l'approche complexe au consortium humain. Prygogine écrit par exemple ceci : « L'histoire de la matière est enchâssée dans l'histoire cosmologique, l'histoire de la vie dans celle de la matière. Et finalement nos propres vies sont plongées dans l'histoire de la société », in PRYGOGINE I., *op. cit.*, p. 215.

<sup>78</sup> Voir *infra*, p. 64-65.

fait par ailleurs l'objet d'une dénonciation, il est vrai nuancée par le lyrisme, de la part du *je* poétique<sup>79</sup>.

C'est sans doute par contraste avec ce cadre urbain que Volponi insère dans *AM* deux poèmes qui font l'éloge de la pureté du *tu / paysage* paysan. Sous ce jour, les deux poèmes en question ne détonnent pas dans le schéma très sensuel de l'ensemble. Alors que le premier est consacré à un Autre féminin, le second célèbre l'innocence d'un animal qui incarne le paysage. Le premier s'intitule significativement *La vergine (La vierge)* :

I sassi bianchi  
sono le tue spalle  
gli alberi la tua statura ;  
è la tua gola che batte  
se una rosa si muove  
non vista nel giardino.

Les pierres blanches  
sont tes épaules  
les arbres, ta stature.  
C'est ta gorge qui bat  
si une rose bouge  
inaperçue dans le jardin.

Di pure al vento  
di perdere il tuo canto  
nella voce dei fossi,  
al rosmarino  
di chiudere i sentieri.

Tu peux dire au vent  
de disperser ton chant  
dans la voix des fossés,  
au romarin  
de fermer les sentiers.

L'innocente starna  
si leva alta sul bosco  
e m'indica il tuo cammino.

L'innocente perdrix  
se lève au-dessus du bois  
et m'indique ton chemin.  
(*PP1980*, p. 59)

Véritable hymne à la communion « innocente » entre le *tu* féminin et le paysage, ce poème exprime le rêve du *je* de trouver refuge dans le « chemin » de l'adhésion totale. On retrouve le même schéma dans *L'averla (La pie-grièche)*, si ce n'est que cette fois-ci c'est un oiseau qui porte le message de pureté et de sérénité. Frappé par la mort de cet oiseau « innocen[t] », le *je* poétique évoque ses agissements, les mêmes depuis la nuit des temps. Des agissements en communion totale avec les autres, y compris avec ces « enfants » qui s'amusaient à le capturer et auxquels l'oiseau montrait « son œil heureux »<sup>80</sup>. Toutefois, la véritable preuve

---

<sup>79</sup> Pour toutes les citations extraites de *Stanze romane*, voir *PP1980*, p. 55-56 : « [...] il seno e la cintura / dolci come le ginestre » ; « [...] le giovani / tutte di vene celesti » ; « [...] chiedono ai carrettieri / notizie dei paesi » ; « [...] hanno viso di tabacco / e ventre di marengo » ; « Le meretrici di via Fontanella / giacciono come sponde / e sulla loro sabbia / s'accovaccia / l'anatra colorata » ; « [...] portano l'uomo in barca / ma con le mani / toccano la sponda fresca del fiume / e con gli occhi / seguono gli alberi / vestiti da soldati » ; « [...] questi antichi guerrieri / amputati sui banchi d'osteria ».

<sup>80</sup> Voir *ibidem*, p. 68 : « l'innocente averla » ; « dal volo basso alle mani dei fanciulli » ; « [...] e a lungo cantava male / l'averla mostrando ai fanciulli / il suo occhio felice ».

par contraste de cette volonté d'exaltation de la pureté de la femme paysanne se trouve dans un autre texte, à savoir *Trovarti a ballare*. Dans ce beau portrait d'une madone paysanne vue dans les Abruzzes, le poète est aussi – nous l'avons vu – sociologue, si bien que, une fois ce poème mis en regard de *Stanze romane*, la différence saute aux yeux. L'attitude sociologique est enfin la même qui informe l'explicit de AM, c'est-à-dire *Le isole di argilla*, ce petit poème annonciateur des petits poèmes de LPDA tant d'un point de vue formel que thématique. Si pour ce qui est du contenu, *Le isole di argilla* ressemble à une enquête sur cette Calabre dépeuplée par une industrialisation farouche, que Volponi en personne connut lors de son expérience méridionale, du point de vue de la rhétorique de l'organisation du livre PP1980, ce poème est un texte dispositif. En le choisissant pour clôturer la section AM, Volponi lui attribue en effet une fonction de texte-charnière, ce qui induit chez le lecteur une attente qui sera pleinement satisfaite dans les sections suivantes, où apparaîtront de plus en plus les extra-textes sociaux et politiques.

L'ouverture à d'autres horizons et la découverte de l'Ordre confortent notre approche *complexe* de l'œuvre poétique de Volponi, car cela démontre que l'ordre et le désordre changent au gré des situations et que le *je* poétique est obligé de trouver une nouvelle organisation qui prenne en compte les changements survenus. En ce sens, dans les poèmes plus *hétérogènes* de AM, l'altérité féminine et sa sensualité totalisante acquièrent une positivité qui leur était complètement étrangère auparavant. De la même manière, la transition est une source de déception, car c'est le lieu de l'Ordre, alors qu'elle constituait jusque-là l'horizon de salut du *je* poétique. Ce repositionnement perpétuel, qui est le propre de la totalité des choses selon la pensée de la complexité, œuvre également dans LPDA, dans lequel l'organisation mise en place par le *je* poétique oscille entre adhésion au microcosme natal, nostalgie et ébauche d'une nouvelle organisation sociale et politique.

### **3.6 L'« objectivation du plus intime » : *Le porte dell'Appennino***

Malgré l'indubitable influence de Pasolini et de ses acolytes *d'Officina* sur la poésie volponienne au tournant de l'année 1955, maints textes de LPDA ressemblent à ceux qu'on a pu trouver dans AM.

#### **3.6.1 Entre adhésion et nostalgie**

C'est le cas par exemple de *La ballata della neve* (*La balade de la neige*) et *Il 2 di Dicembre* (*Le 2 Décembre*), qui reproduisent un schème que l'on connaît fort bien, c'est-à-dire celui qui voit le *je* poétique adhérer à l'organisation *je/tu* féminin/paysage. *La ballata della neve* est particulièrement significatif en ce sens : dans ce poème, l'adhésion est en effet double, car,

d'une part, elle concerne le *je* poétique caché derrière les « volées de moineaux » qui, « effrénés dans leur vol / comme pour une peine du cœur », emboîtent les pas du *tu* féminin dont le regard est la seule chose « qui les fait vivre », et, d'autre part, elle caractérise le rapport entre le *tu* féminin et le paysage, dès lors que la faculté de nidification propre aux oiseaux appartient aussi au *tu* féminin (« elle est blanche, ta peau / dans le nid au-dessus de ton genou »), tout comme le temps et ses cycles (« l'hiver s'ouvre tout grand / dans ton tablier céleste », tandis que « la saison garde / le germe de ta pudeur »)<sup>81</sup>. Ce type d'organisation apparaît aussi dans *Il 2 di Dicembre*, bien que le *tu* féminin auquel s'adresse le *je* poétique partage avec lui le tremblement que peut engendrer la possibilité de la transition, « cette heure de la nuit [...] qui fait désordre dans le ciel » et qui mène « à un sentier noir ». La véritable nouveauté de ce poème consiste dans le rôle que s'attribue le *je* poétique. Ce dernier s'attache à consoler le *tu* féminin en lui rappelant que cette nuit « trouve dans tes yeux la rime / pour l'hivernale cadence / du temps égal », à le rassurer sur la vérité inébranlable de son adhésion au paysage. Preuve en est la métamorphose que « la subtile mesure » du paysage fait subir au *tu* féminin à la fin du poème : « Ton cœur ne cède pas, il mûrit / en cette nuit impitoyable, / qui emmène une ceinture à ta taille, / à tes yeux crus, / un tissu indulgent de gardienne<sup>82</sup>. » Le fait que ce soit le *tu* féminin qui éprouve, ne serait-ce que pour un court instant, la peur liée à la possibilité d'une transition constitue malgré tout une première dans une organisation qui paraissait jusqu'alors parfaite, et c'est le signe avant-coureur d'une « objectivation du plus intime » de la part du *je* poétique.

---

<sup>81</sup> Pour toutes les citations précédentes, voir *PP1980*, p. 103-104 : « Sono scesi i passeri a branchi / dai calanchi di neve ; / si sono posati tutt'insieme / sulle peste davanti a casa / come se la tua veste / tenessero per gli orli, / sfrenati nel volo / quasi per una pena del cuore. / / È solo il tuo sguardo, amore, / che li tiene in vita, / o il loro stesso timore / di presto morire. / / Se appena ti chiamo, / altri volano dai pagliai: / l'inverno si spalanca / nel tuo grembiule celeste, / un filo d'oro di paglia / resta a metà nell'aria. / / È d'oro la tua medaglia / ogni sabato d'inverno / e bianca è la tua pelle / nel nido sopra il ginocchio. / / Salendo lentamente a germinare, / la stagione mantiene / il seme del tuo pudore: / l'una e l'altro maturano insieme / e cantano in silenzio / come il vento e la neve / nel tuo piccolo paesaggio / che arriva appena a domani. / / Anche i passeri al tramonto / tremando sui rami, / vivi uno per uno / e tutt'insieme come le stelle, / ti chiamano in silenzio / per arrivare a domani. »

<sup>82</sup> Voici le texte original de *Il 2 di Dicembre*, in *ibidem*, p. 111 : « Volge a un sentiero nero / quest'ora della notte / che mette disordine nel cielo, / che salva una sola / stella giovinetta, / come te incerta, / che per la prima volta / a un'ora come questa / t'accompagna a me. / La prima neve del calendario / vive sotto i tuoi piedi / contandoti gli anni a uno a uno, / ancora se niente è passato / per le piccole ferite / della tua adolescenza. / Brucia la notte di Santa Bibiana, / notte di tutte le tue notti ; / ma nei tuoi occhi trova la rima / per l'invernale cadenza / del tempo uguale. / Non devi aver paura / perché la casa / era qui già da tempo ; / da tempo la sottile misura / che ti prende / si è abbassata / sulla tua statura adolescente. / Il tuo cuore non cede, si matura / in questa notte spietata / che porta ai tuoi fianchi una cintura, / ai tuoi occhi crudi / un panno indulgente di guardiana. »

Un autre texte de *LPDA* pourrait, du moins en partie, appartenir à *AM*, bien que pour des raisons différentes. Point d'adhésion *je/tu* dans *La notte che ti fa male*, mais le même décor romain (le « Capitole », le « Forum », le Mont « Soracte », « le pont des Quatre Têtes » ou encore l'hôpital « Fatebenefratelli ») et le même acte d'accusation que dans *Stanze romane*. En effet, de même que dans le poème de *AM*, dans *La notte che ti fa male*, il est question de figures féminines urbaines, mais d'origine campagnarde. Bien qu'il n'y en ait qu'une dans *La notte che ti fa male*, elle partage avec ses semblables le même « mal quotidien », c'est-à-dire son extranéité à la ville, à laquelle elle oppose l'« ombre animale » propagée par sa « veste barbare ». Le *j'accuse* qui filtrait de *Stanze romane* se renouvelle ici, tout en se faisant plus explicite, car, écrit le poète, « sur le rivage des maisons / Renaissance, en ruines, / se pose un vieux péché, / sous l'ancien portique / où fleurit la peste<sup>83</sup>. » La ville est donc une nuit « vivante et mortelle », un pan de cet Ordre universel qui a régné avant les découvertes scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle, et qui ressemblait aux célèbres boîtes chinoises, comme le laisse entendre Edgar Morin : « La Vraie Réalité [était] Ordre physique, où toute chose obéi[ssait] aux Lois de la Nature, Ordre biologique, où tout individu obéi[ssait] à la Loi de l'Espèce, Ordre social, où tout humain obéi[ssait] à la Loi de la Cité<sup>84</sup>. » C'est dans sa poésie, donc, qu'émerge pour la première fois ce contempteur de l'ordre social que l'on retrouvera au grand jour dans les romans comme dans les poèmes successifs de Volponi<sup>85</sup>. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère qu'ici, encore plus que dans *AM*, le *je* poétique porte en lui les

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 112-113 : « È la tua veste che dà / a questa notte romana / un'ombra animale lungo il fiume / e porta una luce nei cantoni / umidi dei quartieri dei fiori. / Qualcosa ogni istante muore, / rinasce e muore / per tutta la fronte verticale / delle costellazioni. / La notte batte le cave / del sottosuolo, i sepolcri sotto i giardini, / e si rovescia come un latte / che venga odoroso dai magazzini / di stoffe degli ebrei, / dagli androni dei palazzi / delle Sante Congregazioni. / Tu muovi un passo perso / nei sandali di piume / e giri il volto verso / la biacca del fiume. / Sei tu che dici l'ora, / quando infantile maledici / con un accento tra i denti / il gruppo dei giovani che ti segue, / come di fratelli minori. / Dietro il tuo male quotidiano / bevono un'aria africana e dicono: / « Ottobre è il mese più bello ». / Così si dichiara viva / viva e mortale la tua notte ; / la notte che ti fa male / e inghiotte la tua saliva. / Il Campidoglio è fresco, / alto sul Foro / come il volo dei corvi, / come l'alba ingenua del Soratte / sulle periferie. / Pallida ti fermi al ponte / che è pallido sul fiume. / È il ponte dei Quattro Capi, / tutto pieno di sputi / dei denti cavati / dai robusti frati / del Fatebenefratelli, / ospedale dei poverelli. / La città si perde nella strofa / che la povera infanzia ti detta / e sulla riva delle case / cinquecentesche, rovinata, / si posa un vecchio peccato, / nell'oscuro porticato / dove fiorisce la peste. / È la tua barbara veste / che trema lungo il fiume, / la collana di vetro disperata, / che giri tra le dita, / che porta la tua passeggiata, / alle ringhiere dei ponti / dove ancora lasci i figli al fiume. ») Voir *infra*, note n° 200, p. 199.

<sup>84</sup> MORIN E., *op. cit.*, p. 34.

<sup>85</sup> Ceci nous amène à souscrire aux propos du poète et critique Giovanni Raboni, qui souligna à quel point la poésie de Volponi pouvait constituer un réservoir de modalités stylistiques que l'auteur aurait développées par la suite. Voir « "Il più grande e il più completo fra gli scrittori del secondo Novecento". Intervista a Giovanni Raboni a cura di Emanuele Zinato », in AA.Vv., *L'immaginazione*, n° 143, décembre 1997, p. 12-13.

extra-textes auxquels le poète a affaire à cette époque, et notamment, nous l'avons vu, l'extra-texte social et politique. Il en découle, par ailleurs, que l'organisation *je/tu* qui constituait son horizon précédent ne revient dans *LPDA* que sous forme de nostalgie.

Ce motif nostalgique traverse de nombreux textes du livre de 1960. *Il 2 di Novembre* (*Le 2 Novembre*), qui appartient à la petite série de trois poèmes consacrés au deuxième jour des mois d'octobre, novembre et décembre, en est un exemple parfait. Immergé dans un brouillard qui isole sa « capitale de campagne » d'un espace/temps situé au-delà de l'horizon, le *je* poétique revient à l'organisation *je/tu* qui est en-deçà, ce qui est scellé par cette « grande envie de pain » qu'il affirme ressentir à la fin du poème et sur laquelle il est superflu de s'attarder, tant le symbolisme du pain comme élément de partage est manifeste<sup>86</sup>. Cependant, le poème dont la nostalgie constitue le véritable fil rouge, c'est *Le catene d'oro* (*Les chaînes d'or*), ce que confirme par ailleurs une lettre inédite que Pasolini envoya à Volponi. Dans cette lettre, datée du 22 novembre 1956, le poète frioulan exprime son jugement à propos d'un poème, dont le titre n'est pas mentionné, que Volponi lui avait envoyé le 9 novembre : « Ton poème est très beau, on le lit d'une seule traite et avec une très douce émotion, une de tes meilleures réussites (ça et là un petit peu de ta manière, et peut-être quelques vers de trop au milieu)<sup>87</sup>. » Or, cette recension de Pasolini contient deux éléments qui cautionnent notre lecture de *Le catene d'oro* : d'une part, Pasolini souligne l'effet très doux qu'a suscité chez lui la lecture de ce poème ; d'autre part, il fustige la présence de la vieille manière de Volponi. Il n'est pas surprenant que l'auteur de *La meglio gioventù* ait été touché par un poème nostalgique comme *Le catene d'oro*. Il n'est pas surprenant non plus qu'il y ait vu la vieille manière de Volponi, compte tenu, en premier lieu, de la direction « logique » vers laquelle Pasolini orienta la poésie de Volponi depuis sa recension à *AM*, et, en dernier lieu, du fait que *Le catene d'oro* pourrait tout à fait appartenir à *AM*, où la veine nostalgique était déjà présente. Mais venons-en au texte. La circonstance à l'origine de ces 103 vers, c'est l'anniversaire d'un *tu* indéfini, mais qu'il est légitime de qualifier de « féminin », au vu notamment de certains éléments comme les « chaînes d'or » aux poignets ou le « flacon d'huile / pour [l]es cheveux gracieux » qui compose sa toilette. Pour illustrer notre propos nous nous limiterons ici à analyser les vers qui clôturent ce poème :

---

<sup>86</sup> Voir *PP1980*, p. 110 : « Nella mia capitale di campagna » ; « [...] il resto è uguale, / oppure una gran voglia di pane ».

<sup>87</sup> Alors que Daniele Fioretti écrit dans une note en bas de page qu'il est impossible de déterminer de quel poème de Volponi il s'agit (voir *VOLPONI P., Scrivo a te..., op. cit.*, p. 43n), on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit bien de *Le catene d'oro*, étant donné la proximité chronologique des deux lettres ainsi que le fait que trois mois plus tard, c'est-à-dire après cet imprimatur pasolinien, le poème de Volponi sera publié dans *Officina*. Voici l'original de l'extrait cité : « La tua poesia è molto bella, si legge d'un fiato e con dolcissima commozione : una fra le tue riuscite migliori. (Qua e là un po' di maniera tua, e forse qualche verso in più al centro). »

[...] Sono così felice stamattina  
 con la gentile tazza di caffè  
 azzurra, di falsa china,  
 che reca dipinti case aguzze e ponti  
 che immagino nell'orto,  
 e mi libero del mio cuore  
 facendoti gli auguri,  
 tenendoti per mano,  
 per le catene d'oro.  
 Poso la mia testa sul grembiule  
 pronto a morire docilmente  
 in comunione con tutti,  
 guardando se il grano  
 cresce tra la seta dei campi  
 e gli altri frutti.  
 Auguri a te  
 di non morire quest'anno,  
 di non lasciare sulla specchiera  
 la boccetta dell'olio  
 dei tuoi vezzosi capelli  
 ancora usata a metà,  
 i santi e i loro manti  
 a capo della lettiera.

[...] Je suis si heureux ce matin  
 avec ma délicate tasse de café  
 bleue, de faux chine,  
 où sont peints des maisons pointues et des ponts  
 que j'imagine dans notre jardin,  
 et je me libère de mon cœur  
 en te présentant mes vœux,  
 en te tenant par la main,  
 par tes chaînes d'or.  
 Je pose la tête sur ton tablier  
 prêt à mourir docilement  
 en communion avec tous,  
 en regardant si le blé  
 pousse entre les champs soyeux  
 et les autres fruits.  
 Tous mes vœux à toi  
 pour que tu ne meures pas cette année  
 pour que tu ne laisses pas sur la coiffeuse  
 le flacon d'huile  
 pour tes cheveux gracieux  
 à moitié plein,  
 ou encore les saints et leurs manteaux  
 au bout de ton lit.  
 (PP1980, p. 93)

La nostalgie est ici source de joie, si bien que tout ce qui est au-delà de l'horizon (les « maisons pointues » et les « ponts ») s'intègre dans cet enclos du *je* poétique qu'est son « jardin ». L'adhésion à l'organisation prend ensuite l'allure d'un rite dont le *je* est un ministre désireux de communier avec le génie des lieux et ses fidèles.

Cependant, dans la plupart des textes, la nostalgie du *je* poétique reste fidèle à son étymologie. Le retour du *je* sur ses terres est très souvent douloureux, comme par exemple dans *Il 2 di Ottobre (Le 2 octobre)*. Véritable itinéraire nostalgique qui précède la faim de nostalgie de *Il 2 di Novembre* et l'adhésion d'antan de *Il 2 di Dicembre*, ce poème, qui est par ailleurs le plus long de cette série, est l'histoire d'un retour du *je* dans son enclos natal. Après en avoir constaté l'immobilité (« [...] Le temps nocturne ne varie pas, / ce temps où les fruits tombent / entre tes pas immobiles, / où la lune gronde inéluctablement. / Les choses clôturent ta journée »), le sujet lyrique pense à se définir par rapport à cela : « Reste la nuit aux fenêtres, / elle tremble suite au vol d'une palombe / égale à toi-même, / qui a perdu sa volée. » Bien que le *je* cherche à objectiver sa douleur en la prêtant au *tu* qui campe dans ces vers, c'est bel et bien sa condition qu'il figure dans le vol tremblotant de cet oiseau solitaire

qui a quitté l'horizon (sa vie a pris « une autre date / et un autre sens », écrit Volponi) sans parvenir ensuite à le regagner<sup>88</sup>.

Un tout autre rapport à la nostalgie tisse une personne qui sait composer avec l'organisation *je/tu féminin/paysage*. C'est ce qu'on peut constater dans *La vita*, le poème dédié à la figure paternelle. C'est sous le signe de cette différence que s'ouvre *LPDA* à partir de *PP1980*. Le lecteur qui franchit les portes du livre et qui suit donc Volponi dans son voyage vers ses propres sources découvre d'emblée (à moins qu'il ne suive pas le parcours poétique de Volponi depuis ses débuts) que la figure du père est une figure d'absence pour le *je* poétique. En effet, le lecteur est accueilli par une épigraphe éloquente, que Volponi emprunte à la tradition populaire calabraise pour souligner sans doute à quel point l'absence du géniteur peut avoir une valeur universelle : « Lorsque je suis né / mon père n'était pas là ». Après avoir repris ces deux vers pour entamer son poème, le *je* poétique opère un revirement assez surprenant. Il peint en effet les étapes principales de la vie du père : de même que son propre fils à venir, ce père est un « orphelin dès sa naissance ». De même que son fils, ce père, dès son plus jeune âge, « était poussé à sortir ». Une fois de plus comme son fils, le père franchira « la porte du jardin » en guise d'écot à payer à « la peine de la croissance ». Il grandira, comme son fils, grâce à une pluralité de pères et mères tout à fait naturelle à ces latitudes, connaîtra les « nombreuses époques » de l'organisation sociale ancestrale de cette contrée, fumera sa première cigarette après la messe du dimanche, connaîtra l'amour et son « fond campagnard », etc. Cependant, une chose distingue le *je* poétique de son propre père. Ce dernier n'aura jamais poussé sa fuite au-delà de l'horizon « des prés de nostalgie humaine ». Il aura mené sa propre vie « de front et non pas en fuite », comme le fera en revanche son fils. Prince sans royaume, ce dernier entamera une quête qui le vouera au tiraillement perpétuel, alors que le royaume du père s'étendait « par vertu

---

<sup>88</sup> Pour les citations du poème, voir *PP1980*, p. 108-109 : « La nuvola che sino a ieri / splendeva alta sul monte / filtrando i tuoi desideri / ai raggi del sole di settembre, / il giorno degli angeli custodi / cade sull'orizzonte e perde / i disegni alteri dell'estate. / / Domani scenderà per le vallate / l'ombra sui fiumi ; / domani la tua fronte sarà assediata / se libera ti parve sino a ieri. / / La liturgia ha posto un'altra data / e un altro senso prende la tua vita / nel muto discorso dei pensieri / che incalza, come nell'ultima schiarita / delle stoppie, il vento stagionale. / / Il vento batte le vigne sabbiaiole / e sui tetti o tra gli olmi, / i granturchi e i girasoli / delle donne di casa / che ti danno rimorsi. / Cammini per i soliti sentieri / e vedi che sono nuovi / quando cade il sole dalle siepi / e già li invade / la messe minuta delle selve. / / Ti fermi negli orti dietro casa / e incontri lo sguardo dei custodi, / dei poveri parenti / che la fine dei lavori / ha riportato in paese. / Così altro non odi che voci vere / e i richiami dai pascoli serali. / / Non varia il tempo delle sere / in cui cade la frutta / tra i tuoi passi fermi, / e scroscia senza scampo la luna. / Le chiudono il tuo giorno. / Resta la notte alle finestre / e trema nel volo di una palomba, / quell'una come te stessa, / che ha perduto il branco. » Pour ce qui est du procédé d'objectivation de sa propre condition, on l'a déjà vu à l'œuvre dans *Il 2 di Dicembre*, bien qu'à des fins différentes.

d'amour / sur toutes les choses de la campagne », que son regard « guérissait les espaces » et « animai[t] les villages avec douceur »<sup>89</sup>.

La différence entre le père et le fils saute davantage aux yeux si nous analysons les poèmes dans lesquels Volponi affronte le thème de sa généalogie. Deux poèmes évoquent la naissance du poète, qui coïncide ici avec le *je* poétique. Le premier texte à l'évoquer directement, c'est *Il giorno nove di Febbraio (Le 9 février)*, ou, plus précisément, la première partie de ce poème. Ce qui donne le *la* au texte, c'est encore une fois un anniversaire, comme c'était le cas dans *Le catene d'oro*, mais alors que là il s'agissait de l'anniversaire d'un *tu* féminin, ici le *je* poétique évoque, trois jours plus tard, son propre anniversaire : « Le jour neuf février, / c'est-à-dire trois jours / après mon trente-deuxième anniversaire<sup>90</sup>. » En plus de nous indiquer sinon le jour précis, du moins l'année de composition de ce poème, ces trois vers liminaires et leur aura dantesque engendrent chez le lecteur l'attente d'un voyage, d'un bilan. L'attente n'est point déçue, car le voyage à rebours commence dès le quatrième vers :

[...] – nato il giorno sei  
in anno di maltempo,  
con il filo elettrico  
spezzato per i campi  
tra la neve,  
tra i vecchi tronchi  
e le case affondate  
nel loro quieto respiro ;  
senza parenti e vicini  
al capezzale di mia madre  
di pizzo bianco,  
chiaro alla finestra nevosa  
invaso dai suoi neri capelli ;  
giovane e pallida,  
sposa senza amicizie,  
sola a un parto doloroso  
con una canestra di panni

[...] – Né le sixième jour,  
une année de mauvais temps,  
le fil électrique  
coupé dans les champs  
enneigés,  
entre les vieux troncs  
et les maisons ensevelies  
dans leur souffle quiet ;  
point de parents ni de voisins  
au chevet de ma mère  
en dentelle blanche,  
clair sous la fenêtre enneigée,  
envahi par ses cheveux noirs ;  
jeune et pâle,  
épouse sans amitiés,  
seule pour cet accouchement douloureux,  
avec un panier de linges

---

<sup>89</sup> Voir *ibidem*, p. 81-86 : « Quando sono nato / mio padre non c'era » ; « Orfano già nel parto » ; « spinto ad uscire » ; « Certo per lui fu dura / la porta dell'orto » ; « il complice pudore materno / [non] gli addolcì la pena della crescita » ; « lungo tutta un'estate / di molte età » ; « Toccava il suo [della ragazza] fondo campagnolo, / la fratta di biancospino, / il frutto di corniolo » ; « spinto ad uscire / per un viaggio sull'erba, / sugli intimi falaschi e trifogli, / prati d'umana nostalgia » ; « Brevi quegli anni, / grevi di fatica ; / uno dietro l'altro, / di fronte e non in fuga » ; « S'apriva il suo [del padre] reame / per virtù d'amore / sopra tutte le cose della campagna [...] Al suo sguardo / guarivano gli spazi [...] e dolcemente i paesi s'animavano ».

<sup>90</sup> Voir *PP1980*, p. 87 : « Il giorno nove di febbraio, / quando da tre giorni / avevo compiuto anni trentadue. »

bianchi di lino  
 e una tinozza d'acqua calda,  
 votata a Sant'Anna,  
 madre dei parti  
 e del brodo di ceci,  
 alla palma secca sulla spalliera ;  
 dalle sue labbra scure  
 o subito rosse  
 per i suoi larghi denti  
 un grido nacque  
 insieme con me,  
 con il vento sciolto per la campagna,  
 con un'imposta che s'apre,  
 nato con un guizzo  
 come la quercella  
 che al vento  
 si scuote della neve  
 e vibra nell'aria,  
 mentre nel mio cielo,  
 alle cuspidi fredde,  
 Venere congiunta ad Urano  
 in un quadrato di gelo  
 nefasta illuminava  
 il mio destino d'amore [...].

blancs en lin  
 et un baquet d'eau chaude,  
 dévote à sainte Anne,  
 mère de tous les accouchements  
 et du bouillon de pois chiches,  
 et au palmier sec sur la tête de lit ;  
 de ses lèvres foncées  
 ou soudain rouges  
 grâce à ses dents larges,  
 un cri naquit  
 avec moi,  
 le vent libre à travers la campagne,  
 un volet qui s'ouvre ;  
 né en sursautant  
 comme le papillon,  
 qui au vent  
 se secoue de la neige,  
 et qui vibre dans les airs,  
 alors que dans mon ciel,  
 aux cuspides froides,  
 dans un carré de gel,  
 Vénus néfaste  
 unie à Uranus  
 éclairait mon destin d'amour [...].  
 (PP1980, p. 87-88)

En inscrivant sa propre naissance dans un cadre astrologique (Vénus, Uranus, les « cuspides », qui, d'après le dictionnaire Larousse, sont « l'endroit d'une maison où ses influences sont les plus patentes<sup>91</sup> »), le poète entend, d'une part, évoquer les us et coutumes d'un accouchement à la campagne et, d'autre part, souligner l'inéluctabilité de l'amour qui est né avec lui. En d'autres termes, Volponi se décharge de toute responsabilité concernant son adhésion à l'organisation *je/tu féminin/paysage*, une adhésion qu'il décrit comme nécessaire, aussi naturelle qu'un cri ou que le vol d'un papillon, dont l'inéluctabilité est d'origine divine, Vénus agissant conjointement, et de manière « néfaste », avec son père Uranus, le dieu du ciel. Cette inéluctabilité est par ailleurs confirmée par les quinze vers que le poète consacre à sa propre naissance dans *Le catene d'oro* :

[...] [Ai calendari] corrisponde  
 l'unica mia certezza :  
 « 6 febbraio, S'Amendo

[...] [Aux calendriers] correspond  
 ma seule certitude :  
 « 6 février, Saint Amand

<sup>91</sup> Voir <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cuspide/21190> (page consultée le 20 décembre 2016).

(ricorretto s. Armando)  
 nella curva della notte per il cielo  
 e di un vento di gran forza,  
 ore tre e quarantacinque minuti  
 è nato Paolo di Arturo e Teresa,  
 sano e libero, naso schiacciato.  
 Per il suo grande pianto  
 furono donati  
 dieci grammi d'oro  
 e un corallo con tre corni.  
 La mattina gran passaggio  
 di tordi marinacci.

(corrigé en St. Armand),  
 au sommet de la courbe de la nuit,  
 et sous un vent très fort,  
 à trois heures et quarante-cinq minutes  
 est né Paolo, fils d'Arturo et Teresa,  
 sain et libre, le nez camus.  
 Pour ses grands pleurs  
 on donna  
 dix grammes d'or  
 et un corail à trois cornes.  
 Le matin, grand passage  
 de grives marines. [...]  
 (PP1980, p. 92-93)

La naissance du *je* est imprégnée de la spiritualité à la fois païenne et chrétienne d'une famille de la campagne, si bien qu'elle s'inscrit à nouveau dans l'organisation *je/tu féminin/paysage*, ce que confirme d'ailleurs le poème *Le catene d'oro* que nous avons analysé précédemment.

Cette remémoration de sa propre généalogie conduit le poète à y chercher les sources de sa condition d'individu séparé de sa « volée ». Volponi commence par évoquer le négatif de sa propre naissance. Dans la deuxième partie de *Il giorno nove di Febbraio*, il évoque en effet une naissance autre : l'inéluctabilité divine cède la place à l'Ordre romain, dans lequel Vénus n'est qu'une prostituée et Uranus « un médecin glacial » qui aide à avorter, ce qui est parfaitement illégal, et dont les « constellations » ne sont pas des étoiles, mais ses « outils nickelés ». Le destin de cette « créature animale / en dehors de tout commencement et de toute histoire », ce n'est pas l'amour, mais la mort « fatale », « sans cri, / sans raison, / avant l'avènement / de tout sauveur ». Mais au-delà de l'avortement réel, il y en a un d'ordre symbolique : l'Ordre urbain induit l'individu fugitif à se couper de son origine (Uranus emploie « des ciseaux blancs [...] / qui coupent [l]es années » du *je*), à devenir un être « hors tout commencement / et toute histoire »<sup>92</sup>.

L'auto-analyse du *je* poétique touche à son comble dans deux poèmes particulièrement denses de LPDA, c'est-à-dire *Il cuore dei due fiumi* (*Le cœur des deux fleuves*) et *La paura*. Lorsque nous avons analysé la biographie sociologique de Volponi, nous avons eu l'occasion de nous pencher sur *La paura*, un long poème proche de la revue *Officina*, dans

<sup>92</sup> Pour toutes les citations extraites de la deuxième partie de *Il giorno nove di Febbraio*, voir *ibidem*, p. 88-90 : « Urano, gelido medico » ; « [...] con le sue costellazioni / di ferri nichelati » ; « La morte fatale, / senza aria, / di un feto, / di una creatura animale, / fuori da ogni principio / e storia [...] senza un grido, / senza ragione, / prima dell'avvento / di qualsiasi salvatore » ; « [...] le bianche forbici di febbraio / che tagliano i miei anni ».

lequel Volponi se livre à un diagnostic de cette peur qui l'a longtemps enfermé dans l'organisation *je/tu féminin/paysage* de sa contrée natale<sup>93</sup>. *Il cuore dei due fiumi*, lui, est à son tour un très long poème (297 vers) au caractère résolument auto-analytique. Chronique d'un retour au pays, *Il cuore dei due fiumi* contient des nombreux vers qui chantent la nostalgie de l'enclos natal, au point de basculer volontiers dans l'idylle (« Mon amour est prodigue, / il est lié à tout lieu / et de tout lieu toute partie d'eau, / toute pierre, toute racine, toute berge, / boutonne obstinément dans mon cœur », pour ne donner que l'exemple le plus significatif). Cependant, si on l'épure de ces zones idylliques, on se retrouve avec un noyau gnoséologique qui ne put que plaire à Pasolini. Ce noyau se fonde sur une métonymie assez évidente, celle qui crée une contiguïté entre le paysage natal et le *je* poétique. Tous deux ont une double identité, « les voix infinies / des deux vallées / du Metauro et du Foglia » correspondant à cet « homme à deux voix, / [...] à deux soirs » qu'est devenu Volponi. Tandis que le fleuve Foglia, le plus « sauvage » des deux, est constamment attiré par « la lumière de la maison, / le sifflement de rappel, les voix », autant de « remparts conscients » à sa volonté de fuite, le Metauro est en revanche plus placide, « doux près de la berge » et « patient »<sup>94</sup>. Ce rapport de contiguïté entre les deux fleuves et le *je* devient encore plus clair lorsqu'on s'aventure dans un autre poème de LPDA, c'est-à-dire *Le mura di Urbino* (*Les remparts d'Urbino*). Pris dans la tourmente de son identité déchirée entre adhésion et fuite, le *je* poétique parvient à prendre conscience du fait que son horizon est à la fois source d'espoir et de douleur : « C'est alors que les jardins suspendus [de la ville] / plient l'ombre hostile des pins / vers ce point de l'horizon, / qui se renouvelle chaque soir, / où moi, je n'arriverai jamais / libre des pensées noires, / du sort ennemi / que mon amour châtie<sup>95</sup>. » Le fait que le poète parvient enfin à prendre définitivement conscience de ses « deux voix » est le point de départ du regard politique que le poète-sourcier peut enfin porter sur son monde, sans pourtant oublier l'importance de ses expériences extra-textuelles.

Fidèle élève de ses maîtres, Pier Paolo Pasolini et Adriano Olivetti, Volponi conduit un véritable travail politique dans LPDA. Il s'agit tout d'abord d'un travail sociologique et

---

<sup>93</sup> Voir *infra*, p. 73 et 76-77.

<sup>94</sup> Voir PP1980, p. 94-102. Voici le texte original des vers que nous avons cités : « Prodigio è il mio amore / legato ad ogni luogo / e d'ogni luogo ogni parte d'acqua, / pietra, radice, sponda, / germoglia tenace nel mio cuore » ; « sento le infinite voci / delle due vallate / del Metauro e del Foglia » ; « Difficilmente vive / un uomo con due voci, / un uomo con due sere, / tra selve o campi mietuti » ; le Foglia « selvaggio » « [c]ercava avido la luce della casa, / il fischio di richiamo, le voci: / argini coscienti / al suo regalo taglio di ragazzo » ; le Metauro est, quant à lui, « dolce vicino alla riva » et « paziente ».

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 107 : « [...] Allora i giardini pensili / piegano l'ombra ostile dei pini / verso quel punto dell'orizzonte, / nuovo ogni sera, / dove io non giungerò mai / libero dai miei cattivi pensieri, / dalla sorte nemica / che il mio amore castiga. »

anthropologique d'envergure, car le lecteur découvre tout un monde, celui de la campagne des Marches, qui était déjà à l'époque en voie de disparition. En effet, les poèmes du troisième livre de Volponi présentent de multiples facettes de la vie de cette contrée. Il est donc opportun de rendre compte de ce travail archéologique et ethnographique de Volponi, qui se servira de ce travail analytique pour ensuite proposer quelques changements, ou du moins souligner la nécessité d'une nouvelle organisation sociale, économique et politique.

### 3.6.2 Un « ordre différent »

Les détails au sujet de la vie paysanne sont légion dans *LPDA*, si bien que nous avons jugé opportun de les classer selon les différents aspects de cette vie, qu'il faut tout de même imaginer comme des cercles concentriques qui vont des individus aux manifestations politiques et religieuses de la communauté en passant par la famille.

En ce qui concerne les individus, il va de soi qu'on peut dessiner un portrait masculin et un portrait féminin. Le poème qui décrit le mieux le portrait typique d'un homme de cette contrée est sans aucun doute *La vita*, le poème consacré au père du poète que nous avons précédemment analysé en le mettant justement en relation avec les poèmes contenant les portraits du *je* poétique. Si on devait résumer ce portrait masculin en une formule, on choisirait celle d'« homme complet », un motif moins présent dans *PP1980* que dans les recueils pris singulièrement. Cet homme est celui qui se sauve, car il sait adhérer à l'organisation *je/tu féminin / paysage* et à son chronotope. Le royaume du père s'ouvre en effet « sur toutes les choses de la campagne », et les jeunes évoqués par Volponi dans *La paura* « disposent de l'heure<sup>96</sup> », c'est-à-dire du temps, grâce à leurs mains. Cette « racine d'homme<sup>97</sup> » est associée à une figure féminine qui oscille entre sensualité saillante (ce qui est, nous l'avons vu, le précipité du schème maternel) et maternité naturelle. C'est notamment grâce à la galerie de femmes de *Il cuore dei due fiumi* que nous pouvons broser le portrait de la femme de ces contrées :

[...] Sono i paesi  
delle belle Cecilie,  
brune, di lunga treccia,  
delle bionde, esili Ersilie,  
delle Marie lavandare ;

[...] Ce sont les villages  
des belles *Cecilie*,  
brunes, aux longues nattes,  
des *Ersilie* blondes et minces,  
des toutes les *Marie* lavandières ;

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 118 : « [...] I compagni vengono a giuocare: / essi che sono veri, orfani forse, / chiamano per nome, guardano nel cuore, / e, fermi nel sole, ai sassi, / con le mani dispongono dell'ora. [...] »

<sup>97</sup> Voir *La vita*, in *PP1980*, p. 83 : « Forse nel sonno / sulla maglia dei carrettieri, / per la calda vena del braccio / o per la forte parola, / naturalmente s'innestò / la sua radice di uomo. »

di tutte le belle donne  
d'oro scuro e corallo,  
madri e spose, fornare ;  
delle giovani timorose  
vergini come sante,  
come le rose nelle chiese,  
rosse a guardare,  
che dopo il mese di maggio  
danno la mano  
appena a toccare  
da dietro il cancello.  
Lavorano a casa  
e sposano per amore,  
o per amore qualcuna si perde  
e allora fa la sarta,  
la levatrice, le iniezioni,  
gli impacchi d'erbe.  
Le belle contadine  
sposano per stagioni  
come le messi  
nei campi o lungo i fossi  
e poi nelle piccole chiese,  
madri e sorelle  
di amici cacciatori  
o giuocatori di bocce  
e di piastrelle.

de toutes ces belles femmes  
d'or foncé et de corail,  
mères et épouses, boulangères ;  
de ces jeunes timorées,  
vierges comme des saintes,  
comme les roses des églises,  
rouges si on les regarde,  
qui, après le mois de mai,  
se laissent tout juste  
effleurer la main  
derrière le grillage.  
Elles travaillent chez elles  
et se marient par amour,  
ou bien par amour certaines se perdent  
et finissent par devenir couturières,  
sages-femmes, elles font des injections,  
des compresses d'herbes.  
Les belles paysannes  
se marient selon les saisons  
comme les moissons  
dans les champs ou le long des fossés  
et puis dans les petites églises,  
ces mères et sœurs  
de leurs amis chasseurs  
ou joueurs de boules  
et de palets. [...]  
(PP1980, p. 96-97)

« [M]ères et épouses », « mères et sœurs » : voici, par voie d'universalisation, ce que sont toutes ces belles *Cecilie*, *Ersilie* et *Marie* des Apennins. Elles adhèrent à la nature et à ses rythmes en devenant ainsi les compagnes idéales des « chasseur[s] », c'est-à-dire de l'homme complet, étant donné que la chasse est un « symbol[e] mythico-ritue[l] de défense et de réintégration<sup>98</sup> » que l'individu met en œuvre pour renouveler son adhésion à l'organisation sociale qui est la sienne.

---

<sup>98</sup> Cf. DE MARTINO E., *Furore Simbolo Valore*, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 100 : « Caccia e raccolta, pastorizia primitiva, agricoltura primitiva e agricoltura cerealicola, disciplina dei rapporti sessuali e forma della famiglia, dispersione tribale e accentramento urbano e statale, comportano così importanti analogie di regimi esistenziali, di esperienze critiche e di esigenze di difesa, da far comprendere il prodursi di analoghi *simboli mitico-rituali di difesa e di reintegrazione*, più o meno indipendentemente da trasmissioni culturali » (C'est nous qui soulignons). La figure du *chasseur* est récurrente dans la poésie de Volponi, du moins jusqu'à LPDA. Volponi lui dédie même un poème entier, *L'uomo è cacciatore*, le troisième texte de la série *Il giro dei debitori* (voir PP1980, p. 11-15). C'est toutefois dans *L'Appennino contadino* que l'on comprend mieux la coïncidence entre le chasseur et l'homme complet (voir notamment PP1980, p. 130 et 137-138).

Si on passe à présent à la première organisation sociale qui soit, c'est-à-dire la famille, on s'aperçoit que nombreux sont les poèmes de *LPDA* dans lesquels Volponi nous en livre l'image. Dans *Le catene d'oro*, par exemple, Volponi saisit un moment particulier de la vie familiale, l'anniversaire de la matriarche. C'est l'occasion pour celle-ci de tenir un discours à toute la famille, y compris les « morts / et les anges gardiens : / l'oncle du Minnesota / emmène une vieille fourrure d'ours, / les enfants mort-nés tapotent, / de leurs petits poings serrés / et avec des petites médailles d'or, / les cloches de verre / sur les fleurs artificielles et les cierges. » Son discours tourne autour des sujets qui impliquent la famille entière : « Et voici les moissons, les meules, / les poids, la fécondité des années, / les verres de *vinsanto*, / les voiles des épouses<sup>99</sup>. » C'est toutefois ailleurs que le portrait de la famille de la campagne émerge au grand jour. En pleine adhésion avec l'organisation *je-paysage*, la famille de *L'Appennino contadino* est enveloppée dans « le temps sempiternel » de la contrée, leurs maisons sont bercées par le vent, qui « entre par les cheminées, / ajoute la menthe et les genévriers à la fumée, / et répand le parfum automnal de la famille / jusqu'aux forêts d'or, / dont il pénètre l'âge végétal. » Élément parmi les éléments, la famille humaine organise sa vie domestique, dont la dimension sociale est prépondérante : « Dans les pièces d'en bas bougent les enfants : / une voix, les histoires devant la cheminée, / les pousse à la fenêtre, / à regarder lequel des paysans passe / ou bien les disputes des moineaux avant le soir. » Seules les chambres sont des espaces intimes : « Ici notre esprit est seul [...] Ici discutent les parents [...] Ici, dans les trousseaux, / la tradition protège plus les douleurs / que les illusions familiales<sup>100</sup>. » L'organisation familiale prévoit également une forme de spiritualité, qui, d'une part, la relie aux autres en devenant une forme de cohésion sociale, et, d'autre part, peut devenir une organisation coercitive qui se transmet aux enfants sous forme de peur, comme on peut le découvrir dans *La paura* : « La peur est une maison habitée », avec son « temps horrible », les armoires sont des « tombes », la fille destinée au mariage « pleure », si bien que les chambres deviennent le havre de paix d'une intimité blessée, l'« unique salut », car lieu des possibles où l'on peut « parcourir de la main / les

---

<sup>99</sup> Voir *PP1980*, p. 91-93 : « Per la nostra felicità questa mattina / tornano a casa tutti i parenti / vivi e morti / e gli angeli custodi: / lo zio del Minnesota / porta una vecchia pelliccia d'orso, / i nati morti battono leggeri, / con i piccoli pugni stretti / e medagliette d'oro, / le campane di vetro / sui fiori finti e i ceri » ; « Tornano le mietiture, i covoni, / i pesi, le bontà delle annate, / i vinsanti dentro i bicchieri, / i veli delle spose ».

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 125-143 : « Rifiorisce sui pozzi familiari / il tempo di sempre » ; « Il vento le [les maisons] accompagna : entra dai camini, / mischia al fumo la menta e i ginepri / e sspande l'autunnale profumo della famiglia / sino ai boschi d'oro, / penetra la loro età vegetale. » ; « Nelle stanze basse si muovono i bambini: / una voce, le storie del fuoco nei camini, / li porta alla finestra, / a guardare chi passa dei contadini / o le liti dei passerai prima di sera. » ; « Qui il nostro pensiero è solo [...] Qui discorrono i genitori [...] Qui la tradizione nei corredi / custodisce i dolori / più che gli inganni familiari. »

fabuleuses routes du lit ». Un salut individuel et momentané qui ne défait pas la peur du large, mais salut tout de même. L'« âme commune ordonnée » et catholique de la famille paysanne déteint surtout sur les jeunes filles (« La peur est une jeune fille »), dont le corps, et même la toux, est ligoté « dans un ordre étriqué ». Cet « ordre de la famille » dicte à la fille, voire la « demoisell[e] », « le geste parfait », dont le but est de « supporter une peine / pour purger le péché maternel, / composer une figure / devant le père<sup>101</sup>. »

Cette organisation familiale austère est le reflet d'une organisation sociale qui présente à son tour des rigidités dont l'origine est à chercher dans la vieille conception de l'Ordre universel comme antithèse du Chaos. En d'autres termes, si l'univers est régi par l'ordre des saisons, l'ordre social ne peut pas déroger à cette loi, d'autant que le garant de celle-ci est Dieu. Le texte dans lequel cette vieille conception de l'Ordre est particulièrement évidente, c'est encore une fois *L'Appennino contadino*. Véritable périégèse à travers le microcosme paysan, *L'Appennino contadino* décrit dans les moindres détails cette île aux frontières spatiales et temporelles bien définies qu'est la contrée natale du poète. Le calendrier paysan rime avec celui de la nature, avec son éternel retour de naissances, vies et morts. Dans la première partie du poème, Volponi trace les contours d'un cosmos immobile, toujours égal à lui-même : « Aux fenêtres passent ainsi les saisons, / l'une après l'autre, indifférentes, / avec leurs mesures prises sur le soleil, / sur les multiples naissances de la lune. » À ce cosmos appartient évidemment l'homme, auquel « le destin naturel / [...] a fixé les bornes ». Aucune révolte n'est possible dans ce système clos : « La saison divine châtie toute révolte / et fait fleurir en même temps les blés et les chiens-dents. » Une deuxième partie du poème inaugure un long voyage à travers les mois du calendrier humain, qui se termine tout juste avant la dernière strophe du poème, où prévaut la portée gnomique. Entre isolement, immobilité et silence, l'enclos natal conduit son existence circulaire entre les travaux dans les champs, la vie domestique et la socialité religieuse (nombreux sont les renvois à la tradition païenne ainsi qu'à la tradition catholique). Les relations humaines, que ce soit au sein de la famille ou de la société, sont de nature déterministe, en ce sens qu'elles contribuent sans faute à la création de cette « âme commune ordonnée » que nous avons déjà évoquée. Cette âme commune, qui dépasse même la frontière entre la vie et la mort, est à la fois un

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 114-124 : « La paura è una casa abitata » ; « [il] tempo orrido di casa » ; « S'aprono armadi come tombe » ; « le donne anziane [...] vestono da sposa / una ragazza che piange. » ; « Allora il letto [...] è l'unica salvezza [...] percorrere con la mano / le favolose strade della lettiera » ; « La paura è una fanciulla » ; « la sua tosse educata / nell'ordine della famiglia » ; « [le] regole di un giuoco sconosciuto / che legava il suo corpo / in un ordine stretto. » ; « Guardare sorridendo le ragazzette, / anzi, le signorine » ; « il gesto perfetto mi sembrava / un riprendere fiato, / sopportare una pena / a discolpa del materno peccato, / comporre una figura / a cospetto del padre. »

antidote contre l'éternel retour du Tout et le moment nécessaire de cette palingénèse pérenne :

[...] seminare per l'anno che viene  
e poi finire i lavori per le scorte,  
la legna, i bucati, le conserve ;  
è come onorare i defunti,  
guardare i fratelli  
dai cancelli dei cimiteri.

[...] ensemençer pour l'année à venir  
et puis finir les travaux pour les réserves,  
le bois, la lessive, les conserves ;  
c'est comme honorer les défunts,  
regarder les frères  
depuis les portails des cimetières. [...]  
(PP1980, p. 141)

Cette vieille communion existentielle peut désamorcer la peur, mais au prix d'une vie passée « sans comprendre »<sup>102</sup>.

Cependant, même les cycles de la nature prévoient des ouvertures, comme au printemps ou encore au mois de septembre, lorsque les oiseaux migrateurs quittent la contrée en suscitant l'envie du paysan, qui se défend de la peur de l'*ouvert* en chassant. Cela n'éteint pas pour autant son désir de rébellion, comme on peut le voir notamment chez les jeunes, qui, comme la « tourterelle », frémissent en septembre, et même en février, un mois cher à Volponi, qui lui attribue ici la nervosité propre aux jeunes : « Février est un garçon / qui lutte contre son père, / qui cherche dans les champs un point de fuite. » Mais la fuite (la transition) ne garantit pas une vie meilleure, car cela peut signifier aussi les affres de l'exil et du travail dans l'industrie. Il en découle que le jugement de la communauté oscille entre approbation et réprobation, car « [c]eux qui s'enfuient ne sauvent qu'eux-mêmes ». L'ouverture de l'horizon a tout de même une qualité, car elle introduit dans l'île « la seule vérité, qui dans la vie / s'adresse à eux, en dehors de la nature », c'est-à-dire la possibilité de lutter de l'intérieur de l'enclos « contre eux-mêmes, contre la fatigue », dans l'espoir que « demain un nouveau soleil se lève ». Enfin conscients de leur propre insularité, les paysans se réunissent le premier mai pour essayer de briser cette condition. Le symbole de leur lutte devient le drapeau rouge « de la liberté d'un jour », cette « relique » exposée « sur le balcon / de la nouvelle maison le long de la route », sans doute une *Casa del popolo* liée au Parti Communiste Italien, où le peuple paysan « se reconnaît et s'élit / comme un peuple uni ».

---

<sup>102</sup> Pour toutes les citations extraites de *L'Appennino contadino*, voir PP1980, p. 125-143 : « Così alle finestre passano stagioni, / una per una, indifferenti, / con le misure riferite al sole, / alle molte nascite della luna » ; « [...] un destino naturale / [...] ha fissato i confini » ; « La stagione divina ferisce ogni rivolta / ed insieme fioriscono i grani e le gramigne » ; « Si sogna una festa migliore / e si fa sempre un giro di più / ballando per amore, / mangiando e bevendo per amore, / odiando per amore, parlando per amore, / per l'amore accanito di vivere senza capire. » Puisque les citations extraites de *L'Appennino contadino* sont assez nombreuses, nous avons préféré distribuer leurs originaux sur plusieurs notes.

Toutefois, si des actions concrètes ne succèdent pas aux symboles, ces derniers ne sont que des coquilles vides, comme le dénonçait déjà Pasolini dans *Au drapeau rouge*, ou encore Volponi dans une lettre à Pasolini lui-même<sup>103</sup>. Le sociologue Volponi essaie d'indiquer une solution possible : une nouvelle organisation doit venir de l'intérieur même de la contrée. Ce renouveau passe par la mise en place d'une nouvelle synergie entre la ville (Urbino, bien qu'elle ne soit pas mentionnée directement) et la campagne. Tout d'abord, la ville est depuis toujours une référence pour les paysans. Ils l'arpentent par exemple au mois d'avril, un « mois sans peur<sup>104</sup> » :

[...] salgono insieme i mezzadri e i garzoni,  
i mietitori, i braccianti, i legnaioli,  
i muratori di campagna, gli innestatori,  
gli scavatori di pozzi e di vigna,  
i cercatori d'acqua e i cacciatori.

[...] arrivent ensemble les métayers et les apprentis,  
les moissonneurs, les journaliers, les bûcherons,  
les maçons de campagne, les greffeurs,  
ceux qui creusent puits et vignes,  
les sourciers et les chasseurs. [...]  
(PP1980, p. 132)

Étant donné que la ville n'est pas « labouré[e], ensemencé[e], sarclé[e] / travaillé[e] d'heure en heure, du matin au soir » comme l'est leur campagne, la peur n'y élit pas demeure. Cependant, la ville (il faut lire Urbino comme symbole de toutes les « capitales de campagne ») est en passe de disparaître, car l'Ordre industriel et capitaliste des grands centres urbains l'a condamnée à l'oubli. Mais pour que le renouveau ait lieu, il faut qu'elle redevienne ce symbole de lumière d'autrefois :

[...] Il giorno nella città non ha paura,  
stretto tra le mura è sempre luminoso,  
e sempre vive di qualche cosa, ora per ora;

[...] Le jour en ville n'a pas peur,  
serré entre les remparts, toujours lumineux,  
il vit toujours de quelque chose, d'heure en heure ;

<sup>103</sup> Pour Pasolini, voir PASOLINI P.P., *La religion de mon temps (1955-1960)*, in ID., *Poésies 1943-1970*, trad. de N. Castagne, R. de Ceccatty, J. Guidi et J.-C. Vegliante, Paris, Gallimard, 1990, p. 379. Voici en revanche l'extrait de la lettre que Volponi envoie à Pasolini le 19 décembre 1957, dans laquelle il dénonce le risque que les symboles se vident de sens : « [La société] ne se renouvelle qu'à condition que se renouvellent les consciences [...]. Sinon on n'agitiera que des drapeaux, et tu le sais bien », in (VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 64 : « [La società] può rinnovarsi solo se prima si sarà rinnovata nelle coscienze [...]. Altrimenti si scioglieranno solo delle bandiere e tu bene lo sai »).

<sup>104</sup> Voir *L'Appennino contadino*, in PP1980, p. 125-143 : « Un giorno, nel meriggio dell'annata, / la tortora parte e inizia la stagione / che rende i giovani penserosi » ; « Febbraio è un ragazzo / che lotta contro il padre / che cerca nei campi la strada della fuga » ; « Chi fugge salva solo se stesso » ; « Questo [la bandiera rossa e la lettura del giornale] è l'unico modo di lottare / contro se stessi, contro la fatica ; / l'unica verità che nella vita / a loro si rivolge, fuori della natura [...] nella speranza / che domani il sole nasca diverso » ; « In quelle sere ripiegano le rosse / bandiere della libertà d'un giorno : / congiungono le mani nel piegarle, / poi prendono il giornale come una reliquia » ; « [...] la bandiera rossa sul balcone / della casa nuova sulla strada » ; « [...] qui si riconosce e si elegge / come un popolo unito » ; « [...] aprile, / mese senza paura ».

preso alla mattina presto nei mercati,  
 nella profonda luce che rispecchiano  
 le facciate nobiliari o i porticati;  
 guidato per le vie al suono dei selciati  
 sino ai vertici gentili dei rioni;  
 alzato a mezzogiorno in fronte alle chiese  
 su tutte le piazze, una sopra l'altra,  
 di mattone o di pietra,  
 non è vinto dalla foglia incerta,  
 non predato dalle fratte di spini,  
 non morto nella morte degli insetti;  
 non arato, seminato, sarchiato,  
 faticato ora per ora,  
 dalla mattina alla sera.

Il giorno gira nella città il suo dolce sole,  
 muove il ventaglio alto delle nubi,  
 e chiama dal mare l'amorosa luce serale  
 che si stende su tutte le terrazze,  
 sui giardini pensili, sull'arcate  
 dalle quali soffia l'Appennino.  
 Si congiunge alla notte per le strade,  
 quando vicino s'odono risate di ragazze  
 verso i torrioni e voci da tutti i portoni.

affairé au petit matin dans les marchés,  
 dans la lumière profonde que reflètent  
 les façades nobles et les arcades ;  
 guidé dans les rues au son des pavés  
 jusqu'aux sommets nobles des quartiers ;  
 levé à midi face aux églises  
 sur toutes les places, une sur l'autre,  
 en brique ou en pierre,  
 il n'est pas vaincu par la feuille flottante,  
 il n'est pas pillé par les fourrés de ronces,  
 il n'est pas mort dans la mort des insectes ;  
 pas labouré, ni ensemencé, ni sarclé,  
 ni travaillé d'heure en heure,  
 du matin au soir.  
 Le jour tourne dans la ville son doux soleil,  
 il agite l'éventail haut des nuées,  
 il appelle de la mer l'amoureuse lumière du soir,  
 qui s'étend sur toutes les terrasses,  
 sur les jardins suspendus, sur les arcades  
 d'où soufflent les Apennins.  
 Il s'unit à la nuit le long des routes,  
 lorsque, vers les donjons,  
 on entend des rires proches de filles  
 et des voix sortir de toutes les portes. [...]  
 (PP1980, p. 132-133)

En tant que lumière, la ville doit redevenir source d'urbanité, de beauté et de travail ingénieux. Volponi évoque indirectement deux modèles : d'un côté, la « cité de l'homme » d'Adriano Olivetti, et, de l'autre, la capitale du Duc Frédéric de Montefeltro. Dans sa synthèse entre pensée politique chrétienne et socialisme, Olivetti œuvrait pour la réalisation ici et maintenant d'une *polis* où les « forces matérielles » seraient guidées par ces « forces spirituelles » que sont « la Vérité, la Justice, la Beauté et [...] l'Amour<sup>105</sup>. » Pour sa part, le Frédéric de Montefeltro est une figure incontournable de la Renaissance italienne. Ce qui frappa en particulier Volponi, c'est le fait que le Duc fit construire à Urbino « le premier palais au monde : non pas un château, mais une demeure civile ayant des secteurs dédiés à la culture, même au gouvernement<sup>106</sup> ». Ce duc éclairé voulut que la façade de son palais ne donne pas sur la place, comme le voulait l'usage, mais sur les remparts et sur la campagne environnante :

<sup>105</sup> Voir en particulier OLIVETTI A., *Le forze spirituali* [1956], in ID., *La città dell'uomo*, Milan, Edizioni di Comunità, 1960, p. 28.

<sup>106</sup> Voir VOLPONI P., *La mia Urbino*, op. cit., p. 32 : « [...] il primo palazzo al mondo : non più un castello, ma una dimora civile con settori apprestati per la cultura, anche del governo ».

Les tours du palais de la cour ducale d'Urbino [...] s'élèvent au-dessus des remparts et de la campagne [...], elles marquent à la fois le territoire assujéti à la ville et la mesure d'une pensée dominante et d'une civilisation. Les terres et les villages en face sont tous traversés par les plans d'une gestion unitaire, rationnelle, avec des forteresses défensives qui résistent toujours [...] mais aussi des cours ducalés, des routes, des hôpitaux, des bibliothèques, des églises, des marchés, des fours à majoliques<sup>107</sup>.

Autrement dit, la ville « à la rencontre de la campagne », pour reprendre les paroles de l'urbaniste Riccardo Musatti, un collaborateur de Volponi dans son expérience sociologique pour le compte d'Olivetti<sup>108</sup>. Voici donc la ville rêvée par le *je* poétique ou mieux, le *nous* poétique de *L'Appennino contadino* :

[...] Se le sue<sup>109</sup> strade arrivassero  
sino alle nostre case,  
se le sue porte s'aprissero  
e il loro legno fosse  
quello dei nostri olmi.  
Se le sue chiese, i suoi mercati,  
le case con tanti tetti,  
se le sue piazze animate  
sentissero l'aria di queste siepi.

[...] Si seulement ses routes arrivaient  
jusqu'à nos maisons,  
si seulement ses portes s'ouvraient  
et que leur bois était  
celui de nos ormes.  
Si seulement ses églises, ses marchés,  
ses maisons avec beaucoup de lits,  
si seulement ses places animées  
pouvaient sentir l'air de ces haies. [...]  
(*PP1980*, p. 138)

Forgé à l'école d'Adriano Olivetti, qui reposait sur un moment d'analyse et sur un autre de synthèse, Volponi exprime ici le souhait, qu'il étend aussi aux paysans et à leurs drapeaux rouges d'espoir, de rompre l'organisation en place, pour créer « un ordre différent », qui contribue à améliorer la situation économique, sociale, politique, en un mot, humaine, de ces populations<sup>110</sup>. C'est le poète en personne qui autorise cette lecture. Dans une lettre à Pasolini datée du 1<sup>er</sup> septembre 1960, Volponi, qui vient de recevoir le prix Viareggio pour *LPDA*, conteste à la fois l'étiquette de « poésie lyrique dictée par la nostalgie » et celle

<sup>107</sup> Voir *ibidem* : « I torricini del palazzo della corte ducalé urbinaté [...] alti sopra le mura e la campagna, [...] segnano il territorio soggetto alla città e insieme la misura di un pensiero dominante e di una civiltà. Le terre e i paesi davanti sono tutti intessuti dai piani di una gestione unitaria, razionale, con rocche di difesa che ancora resistono [...] ma anche con corti ducali, strade, ospizi, biblioteche, chiese, mercati, fornaci di maioliche. »

<sup>108</sup> MUSATTI R., « Matera, città contadina » [*Comunità*, n° 33, 1955], in BILÒ F. – VADINI E., *op. cit.*, p. 170 : « [la città] incontro alla campagna ».

<sup>109</sup> Bien que dans *PP1980* ainsi que dans l'édition complète des poèmes de Volponi, parue en 2001, le premier possessif « sue » devienne « tue », nous rétablissons « sue » pour des raisons de cohérence textuelle, mais surtout parce que « sue » apparaissait bel et bien dans la *princeps* de *LPDA*.

<sup>110</sup> Voir *L'Appennino contadino*, in *PP1980*, p. 143 : « Forse tra queste nebbie, / di prima o dopo Natale, / anno per anno uguale, / in cui ciascuno è perso / e oppone solo il passato / alla neve che avanza ; / forse qui è l'ordine diverso / per queste stesse cose / che sono i campi, le strade, le famiglie. »

d'« essai sociologique » que certains critiques ont attribué au poème. À ses yeux, ce poème dénonce aussi « la condition de malheur dans laquelle vivent toujours les populations assujetties aux dieux et à la nature » et il affirme que « pour les sauver, [leur] culture [...] [doit être] guidée vers une conscience moderne<sup>111</sup>. » Deux mois plus tard, un chercheur de l'Université d'Urbino, Giorgio Cerboni Baiardi, publie dans *Comunità*, la revue fondée par Adriano Olivetti, une recension de *LPDA* qui nous intéresse tout particulièrement, car c'est la première fois qu'un critique prend publiquement position au sujet du poème *L'Appennino contadino*<sup>112</sup>. Cerboni Baiardi y souligne en effet la nature « "progressive" et non pas "régressive" » de ce très long poème<sup>113</sup>. Au bout de cette progression, le territoire idéal, la ville à la campagne :

[...] j'ai acheté un très beau Guercin, avec un air frais que je ne quitterai jamais plus : l'air d'un soir qui existera toujours, même lorsque je serai mort, entre ces frondaisons et ce bleu, les mêmes que dans mes lieux idéaux, avec, au loin, une crèche, une bâtisse, un hôpital, un couvent, un lazaret, une caserne, une cour, une école ou un atelier<sup>114</sup>.

Dès *Muore la giovinezza (La jeunesse se meurt)*, le texte final de *LPDA*, Volponi essaie de mettre définitivement un terme au rapport symbiotique qu'il entretient avec le *tu féminin/paysage* afin de se trouver un équilibre viable entre ses « deux soirs ». Cet équilibre consiste à composer avec l'« absolu » du « temps entier » que fut son rapport amoureux avec le *tu féminin/paysage* en reconnaissant la parenté qui lie tout amour à la mort. En effet, reprenant le Leopardi de *Amore e Morte (Amour et Mort)*, Volponi adopte la même position stoïcienne que son compatriote : si, pour Leopardi, « [l]e destin engendra en même temps l'Amour et

<sup>111</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 127 : « Mi pare che *L'Appennino Contadino* non sia soltanto una poesia lirica dettata dalla nostalgia per la vita dei contadini e per la campagna, o soltanto un saggio sociologico ; ma che lamenti la condizione di infelicità in cui si trovano ancora quelle popolazioni nella soggezione agli dei e alla natura e che dica come per salvarle, la cultura che fino a oggi la ha aiutata a vivere non vada dimenticata nelle abbreviazioni di un discorso politico, ma guidata verso una coscienza moderna. »

<sup>112</sup> Pasolini apprécia fortement *L'Appennino contadino*, comme on peut le lire dans une lettre inédite qu'il écrivit à Volponi le 10 septembre 1959 : « [...] Ton poème sur les paysans est magnifique : tu es en pleine forme, quelle chance ! On sent que tu as beaucoup travaillé, avec patience et chaleur. Tu as atteint une plénitude expressive comme jamais auparavant. » (« [...] la tua poesia sui contadini è bellissima : sei in piena forma, beato te ! Si sente che hai lavorato, lavorato, con pazienza e calore : e hai raggiunto una pienezza espressiva come finora mai. »)

<sup>113</sup> CERBONI BAIARDI G., « Le poesie di Volponi », op. cit., p. 107 : « [...] la natura "progressiva" e non "regressiva" dell'operazione poetica, della mitologia contadina ».

<sup>114</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te...*, op. cit., p. 163 : « [...] ho comprato un Guercino bellissimo, con un'aria fresca che non abbandonerò più per tutta la vita : l'aria di una sera che tirerà sempre, anche quando sarò morto, tra quelle fronde e quell'azzurro : gli stessi dei miei luoghi ideali, con un asilo in lontananza, casone, ospedale, convento, lazzaretto, caserma, cortile, scuola od "officina". »

la Mort, frère et sœur », pour Volponi, « [l]’amour appelle la mort »<sup>115</sup>. C’est tout de même un équilibre fragile que trouve le poète. Preuve en est le titre même du recueil suivant, *Foglia mortale*, qui deviendra la dernière section de *PP1980*, un livre où Volponi entame une réflexion acérée sur l’Ordre.

### 3.7 Radiographie de l’Ordre et résistance : *Foglia mortale*

Tout discours sur *FM*, le quatrième recueil de Volponi, qui deviendra la cinquième et dernière section de *PP1980*, doit commencer par une réflexion sur le titre lui-même.

#### 3.7.1 Archéologie du titre

La référence à la feuille du sonnet de Leopardi *Imitazione (Imitation)* est évidente, tout comme le retour de la désinence *-ale*, tout aussi léopardienne, qui fait suite aux deux premiers romans, *Memoriale (Pauvre Albino)* et *La macchina mondiale (Le Système d’Anteo)*, et précède les troisième et quatrième, *Corporale (Corporel)* et *Il sipario ducale (Le duc et l’anarchiste)*, ainsi que le dernier livre de poésie, c’est-à-dire *NSC*<sup>116</sup>. C’est toutefois dans *LPDA* qu’on trouve les premières références à l’iconographie de la feuille. Si dans *Il cuore dei due fiumi*, le fleuve dénommé Foglia incarne – nous l’avons vu – la volonté de fuite du *je*, dans *La paura*, la feuille incarne plutôt le temps de l’adhésion au *tu féminin/paysage*, ce temps « courant / dans l’enchevêtrement frais de plantes / nées hier comme toujours, / où mon œil redevient adolescent<sup>117</sup>. » Autrement dit, l’image de la feuille exprime les « deux voix » du *je*, ou mieux, l’équilibre précaire qu’il a atteint. Ceci devient encore plus évident dans *Agendina (Petit agenda)* : dans ce poème très dense, qui clôturait par ailleurs l’édition 1974 de

---

<sup>115</sup> Pour les citations tirées de *Muore la giovinezza*, voir *PP1980*, p. 144-146 : « Ero ogni volta gemello dell’amore / ed erano le giornate giovanili / ognuna un tempo intero » ; « [...] l’assoluto è questo discorso sulle cose / sorelle d’ogni giornata » ; « L’amore chiama la morte ».

<sup>116</sup> C’est Emanuele Zinato dans son introduction à *PO2001* qui a parlé le premier de cette influence : « Les coutures phoniques en *ale* et similaires dans les titres volponiens constituent une référence à Leopardi, en particulier à *Chant nocturne d’un berger nomade d’Asie* et au *Chœur des morts* [dans la petite œuvre morale *Dialogue de Frédéric Ruysch et de ses momies*]. Pour *Foglia mortale*, voir en outre *Imitation*, libre imitation léopardienne de *La feuille* d’Antoine Vincent Arnault (1766-1834), où apparaît le syntagme “feuille frêles”. » (« Le cuciture foniche in *ale* e affini nei titoli volponiani costituiscono un segnale di leopardismo, con richiamo al *Canto notturno* e al *Coro di morti*. Per *Foglia mortale*, cfr. inoltre *L’imitazione*, libero rifacimento leopardiano da *La feuille* di Antonio Vincenzo Arnault (1766-1834), dove compare il sintagma *Foglia frale*. »), in ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XIXn. On développera l’analyse de cette influence dans la partie consacrée aux outils poétiques employés par Volponi pour construire son auto-organisation complexe.

<sup>117</sup> Voir *PP1980*, p. 114-115 : « M’aiuta nella paura di volare / la vostra cordiale presenza, la vacanza, / la piccola valle che rompe la clausura / con il solco di terra familiare, / con la foglia del tempo corrente / nell’intreccio fresco di verdure, / nate ieri e sempre, / dove il mio occhio ritorna adolescente. »

*FM*, le *je* poétique, de plus en plus adhérent au sujet écrivant, se livre entre autres à une auto-analyse où apparaît le syntagme qui donne le titre au livre : « Toujours en équilibre sur l'angoisse, / comme une feuille mortelle<sup>118</sup> ». La précarité de cet équilibre prêt à basculer à tout moment est portée par une image qui renvoie certes à Leopardi, mais qui paie également un tribut à Ungaretti et à la fragilité des soldats comparés à des feuilles automnales sur le point de tomber<sup>119</sup>. C'est d'ailleurs sous le signe de la précarité que, dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, Volponi brosse un autoportrait non dépourvu d'ironie, d'autant que la chansonnette sera signée par le « dirigeant dévoué / Paolo Volponi<sup>120</sup> » :

[...] Te lo dico io, burdel, figlio mio  
nato alla fine della mia fuga,  
che seguo e sconto la mia insufficienza  
nella contraddizione, sia pure  
con l'amichevole assoluzione  
e assistenza di Pasolini,  
di lavorare per un padrone,  
e bene, per la familiare vocazione al lavoro,  
una ostinata cecità contadina  
dentro un magistero artigianale,  
e per la mia avida passione di collezionista,  
anche questa non trovata ma segnata  
dal destino dei parenti possidenti.

[...] C'est moi qui te le dis, *burdel*, mon fils,  
né au bout de ma fuite,  
moi qui suis et paie mon insuffisance  
dans la contradiction,  
quoiqu'avec l'absolution amicale  
et l'assistance de Pasolini,  
de travailler pour un patron,  
bien, en raison de la vocation familiale au travail,  
une obstinée cécité paysanne  
dans un magistère artisanal,  
et de ma passion avide de collectionneur,  
que je n'ai pas non plus trouvée, car elle est marquée  
par le destin d'une famille de propriétaires. [...]  
(*PP1980*, p. 191-192)

Destiné à un gamin (« *burdel* », en dialecte d'Urbino), qui est une projection du *je* poétique et qui est au cœur de ce qu'on a appelé la *pédagogie de la résistance* déployée par Volponi à partir de *FM*, cet autoportrait daté de 1966 fait émerger la déception du dirigeant d'industrie dont le rêve, celui d'une industrie au service de la société, s'est évaporé à la suite de la mort de son inspirateur, Adriano Olivetti. C'est d'ailleurs la même désillusion qui sous-tendait les vers de *La durata della nuvola* que nous avons déjà évoqués dans le chapitre biographique, et où le *je* poétique s'interrogeait sur la vraie nature de ses projets olivettiens : « Les Abruzzes, Rome, Ivree / ne furent-ils que l'idée / d'une affirmation personnelle / ou bien

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 180 : « Sempre in bilico sull'ansia, / come una foglia mortale, / l'abitudine labiale di succhiare lo stesso male ».

<sup>119</sup> Cf. UNGARETTI G., *Soldats*, in *Id.*, *Vie d'un homme : Poésie 1914-1970*, trad. P. Jaccottet, P.J. Jouve, J. Lescure, A.P. de Mandiargues, F. Ponge et A. Robin, Paris, Éditions de Minuit/Gallimard, 1973, p. 101 : « On est là comme / sur les arbres / les feuilles / d'automne » (orig. : « Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie »).

<sup>120</sup> Voir *PP1980*, p. 192 : « Il devoto dirigente / Paolo Volponi. »

un travail réel, un résultat<sup>121</sup> ? » Cette désillusion naît de la constatation que l'Ordre capitaliste, dans sa version démocrate-chrétienne (dénoncée d'abord, bien que plus timidement, dans certains poèmes de *AM* et *LPDA*, puis ouvertement dans *Pauvre Albino* et *Le Système d'Anteo*), a tout desséché, voire infecté.

### 3.7.2 Radiographie d'une infection

La radiographie que le poète établit de l'Ordre est impitoyable : la campagne comme la ville en sont affectées. De retour dans sa campagne natale, le *je* poétique est surpris par ce qu'il voit, ce qu'il entend et ce qu'il n'entend pas. Dans *La durata della nuvola*, par exemple, il voit en effet des « portes [...] fermées sur des maisons vides », « à l'arrêt ». En outre, « [t]oute vallée est muette », alors qu' « [a]utrefois ce même paysage / à cette heure-ci avait mille bruits différents ». La mémoire de ce qui fut peut aussi s'incarner en une perception gustative : « Y a-t-il un meilleur endroit / pour représenter la peur, gamin [...] ? // La question a secoué ma langue / avec son goût [...] de coquille / ou de métal / brisé par un souvenir récent »<sup>122</sup>. L'état de l'âme du corps percevant du *je* poétique est tout sauf positif, et puisque « tout paysage est un état de l'âme » – pour citer la formule d'Henri-Frédéric Amiel reprise par Michel Collot<sup>123</sup> – le paysage de *FM* est aussi restitué sous un signe négatif, car il est le résultat de cette vieille conception de l'Ordre qu'avait décrite Edgar Morin.

La radiographie de cet Ordre est toutefois plus explicite dans *Agendina*. De retour sur ses terres, le *je* poétique décrit ainsi le paysage qui l'entoure :

Da molti giorni una coltre di neve  
segnata dagli spini e  
affondata tra neri alberi da frutta  
senza orma né ombre,  
da tempo di sé stessa s'imbeve.

Depuis plusieurs jours une couche de neige  
fendue par les ronces  
et enfoncée entre de noirs arbres fruitiers  
sans empreintes ni ombres,  
depuis longtemps s'imbibe d'elle-même.  
[...] (*PP1980*, p. 179)

Métaphore de l'immobilisme du vieil Ordre et manifestation de son « infection », la neige est une image chère à Volponi, qui, dans *La durata della nuvola*, la compare à la mort et à sa

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 155 : « L'Abruzzo, Roma, Ivrea / furono soltanto l'idea / di un'affermazione personale / o un lavoro reale, un risultato ? »

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 152-161 : « [...] che porte [...] chiuse sulle case vuote » ; « Le case si sono fermate » ; « [...] ogni vallata è muta » ; « Una volta questo stesso paesaggio / a quest'ora aveva cento rumori diversi » ; « Dove luogo migliore / per rappresentare la paura, burdel, [...] // La domanda ha scosso la lingua / con un sapore [...] di conchiglia / o di metallo sfaldato / da una recente memoria ».

<sup>123</sup> Voir COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 18.

force homogénéisante<sup>124</sup>. Le *je* poétique d'*Agendina*, qui dans *L'Appennino contadino* rêvait encore d'un « ordre différent » pour Urbino et son territoire, doit se rendre à un constat accablant : non seulement il n'y a aucun signe de révolte (« Les environs d'Urbino n'ont pas de blessures<sup>125</sup> »), mais ce paysage a muté au point qu'on ne peut plus le distinguer des autres, pas même de ceux qui ont été traversés par le projet d'Adriano Olivetti, comme on peut le lire dans cet extrait de *Canzonetta con rime e rimorsi* :

[...] Il paesaggio collinare di Urbino,  
che innocente appare quercia per quercia  
mentre colpevole muore zolla per zolla,  
è politicamente uguale  
al centro storico di Torino  
che crolla palazzo per palazzo  
o ai giardini della utopica Ivrea  
ricca casa per casa :  
tutti nella nebbia che sale  
dal mare aureo del capitale.

[...] Le paysage d'Urbino avec ses collines,  
qui semble innocent comme ses chênes,  
alors qu'il meurt motte après motte,  
ce paysage est politiquement égal  
au centre historique de Turin,  
qui s'écroule palais après palais,  
ou aux jardins d'Ivrée l'utopique,  
et à ses riches maisons :  
des paysages enveloppés du brouillard qui monte  
de la mer d'or du capital<sup>126</sup>. [...] (*PP1980*, p. 191)

Volponi évoque ici un autre phénomène météorologique aux pouvoirs uniformisants et opacifiants, le « brouillard », pour décrire l'homogénéisation du vieil Ordre. Ce dernier prend ici le nom de « mer d'or du capital » pour signifier la même stérilité véhiculée par la neige et le brouillard, étant donné que « l'or cristallise dans le système cubique, / il a une faible réactivité, ne respire pas, ne moisit pas / et les cumuls de ses réserves / ôtent espace et air à toute autre forme de vie<sup>127</sup>. » Cette capacité stérilisante est sans conteste l'arme la plus

<sup>124</sup> Cf. *Ibidem*, p. 153 : « [...] che candida stoffa la memoria, / la coperta, la morte ! / che neve la morte ! » (« [...] quelle candide étoffe que la mémoire, / la couverture, la mort ! / quelle neige qu'est la mort ! »). On retrouve également cette métaphore de la neige dans les romans de Volponi, en particulier dans ceux dont la gestation coïncide avec celle des poèmes de FM. Ainsi, lorsqu'Anteo Crocioni, le protagoniste de *Le Système d'Anteo*, tente d'accéder à la villa de la comtesse Carsidoni, avatar du vieil ordre, constate que la couche de neige couvrant le jardin de la villa est « encore intacte et propre comme en nul autre endroit de la campagne environnante » (voirot

*Le Système d'Anteo*, p. 34). Par ailleurs, le professeur Subisoni, le protagoniste de *Le duc et l'anarchiste*, écrit ses mots de rébellion sur le versant enneigé d'une des collines d'Urbino (cf. *Le duc et l'anarchiste*, p. 10-12).

<sup>125</sup> Voir *ibidem*, p. 183 : « Urbino intorno non ha ferite ».

<sup>126</sup> Dans *La durata della nuvola*, Ivree devient même un « cordon-jardin » dont l'« herbe inutile » capture toute tentative de recherche « qui ne serait pas inspirée par Harvard, / comprise dans le projet du capital » (« Comincio quattro, cinque volte un romanzo / ma quel laccio-giardino eporediese / lo cattura tra la sua inutile erba, / lo svolge secondo le curve del / territorio industriale / e lo accantona tra l'inutilità / d'ogni ricerca che non sia harvardiana, / data nel progetto del capitale », *ibidem*, p. 156-157).

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 191 : « [...] l'oro cristallizza nel sistema cubico, / ha scarsa reattività, non fiata e non muffisce / e i cumuli delle sue riserve / tolgono spazio e aria a qualsiasi altra forma di vita. »

puissante déployée par l'Ordre capitaliste, que Volponi compare à une divinité. Singulièrement semblable au dieu de l'Ancien Testament, l'Ordre capitaliste est défini au fil des poèmes comme « tyrannique », « tout-puissan[t] », « unique, / inconn[u] et furieu[x] » et « invisible ». Autant de qualités qu'on retrouve dans le portrait du « maître de Zurich », ville-symbole du capitalisme, que le p(r)o(ph)ète Volponi en fait dans *La costa incerta* (*La côte incertaine*) :

[...] riparato tra la pietra, invisibile,  
armato, inanellato, con cani e punte,  
e la sua barba sulla seta dipinta pelo per pelo,  
per maestria e virtù e per la forza :  
quella che il pugno chiude intorno al lago  
in quelle piazze e strade  
che i lazzari sbagliano, fissandosi  
nella contemplazione del proprio semblante,  
arresi allo spettro che li penetra,  
innamorati dello scheletro che dall'interno, dalla chitarra,  
li dirompe, già accarezzato e languente.

[...] tapi derrière la pierre, invisible,  
armé, bagué, avec chiens et pointes,  
sa barbe sur la soie peinte poil après poil,  
par *maestria* et vertu, et pour souligner la force,  
celle qui serre le poing autour du lac,  
dans ces places et ces routes  
où les malades s'égarèrent en se figeant  
dans la contemplation de leur visage,  
vaincus par le spectre qui les pénètre,  
amoureux du squelette déjà caressé et languissant,  
qui de l'intérieur, de la guitare, les brise<sup>128</sup>. [...] *(PP1980, p. 164)*

Outre le portrait quelque peu dantesque de l'Ordre, ce qu'il faut relever dans ces vers, c'est la description des « malades », ces « prisonniers consternés », ces victimes « de l'ordre / [du] maître de Zurich », qui les a désormais contaminés<sup>129</sup>. « [C]omme imprimés<sup>130</sup> », les hommes ne sont plus qu'un rouage de l'Ordre, comme le rappelle le *je* poétique au gamin dans *Canzonetta con rime e rimorsi* :

L'orto e la poesia, la fabbrica e la campagna  
la città e i viaggi, la casa e gli incontri,  
l'ansia e la cura, la lingua e la parola,  
il cazzo e la fica, i pensieri e la morte e...  
la morte, anch'essa, di Venere più discinta  
e di Edipo parente più stretta e insinuante,  
bordel, sono adesso parte del capitale  
e ciascuno nasce, lavora, canta e muore  
lungo la catena della pena

Le jardin et la poésie, l'usine et la campagne  
la ville et les voyages, la maison et les rencontres,  
l'angoisse et la cure, la langue et la parole,  
la bite et la chatte, les pensées et la mort et...  
la mort, elle aussi, plus débraillée que Vénus,  
parente d'Œdipe plus proche et insinuante,  
gamin, tout cela appartient à présent au capital  
et chacun naît, travaille, chante et meurt  
le long de la chaîne de la peine

<sup>128</sup> Quant aux différentes épithètes divines de l'Ordre, elles sont extraites de *Agendina*, respectivement des pages 184, 185 et 181 de *PP1980* (« Il timore di compiere cose distinte abbassa il sipario : / dietro si dibatte una mitologia tirannica / e furtiva... », « [...] il teatrino onnipotente » et « [...] una forma sola, / sconosciuta e furente »), alors que « invisible » apparaît dans les vers de *La costa incerta* que nous venons de citer.

<sup>129</sup> Voir *ibidem*, p. 163-164 : « [...] sbigottiti prigionieri » ; « [...] tutti i caduti in fila all'ordine / di un maestro di Zurigo ».

<sup>130</sup> Voir *ibidem*, p. 165 : « [...] come stampati [...] gli uomini, i convitati ».

per crescere e saldarsi nel  
 capitale del capitale.  
 Nella divisione del lavoro internazionale  
 ha il suo tratto assegnato anche la tua pena :  
 distinto e funzionale  
 vicino a quello del suo contrario  
 salario e tranquillante.  
 E sta attento che la sua vocazione  
 è nella allettante, morbida, stratificazione  
 della società capitalistica.  
 L'orto ha il segno-seme uguale  
 a quello di una fondazione di studi  
 su sviluppo e salute del capitale :  
 la stessa frenetica, fatale  
 ripetitività mortale.

pour grandir et se souder  
 dans le capital du capital.  
 Dans la division internationale du travail  
 même ta peine a son chemin tracé :  
 distinct et fonctionnel  
 proche de celui de son salaire  
 contraire et tranquillisant.  
 Fais attention, car sa vocation  
 est dans la stratification douce et alléchante  
 de la société capitaliste.  
 Le jardin a le même signe-couleur  
 qu'une fondation d'études  
 sur le développement et la santé du capital :  
 la même frénétique et fatale  
 répétitivité mortelle. [...]  
 (PP1980, p. 190-191)

Le tableau est d'autant plus désolant que non seulement tout appartient au capital et à son Ordre, mais aussi que tout répète son discours : « Contre toi [gamin] / tout parle la langue de l'ordre [...]»<sup>131</sup>. » Ce qui rend ce diagnostic encore plus sombre, c'est l'autodafé prononcé par le « dirigeant dévoué / Paolo Volponi », qui se range à côté des autres, homme « imprimé » parmi les « hommes imprimés », devant lequel se profilent deux choix : soit « [s]e contenter de quelques succès et de la nostalgie, / mais sans tomber ni divaguer sur une sociologie / raclée du disque d'une rationalité secondaire, / d'une pensée forcée pour justifier / sa propre lâcheté, pour pouvoir / se convaincre de durer<sup>132</sup> », autrement dit, accepter la gloriole de l'indulgence, ou bien, et pis encore, avouer son statut de « porte-drapeau industriel / durci par la quête de l'or<sup>133</sup> », comme on peut le voir dans les vers suivants, tirés de *Dalla cava (Depuis la carrière)* : « [J]e ne me plains plus, / cherche avidement

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 188 : « Tutto contro di te / parla la lingua dell'ordine ». Dans *La costa incerta*, ce discours est défini comme le « noir / discours de l'abîme » (« [...] nero / discorso dell'abisso », in *ibidem*, p. 163). Par ailleurs, il n'est pas du tout inintéressant de rappeler ici une célèbre anecdote : sommé de répondre à la reine d'Espagne, Isabelle I de Castille, qui lui demandait de lui expliquer la raison pour laquelle elle aurait dû accepter la grammaire de la langue espagnole qu'il lui avait dédiée, l'humaniste espagnol Antonio de Nebrija lui répondit ainsi : « La langue est l'instrument de l'empire ».

<sup>132</sup> Voir *La pretesa d'amore (La prétention amoureuse)*, in *ibidem*, p. 173 : « Accontentarti di pochi vanti e della nostalgia, / ma non sprofondare e divagare dietro una sociologia / raschiata dal disco di un raziocinio secondario, / di un pensiero forzato per giustificare / la propria viltà e quale segno per potere / convincersi di durare. »

<sup>133</sup> Voir *Agendina*, in *ibidem*, p. 181 : « [...] alfiere industriale / indurito nella ricerca dell'oro. »

à infecter la beauté, / discute avec cynisme, n'ai pas d'indépendance intellectuelle, / énumère les particules, / m'accroche au mensonge [...] <sup>134</sup>. »

Rien ne semble pouvoir arrêter l'infection provoquée par l'Ordre, mais le *je* poétique trouve l'énergie pour réagir au goût de « chlore / et de chaux éteinte... » que lui laisse en bouche la « trompette » de l'ennemi dont il est un interprète <sup>135</sup>. C'est dans cette réaction que s'inscrivent la *pédagogie de la résistance* et la figure du *burdel*.

### 3.7.3 Un « grelot [...] vibre toujours »

Le gamin (« *burdel* ») introduit par Volponi dans certains poèmes de *FM* n'est pas que le « dédoublement du *je* lyrique <sup>136</sup> », mais aussi la bouée de sauvetage d'un dirigeant d'industrie qui a vu s'effondrer un projet de renouveau sous les coups de l'Ordre. À partir de cet échec, Volponi revient sur son parcours pour identifier les erreurs à éviter et les indiquer à son jeune alter ego, afin que celui-ci apprenne à s'opposer à l'« infection » et qu'il soit à l'origine d'un renouveau à venir. Aux yeux du *je* paternel, son gamin doit tout d'abord procéder dès que possible à « rompre la vaste indulgence » qui s'étend sur toute l'organisation *je/tu* féminin/paysage, car « le jardin, c'est la mort » <sup>137</sup>. En outre, si le gamin ne se libère pas de cette liaison aveuglante, il sera toujours une proie facile de cette « vieille raison » qu'est l'Ordre, qui se fonde, comme tout pouvoir, sur l'acceptation de ses lois comme s'il s'agissait de lois naturelles <sup>138</sup>. Au sujet de cet Ordre et de son aspect artificiel, il incombe au gamin de comprendre, plus tôt que son père, que, comme l'écrivit Baruch Spinoza, « “[t]oute détermination est une négation ” ». En reprenant le philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle, Volponi frappe au cœur l'idée même d'Ordre, qui relève d'une mystification du réel. En effet, déterminer le réel, en donner une seule interprétation est bel et bien une

---

<sup>134</sup> Voir *ibidem*, p. 169 : « Non mi lamento più, ingordo / cerco d'infettare la bellezza, / discuto con cinismo, non ho indipendenza intellettuale, / enumero le particelle, / mi aggrappo alla menzogna [...]. »

<sup>135</sup> Voir *Agendina*, in *ibidem*, p. 180 : « Ho paura dell'infezione che ronza / come una tromba ; io stesso la suono / ignaro che appartenesse al nemico: / ho già in bocca il sapore di cloro / e di calcina... »

<sup>136</sup> Cf. ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, note 28, p. XX : « [la] figura pedagogica del “por bordel” [è] uno sdoppiamento dell'io lirico mediante l'invenzione di un destinatario adolescente o bambino. »

<sup>137</sup> La première citation est tirée de *La cadenza*, in *PP1980*, p. 151 : « [...] rompere la distesa indulgenza », alors que la deuxième provient de *Canzonetta con rime e rimorsi*, in *PP1980*, p. 187 : « L'orto è la morte ».

<sup>138</sup> Cf. SERVAN J.M., *Discours sur l'administration de la justice criminelle* [1767], cité in FOUCAULT M., *Surveiller et punir...*, *op. cit.*, p. 122 : « Un despote imbécile peut contraindre des esclaves avec des chaînes de fer ; mais un vrai politique les lie bien plus fortement par la chaîne de leurs propres idées [...] le désespoir et le temps rongent les liens de fer et d'acier, mais il ne peut rien contre l'union habituelle des idées, il ne fait que la resserrer davantage ; et sur les molles fibres du cerveau est fondée la base inébranlable des plus fermes Empires. »

« “négation” », tandis que « toute substance [...] est [en réalité] une totalité infinie »<sup>139</sup>. En d’autres termes, ceux du philosophe et physicien grec Eftichios Bitsakis, « les lois que nous formulons ne sont que des approximations souvent grossières<sup>140</sup> », voire frauduleuses, comme c’est précisément le cas pour le volet social et politique des lois de l’Ordre<sup>141</sup>. Toutefois, l’enseignement du *je* paternel ne peut pas être résumé à une invitation à la rébellion, qui risquerait d’être du stérile volontarisme littéraire.

La maïeutique volponienne s’articule en trois moments distincts, qui vont *crescendo* de l’individu à la totalité des choses en passant par la société. C’est d’abord sur soi que doit travailler le gamin. C’est pourquoi, dans *La pretesa d’amore*, le *je* paternel liste les choses à éviter à l’avenir :

[...] non accendere un’altra idea senza controllare ;  
 non inveire, e ripetere l’invettiva per rimanere allo  
 [scandalo,  
 non accettare per gli altri la rassegnazione  
 credendo per sé rivoluzionario  
 ogni gesto, ogni infondato tentativo, ogni studio ;  
 non confondere l’ansia con il pensiero e la ragione,  
 la noia o il divertimento con il giudizio ;  
 non pretendere la vittoria come la grazia,  
 non rovesciare infinite operazioni sopra il taglio del vero,  
 non controllare e giudicare senza mai scegliere e credere  
 ed intanto lavorare in servitù [...].

[...] n’allume pas une autre idée sans contrôler ;  
 ne peste pas, ne répète pas l’invective pour t’en tenir au  
 [scandale,  
 n’accepte pas pour les autres la résignation  
 en croyant révolutionnaire  
 ses propres gestes, toute tentative infondée, toute étude ;  
 ne confonds pas l’angoisse avec la pensée et la raison,  
 l’ennui ou le divertissement avec le jugement ;  
 n’exige pas la victoire comme la grâce,  
 ne balance pas des opérations infinies sur l’entaille du  
 [vrai,  
 ne contrôle pas, ne juge pas sans jamais choisir ni croire  
 alors que tu travailles en servitude [...]<sup>142</sup>.  
 (PP1980, p. 173-174)

Véritable invitation à l’humilité sous laquelle transparait la carrière industrielle et engagée de Volponi, ces vers ne sont que le premier volet de son « Connais-toi toi-même ». En s’appuyant sur la psychanalyse, dont il fut un lecteur attentif, Volponi indique à son élève quel est l’outil corporel de compréhension de soi : le phallus. C’est d’abord une figure masculine surnommée le « vainqueur » qui catéchise le gamin dans *Dalla cava* : « “Ilevez-

<sup>139</sup> Pour toutes les citations tirées de *Canzonetta con rime e rimorsi*, voir PP1980, p. 186-192 : « [...] vecchia ragione » (p. 189) ; « “Ogni determinazione è negazione” » (p. 186) ; « [...] ogni sostanza [...] è una infinita totalità » (p. 186).

<sup>140</sup> BITSAKIS E., *Basi della fisica moderna. La svolta neorealista nella fisica fondamentale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, p. 264 : « [...] le leggi che formuliamo sono solo delle approssimazioni, spesso grossolane. »

<sup>141</sup> Au sujet de la citation spinozienne, voir aussi le très bel article d’Igor Tchehoff : TCHEHOFF I., « Paolo Volponi e il dilemma della scrittura carnale », téléchargeable gratuitement à l’adresse suivante : <http://rossy.ruc.dk/ojs/index.php/congresso/article/view/5181> (dernière consultation : 10 janvier 2017).

<sup>142</sup> Bien que le terme « burdel » ou « bordel » ne figure pas dans ce poème, il est tout à fait légitime d’imaginer que ce soit lui l’interlocuteur du *je* poétique, compte tenu du haut degré pédagogique du texte.

vous et reconnaissez-vous et prenez / votre membre entre les mains et regardez-le / en renflant sa naissance, / et ensuite dites-moi quelle est votre peine...” »<sup>143</sup>. Dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, en revanche, le je paternel se charge d'éduquer lui-même le *burdel* en empruntant une voie plus directe : « [...] chevauche, gamin, ton zizi / et envoie-toi sur ce maître turgide / de la pénétration et de la distinction / au-delà de l'enclos de la vieille raison<sup>144</sup>. » Au-delà du « miroir / pourpre du gland », le gamin pourra découvrir l'existence d'une « source » en mouvement constant entre ordre et désordre, « la construction qui vole sur l'explosion vivante », toujours en butte à toute détermination<sup>145</sup>. Une fois que le gamin aura « saisi » cet « éventail sempervirent » qui se meut « aux marges » du paysage infecté par l'Ordre, il deviendra enfin un homme « actif, non indulgent, heureux »<sup>146</sup>:

[...] quando vedi l'uomo costruito per intero,  
che ti pare pronto a decidere e sicuro,  
allora ecco tu vedi come inutile un cerchio chiuda ogni  
[cosa,  
l'occhio, il muro, e allarghi solo uno spazio  
dov'è richiesta un'altra impresa,  
in un vuoto, un precipizio, ed ancora la sorpresa  
di un altro dubbio, e mai svuotato,  
vivo nella matrice : il senso della colpa.  
Allora puoi riprendere, a quel limite,  
sfidando la tua colpa, per la sua stessa forza,  
un asserto, togliere l'usura dell'abitudine, dipanare  
il nebuloso terrore che minaccia ormai  
dalla figura stessa dell'uomo  
e ritornare alle cose quiete [...].

[...] quand tu vois l'homme entièrement construit,  
qui te semble prêt pour décider et sûr,  
c'est à ce moment-là que tu vois comme un cercle inutile  
[enferme tout,  
l'œil, le mur, et il n'élargit que l'espace  
où est demandée une autre entreprise,  
dans un vide, un gouffre, et de nouveau la surprise  
d'un autre doute, jamais vidé,  
vif dans la matrice : le sentiment de culpabilité.  
C'est alors, à cette limite, que tu peux reprendre,  
en défiant ta culpabilité et sa force,  
une assertion, ôter l'usage de l'habitude, démêler  
la terreur nébuleuse qui menace désormais  
depuis la figure même de l'homme,  
revenir enfin aux choses quiètes [...].  
(PP1980, p. 175)

<sup>143</sup> Voir *ibidem*, p. 170 : « [...] “alzatevi e riconoscetevi e prendete / il vostro membro in mano e guardatelo / annusando la sua nascita, / e allora ditemi qual è la vostra pena...” ».

<sup>144</sup> Voir *ibidem*, p. 189 : « [...] cavalca bordel il tuo pistolino / e vola su quel turgido maestro / della penetrazione e della distinzione / oltre la chiusa della vecchia ragione. »

<sup>145</sup> Les deux premières citations proviennent de *Dalla cava*, in *ibidem*, p. 170 : « [...] specchio / purpureo del glande » et « [...] una sorgente ». En revanche, la troisième citation est tirée de *La pretesa d'amore*, in *ibidem*, p. 178 : « [...] la costruzione che vola sulla vivente esplosione ». Quant à l'opposition à toute détermination, voir en particulier les vers finaux de *Dalla cava* (*Ibidem*, p. 172).

<sup>146</sup> Les trois premières citations appartiennent à *Agendina*, in *ibidem*, p. 179 : « [...] un ventaglio sempreverde / al margine si flette / tentando di salvare una cosa : / aspetta che una mano si protenda ». La dernière est extraite en revanche de *La pretesa d'amore*, in *ibidem*, p. 178 : « [...] l'uomo attivo, non indulgente, felice ».

En d'autres termes, dès lors qu'il aura effacé « les volutes d'un ciel imaginaire et ambigu / qui pénètre les choses pour chanter, / pour les soustraire au silence du réel », il pourra enfin revenir à ce silence, à cette quiétude, mais aussi à leur mouvement perpétuel, qui se moque du fait que l'homme puisse être à l'arrêt : « Les maisons se sont arrêtées, / mais les arbres continuent de marcher / séparés des rangées de la mémoire paysanne ». Muni de cette conscience, le gamin devra « regarder les formes, contrôler les espaces, / mesurer, retrouver le sens, la structure, / regarder le rejeton des coins et poursuivre cette force / qui grandit ». C'est grâce à ce travail de pénétration et distinction qu'il découvrira « la racine » de la totalité environnante, et qu'il pourra enfin appréhender la nature afin qu'elle devienne « la figure, l'enveloppe ou la servante » de cette nouvelle « conscience »<sup>147</sup>.

À l'issue de son parcours de connaissance de soi, le gamin pourra ensuite s'adresser aux autres, leur montrer le chemin, depuis la plus simple des organisations sociales, c'est-à-dire la famille, jusqu'aux plus complexes. En effet, « revenir aux choses quiètes » signifie aussi appréhender autrement le rapport à l'être aimé :

[...] ritornare alle cose quiete, ai pegni di una donna,  
 alla brocca, al filo del ricamo, alla finestra,  
 alla tenda che si annoda per tanti gesti ;  
 e controllare la carta sul muro, il muro stesso,  
 regolare la luce con la persiana, e vedi lei, la donna,  
 stringere la bocca, rassettare i capelli, la blusa,  
 preparare il canestro, versare il latte  
 e intanto da queste cose, la vedi, sollevare un pensiero,  
 una parola, che indovinate insieme, entrare nella vita  
 [facendo,  
 disponendo le cose : intervenire.

[...] revenir aux choses quiètes, aux gages d'une femme,  
 au broc, au fil de la broderie, à la fenêtre,  
 au rideau qui se noue en raison de nombreux gestes ;  
 contrôler le plan sur le mur, le mur même,  
 régler la lumière avec la persienne, tu la vois, cette femme,  
 serrer la bouche, ranger ses cheveux, sa blouse,  
 préparer le panier, verser le lait,  
 et de ces choses, tu la vois, elle soulève une pensée,  
 un mot, que vous devinez ensemble, elle entre dans la vie  
 [en faisant,  
 en disposant les choses : elle intervient.  
 (PP1980, p. 175)

Volponi renouvelle ici son admiration pour les seuls êtres qui avaient pu se sauver de l'organisation totalisante *je/tu féminin/paysage* dans laquelle le *je* poétique était au contraire emprisonné. Nous avons réuni ces êtres dans une seule et unique figure, celle de « l'homme complet ». À la fin de *PP1980*, ils deviennent donc rien de moins que l'homme nouveau,

<sup>147</sup> La première, la troisième et la quatrième citation de ce paragraphe sont extraites de *La pretesa d'amore* : « [...] cancellare le volute di un immaginario, ambiguo cielo / che entra nelle cose per cantare, / per sottrarle al silenzio del reale » (*Ibidem*, p. 176) ; « [...] guardare, devi, le forme, controllare gli spazi, / misurare, ritrovare il senso, la struttura, / guardare il germoglio degli angoli e seguire quella forza / che cresce » (*Ibidem*, p. 175) ; « [...] scoprire la radice » et « [...] allora la natura è la figura, l'involucro o la serva di tale / coscienza » (*Ibidem*, p. 176). La deuxième citation, elle, provient de *La durata della nuvola* : « Le case si sono fermate, / ma gli alberi continuano a camminare / slegati dai filari della memoria contadina » (*Ibidem*, p. 155).

dont le but ultérieur sera d'assouvir la soif de compréhension et de changement de ces hommes et femmes « imprimés, mais vivants », qui se souviennent encore des rêves de libération de « juin 1945 », aussitôt piétinés par l'« accumulation capitaliste »<sup>148</sup>.

En somme, dans *FM* Volponi trace les contours d'une sorte d'« ultra-philosophie », pour reprendre une expression de Giacomo Leopardi. Ce dernier, dans une page très célèbre du *Zibaldone*, définissait cela comme cette forme de savoir qui consiste à connaître « l'intégralité et l'intimité des choses, [et à nous rapprocher] de la nature » en vue d'une possible « régénération »<sup>149</sup>. En ce sens, *FM* est le lieu d'une véritable « ultra-philosophie », dans la mesure où Volponi s'attache à connaître et à faire connaître « l'intégralité et l'intimité des choses » comme forme de résistance et de renouveau. Par ailleurs, on retrouve cette structure dans *CTAFPP*, si bien que ce dernier constitue l'étape suivante du parcours poétique de Volponi.

### 3.8 Contestation frontale : *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*

En 1986, Volponi publie un nouveau livre de poésie qu'il intitule *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*<sup>150</sup>. Il choisit à nouveau un titre de nature rhématique, selon la définition de Gerard Génette que nous avons rappelée au début de cette partie. Mais contrairement à *PP1980*, le rhème du nouveau livre est double, car il ne nous fournit pas seulement un trait générique de son contenu, mais aussi d'autres informations.

#### 3.8.1 Un nouveau livre de poésie

En effet, si la deuxième partie du titre réaffirme la volonté du poète de revendiquer la coexistence de lyrisme et réalisme dans sa poésie, ce qui confirme par ailleurs la ligne interprétative syncrétique de sa poésie<sup>151</sup>, la première partie, elle, souligne le rapport que ces poèmes entretiennent, d'une part, avec des extra-textes, et, d'autre part, avec le rôle même que le poète entend leur attribuer. Tout d'abord, la partie du titre *Con testo a fronte* renvoie

---

<sup>148</sup> Nous empruntons la première citation à *La costa incerta* : « [...] stampati eppure vivi » (*Ibidem*, p. 165). La deuxième et la troisième citation proviennent en revanche de *La durata della nuvola* : « [...] giugno spigato del '45 » et « [...] accumulazione capitalista » (*Ibidem*, p. 160).

<sup>149</sup> LEOPARDI G., 7 *Giugno 1820*, in *Zibaldone di pensieri*, édition consultable en ligne à l'adresse suivante : [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t226.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t226.pdf) (consulté le 6 février 2017), p. 149 : « [...] la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. »

<sup>150</sup> L'édition de référence pour *CTAFPP* (ce sera le cas aussi pour *NSC*) est celle des œuvres poétiques complètes, parue en 2001.

<sup>151</sup> Voir *infra*, p. 33-39. En ce sens, c'est dommage que l'édition Zinato des poèmes de Volponi, parue en 2001, n'ait pas reproduit la deuxième partie du titre, *Poesie e poemetti*.

ostensiblement à la formule italienne qui, dans le lexique éditorial, désigne les livres d'un auteur étranger dont on présente le texte de départ en regard de la traduction vers la langue cible. Toutefois, aucun texte à traduire n'est présent dans le livre, si bien qu'Emanuele Zinato a opportunément relevé que *Con testo a fronte*, qui pourrait sembler à première vue « une note servile », établit en réalité « une confrontation avec une textualité absente, à la fois picturale, poétique ou romanesque<sup>152</sup>. » En s'appuyant sur une remarque de Guido Santato, qui, dans un article consacré au langage de Volponi « entre poésie et roman », rappelle qu'avant d'opter pour *Con testo a fronte*. *Poesie e poemetti*, notre poète avait intitulé son livre *I versi del romanzo* ; en s'appuyant donc sur cette observation philologique de Santato, Emanuele Zinato voit dans la confrontation établie par ce nouveau livre une volonté de la part de Volponi d'« exhiber [...] la face cachée de l'écriture », en ce sens qu'elle serait une forme de « coexistence et [de] conflit » entre formes différentes. Et Zinato d'ajouter que « *Con testo a fronte* et *Le mosche del capitale* constituent deux résultats parallèles d'un travail essentiellement unitaire », car, argumente-t-il, « [c]ertains poèmes [de CTAFPP] ont été transcrits partiellement ou intégralement en prose, comme c'est le cas de *Insonnia inverno 1971*, que l'on retrouve dans le roman sans la partition en vers »<sup>153</sup>. Quoique tout à fait justes, ces observations de Zinato n'expliquent qu'en partie le rapport aux extra-textes qu'établit la première partie du titre. Plus précisément, Zinato n'indique explicitement que l'extra-texte romanesque, et même un seul, c'est-à-dire *Le mosche del capitale*. Or, la rédaction des poèmes de CTAFPP occupe – on le sait – un laps temporel qui va de 1967 à 1985, période pendant laquelle l'auteur œuvre à pas moins de quatre romans : *Corporel*, *La planète irritable*, *Le lanceur de javelot* et, enfin, *Le mosche del capitale*. On peut donc étendre à trois autres romans ce que Zinato affirme à propos de *Le mosche del capitale*.

Toutefois, les romans ne sont en aucun cas le seul extra-texte auquel renvoie le titre du livre de 1986. On peut en effet en dénombrer deux de plus, c'est-à-dire l'extra-texte industriel, soit son *Ordine*, et l'échec de l'expérience et du rêve volponiens, d'un côté, et, de l'autre, l'extra-texte du devenir, que le poète compare, dans maints poèmes du livre, à une sorte de majestueuse écriture pérenne. À la lumière de cette interprétation du devenir, l'*Ordine* est soumis à une critique plus radicale que dans *FM*, si bien que l'homophonie cèle

---

<sup>152</sup> Pour toutes les citations de Zinato, voir ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXI : « Sotto le sembianze di una nota servile, il titolo allude al confronto con una testualità assente, pittorica, poetica o romanzesca. » Pour l'article de Santato sur lequel s'appuie Zinato, cf. SANTATO G., « Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo », *op. cit.*, p. 29.

<sup>153</sup> Voir *ibidem*, : « [...] si vuole esibire, dunque, la faccia nascosta della scrittura, come coesistenza e conflitto » ; « *Con testo a fronte* e *Le mosche del capitale* costituiscono due esiti paralleli di un lavoro sostanzialmente unitario. Alcuni poemetti vengono trascritti parzialmente o totalmente in prosa, come nel caso di *Insonnia inverno 1971*, ripreso nel romanzo senza le scansioni dei versi, alle pp. 29-33. » (note n°31)

une troisième lecture possible de la première partie du titre : *Je conteste frontalement*<sup>154</sup>. Une lecture par ailleurs confirmée par la caution pasolinienne que Volponi s'attribue dans *Pasolini da cinque anni è morto* : « "Cher Pier Paolo, je n'ai pas encore toute la plénitude / de ton manque, même si je cherche... mais je n'arrive à tâter / que des fissures de désastres, d'une sale forteresse / tout autour... [...]"<sup>155</sup>. » Du fait de sa relation avec plusieurs extra-textes, *CTAFPP* est donc un *livre de poésie* à part entière, d'après la définition justement « relationnelle » de Niccolò Scaffai que nous avons introduite pour *PP1980*. En effet, trois des quatre figures fondamentales de la *rhétorique de l'organisation* de Scaffai sont bien présentes dans le livre de 1986.

Tout comme le livre de 1980, *CTAFPP* va à contre-courant d'une époque où la notion d'auteur est vue d'un mauvais œil. Ce n'est pas tout : à la fin des années 1970, afin de contrer la domination de la Nouvelle Avant-garde, on clame haut et fort un retour à la lyrique du *je* poétique conçu comme interprète tout-puissant d'une Vérité donnée et comme détenteur d'une « parole enamourée ». C'est dans ce cadre que Volponi publie un livre qui, dès le titre, essaie de conjuguer le dedans et le dehors, la lyrique et la contestation<sup>156</sup>. Quant aux nombreux allers et retours entre *CTAFPP* et les quatre romans que nous avons évoqués, leur rapport d'inclusion plus ou moins directe justifie l'emploi de notre part de la figure rhétorico-organisationnelle de la synecdoque. Alors que le livre de 1980 présentait une synecdoque totalisante par rapport à l'extra-texte éditorial de l'auteur, étant donné que les recueils précédemment publiés y devenaient des sections, dans *CTAFPP*, la synecdoque est de nature partiellisante, dans la mesure où les poèmes qui ont clairement un rapport d'inclusion avec les romans, comme par exemple *Insonnia inverno 1971* et *Petra Pertusa e mista (Petra pertusa et mixte)* avec *Le mosche del capitale*, n'ont pas connu de publication autonome. De même que dans *PP1980*, enfin, la synecdoque souligne une fois de plus la thématique non sublime du livre de Volponi, ainsi que son goût pour une poésie hétéronome. Pour finir, les deux extra-textes restants, l'Ordre industriel et le devenir

---

<sup>154</sup> Toute ma gratitude va à Caterina Volponi, la fille du poète, qui, lors d'un entretien en marge du colloque international dédié à son père (*Volponi estremo*, Urbino, 29-31 octobre 2015), me suggéra la possibilité de lecture du titre de *CTAFPP*. Par ailleurs, les actes du colloque en question ont été publiés in AA.VV., *Volponi estremo*, Ritrovato S. – Toracca T. – Alessandrini E. (éds.), Pesaro, Metauro Edizioni, 2015.

<sup>155</sup> *PO2001*, p. 344 : « "Caro Pier Paolo ancora non ho tutta la pienezza / della tua mancanza, anche se cerco... ma solo crepe / arrivo a tastare di disastri, di una lurida fortezza / tutt'intorno... ».

<sup>156</sup> *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* est le titre d'une anthologie qui parut chez Feltrinelli en 1978, sous la direction des poètes Giancarlo Pontiggia et Enzo Di Mauro (on peut lire l'introduction des deux éditeurs à l'adresse suivante : <http://ellisse.altervista.org/index.php?/archives/343-La-parola-innamorata.html>, page consultée la dernière fois le 19 janvier 2017). Pour le rapport entre le *dedans* et le *dehors*, voir *infra*, p. 33-39.

universel, entretiennent un rapport d'intersection, c'est-à-dire métaphorique, avec *CTAFPP*. Mais contrairement à *PP1980*, l'absence dans le livre de 1986 de tout dessin narratif manifeste, ce qui ne signifie pas qu'il n'y en a pas un, synthétise parfaitement les deux extra-textes en question, la disposition en apparence chaotique des textes reflétant le mouvement pérenne des choses, qui ne suit aucun dessin, aucune détermination, en bref, aucun Ordre.

En effet, bien qu'il ne soit pas mis en évidence par un découpage des textes en sections, le dessin narratif de *CTAFPP* est bel et bien présent. En particulier, c'est le critère métaphorique qui nous permet de le déceler, comme ce fut le cas pour le livre précédent. L'unité thématique et idéologique du nouveau livre résulte en effet des métaphores complexes que sont l'analyse de l'Ordre capitaliste ainsi que l'affirmation du devenir, qui, d'après le poète, régit la totalité des choses. Puisqu'il s'agit des mêmes métaphores qui sous-tendaient le livre précédent, nous pouvons émettre l'hypothèse que, si le temps lui en avait donné la possibilité, Volponi aurait sans doute procédé à une intégration de *CTAFPP* dans le macro-texte publié en 1980. Par ailleurs, si l'on ajoute à ceci la pensée de la complexité telle qu'elle a été étudiée par Edgar Morin, on peut affirmer que ce nouveau *livre de poésie* est à son tour une tentative d'auto-organisation face à l'Ordre. Cette auto-organisation passe avant tout par une analyse encore plus profonde de l'Ordre et notamment de la mutation qu'il a fait subir à la totalité des choses.

### 3.8.2 La mutation globale

La première des deux métaphores complexes qui sont prépondérantes dans *CTAFPP* est celle qui dénonce la mutation que l'Ordre capitaliste a fait subir à la réalité humaine, sociale, naturelle, etc. Cette dénonciation est beaucoup plus acérée que dans *FM*, ce qui ne saurait nous surprendre, dès lors que la déception du dirigeant Volponi ne pouvait que croître au fur et à mesure que le volet industriel de l'Ordre lui montrait son vrai visage. La mutation concerne tout, depuis le paysage jusqu'aux hommes, y compris le *je*.

En premier lieu, c'est le paysage qui montre les conséquences de la totalisation imposée par l'Ordre. La lune devient ainsi une véritable « machine », une « pâle faucheu[se] » à la « faux irrésistible », ou encore une « cimenterre ». Sa couleur est « à la fois naturelle et artificielle ». Cette machine peut plier à ses volontés d'autres éléments du paysage : c'est par exemple le cas dans *A mente (Par cœur)*, où le *je* poétique nous dit que l'« immense pleine lune » parvient à « replie[r] » la nuit « sans un geste, par cœur »<sup>157</sup>. De la sorte, la nuit devient

---

<sup>157</sup> Voir *PO2001* : « [...] la macchina della luna » (*Vista sull'anno parallelo*, p. 368) ; « [...] pallido falciatore » et « [...] sotto la irrestibile / falce fenara » (*La luna piena*, p. 196 et 198) ; « [...] la luna scimitarra » (*Indiget et volumnus, pecunio*, p. 226) ;

à son tour une machine de l'Ordre : son ciel est « sale », l'obscurité dont elle est un synonyme envahit le paysage entier (« l'obscurité est montée / des fossés au tendre / vert de toute arête / escarpée »), elle « efface / ces corps et ces oiseaux et leur semblable / manière de se poser, se réunir et se colorer / de vie ». La nuit transmet ses effets néfastes à l'homme : « La nuit est le plein de toute l'inconscience / instinctive, calculée, accumulée... / la nuit est la continuation industrielle / de soi [...] La nuit est la mère d'un œdipe ». La nuit peut toujours muter en prenant par exemple « un aspect[t] lacustr[e] », sans pour autant perdre son caractère artificiel : « [...] l'eau du lac est imaginaire [...] chimiquement mutée »<sup>158</sup>. La neige est un autre élément naturel choisi par Volponi pour signifier la force totalisante de l'Ordre, comme c'était déjà le cas dans *La durata della nuvola* de FM. « [M]utée », « antique, / où n'arrive toujours pas de son », la neige et ses couches couvrent le paysage, se meuvent « contre tout ce qu'on doit / aux rayons gamma, à l'île Cythère », contre cette « pensée / fébrile qui ne trouve pas à boire » qu'est le devenir perpétuel de toute la matière, désormais « infect[ée] » et « lézardée »<sup>159</sup>. L'effet enveloppant de la nuit et de la neige, d'une part, et, d'autre part, les interactions entre la Lune et la Terre, sont donc choisis par Volponi pour signifier la force totalisante du naturel infecté. En somme, le paysage est « malsain », « artificiel et impraticable »<sup>160</sup>.

Les êtres qui habitent ce paysage sont à leur tour contaminés, étant donné que « [l]a contamination économique, électronique et artificielle du monde biochimique, animal et naturel, constitue le fondement de toute corporéité présente<sup>161</sup> » dans *CTAFPP*. Pour ce qui est des animaux, ce sont notamment les oiseaux, une présence constante dans la poésie de

---

« [...] un'impossibile tinta, / sia naturale che artificiale » (*Di un piccolo colore mai visto*, p. 195) ; « [...] l'immenso plenilunio » et « Grande / è la sua notte / e folta la stende / sotto di sé e la ripiega / senza un gesto, a mente » (*A mente*, p. 228).

<sup>158</sup> *Ibidem* : « Il lordo cielo serale » (*La viola*, p. 200) ; « [...] è ascreso / il buio dai fossi al tenero / verde di ogni scosceso / crinale » (*Il vento si è disteso*, p. 214) ; « [la notte] cancella / quei corpi e quegli uccelli e il simile / modo di posare, riunire e colorarsi / di vita, pulita e vibrante », et « La notte è il pieno di tutta l'incoscienza / istintiva, calcolata, accumulata... / la notte è industriale continuazione / di sé [...] La notte è madre di un edipo » (*Cattura*, p. 331) ; « La notte prende aspetti lacustri », et « [...] l'acqua del lago è immaginaria [...] chimicamente mutata » (*Indigetes et volumnus, pecunio*, p. 225 et p. 223).

<sup>159</sup> La première et la dernière citation à propos de la neige proviennent du poème *La neve* : « [La neve è] mutata », et « [...] per contagiare l'anima indagata / della stessa materia crepata » (*Ibidem*, p. 359) ; « [...] un'antica neve / ove continua a non giungere suono » (*Pagina bianca*, p. 212) ; « [...] accanto al paesaggio la rimata neve / è contro tutto ciò che si deve / ai raggi gamma, alle citere » (*Ancora verso Roma*, p. 231) ; « [...] la neve / posa sopra un pensiero / febbrile che non trova da bere » (*Come perso*, p. 286).

<sup>160</sup> *Ibidem* : « [...] resta un paesaggio insano » (*Ancora verso Roma*, p. 233) ; « [il paesaggio] ogni volta riappare / artificiale e impraticabile » (*Come perso*, p. 290).

<sup>161</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXI : « La contaminazione economica, elettronica e artificiale del mondo biochimico, animale e naturale, costituisce il fondamento di ogni corporeità presente nei poemetti. »

Volponi, qui montrent les signes de la mutation. S'ils étaient encore réels aux yeux du lettré du XVI<sup>e</sup> siècle Costanzo Felici da Piobbico, dont Volponi rapporte une lettre qui en liste de nombreuses espèces, ils ne le sont plus de nos jours<sup>162</sup>. Leur mutation passe d'abord par une arnaque : Volponi reprend en effet une anecdote racontée par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, selon laquelle des oiseaux se précipitèrent vers le « raisin dépeint » par le peintre Zeuxis, car ils le croyaient réel, si bien qu'une fois qu'ils eurent découvert la supercherie, « ils s'envolèrent agacés et coléreux »<sup>163</sup>. La voie vers leur mutation est ouverte. Les oiseaux deviennent ainsi des machines artificielles : cela concerne en particulier l'oiseau de *Il pomeriggio di un dirigente*. Dans cette reprise d'un poème du poète américain Wallace Stevens intitulé *Thirteen ways of looking at a blackbird* (*Treize façons de regarder un merle*), Volponi met en évidence le bouleversement que l'Ordre capitaliste a fait subir au rapport entre le vrai et le faux<sup>164</sup>. En effet, le *je* poétique, qui est celui d'un « dirigeant-poète », comprend que « [s]a neige est fausse, / tout comme [s]a plante », car la neige et la plante naturelles n'existent plus, alors que ce qui est « vrai », c'est-à-dire réel, c'est le merle. Ce merle n'est pourtant pas naturel, mais artificiel :

[...] In questa falsa cultura  
del perenne vespero  
che come vera millanta  
e spergiura, impone :  
the black-bird è il nome  
di un presidente  
seated  
non in the cedar-limbs  
ma  
in the branch-veins  
cattedra e nembo.

[...] Dans cette fausse culture  
du vèpre pérenne,  
qui vante et qui parjure,  
qui impose, comme si elle était vraie :  
the black-bird est le nom  
d'un président  
seated,  
non pas in the cedar-limbs,  
mais  
in the branch-veins,  
chaire et nimbus<sup>165</sup>.  
(*PO2001*, p. 208-209)

De même que dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, le poème qui clôturait *FM*, Volponi attribue ici un caractère religieux, voire vétérotestamentaire au représentant de l'Ordre. L'« oiseau noir » / « président » est en effet un « nimbus » qu'on peut imaginer en train de pontifier

<sup>162</sup> Pour le texte de Costanzo Felici repris par Volponi, voir *PO2001*, p. 304-306.

<sup>163</sup> *Ibidem* : « Gli uccelli furono ingannati / dall'uva dipinta di Zeusi », et « [...] sfuggirono storti e irati » (*Gli uccelli furono ingannati*, p. 338).

<sup>164</sup> Pour le texte de Stevens, cf. *Id.*, *Harmonium*, trad. de Malroux C., Paris, José Corti, 2002, p. 226-231.

<sup>165</sup> Voici les originaux des citations précédentes tirées du même poème : « Così scrisse di un pomeriggio / che egli era vespero intero / un dirigente poeta », et « [...] finta è la mia neve / quale la mia pianta » (*Ibidem*, p. 208).

depuis sa « chaire », située non pas sur un arbre mais sur un filon d'or ramifié (« in the branch-veins »). Par ailleurs, cet « oiseau noir » aux traits humains a son cortège d'être ailés, ces moineaux de *Detto dei passeri* que nous avons évoqués dans notre partie biographique<sup>166</sup>. Ancêtres des « mouches du capital » du roman homonyme, ces « chefs ailés à la solde, / [ces] carriéristes durs et impitoyables » incarnent désormais les courtisans au service de « l'aigle [...], l'entrepreneur, le président, le chef »<sup>167</sup>. Ce groupe humain formé par le capitaine d'industrie et sa cour est très fréquent dans *CTAFPP*, tout comme le symbolisme religieux qui le définit.

Si le symbolisme religieux est notamment de nature vétérotestamentaire, il ne néglige pas pour autant l'univers païen. En effet, dans *Indigetes et volumnus, pecunio*, Volponi nous présente une statue « sacrée de dirigeant », qui est unie à la base, c'est-à-dire au paysage naturel comme humain, en cette « époque impériale » qu'est la nôtre :

[...] La mano gonfia regge o indica ? o chiede ?

La testa voluminosa bozzuta a destra  
dai capelli in matassa e grandi orecchie ;  
il viso conserva traccia  
di lineamenti indecisi e di frequente  
scossi dall'emozione e da parecchie  
finzioni...  
caricaturali occhi a bulbo  
naso deviato e gonfio  
bocca resa da una sola  
incisione orizzontale  
al di sopra della parola.

[...]

Ambito ed alto Mercurio  
erette le alette del Pegaso  
assai sviluppato il caduceo  
leggera e sciolta la fitta clamide  
ben composta sui fianchi e sulla schiena  
dove scorre il ricordo che intride  
la vecchia ponderazione policletea :  
stringatamente plastico il torso  
nell'atto di protendere la borsa :  
andrebbe bene a Foro Buonaparte  
a Mediobanca Iri-Eni-Rai in corsa

[...] La main gonflée maintient-elle ou indique-t-elle ? Ou  
[demande-t-elle ?

La tête volumineuse avec une bosse à droite,  
aux cheveux en écheveau et aux grandes oreilles ;  
le visage conserve une trace  
de traits vagues et souvent  
secoués par l'émotion et de nombreuses  
fictions...  
des yeux ridicules en forme de globes  
le nez dévié et gonflé,  
la bouche rendue par une seule  
gravure horizontale  
au-dessus de la parole.

[...]

Mercure grand et convoité,  
Pegasus aux petites ailes érigées,  
le caducée bien développé,  
la dense chlamyde légère et souple,  
bien ordonnée sur les flancs et sur le dos,  
où court le souvenir qu'imprègne  
la vieille pondération de Polyclète :  
succinctement plastique le torse  
dans l'acte de tendre la bourse :  
ça irait très bien à Foro Bonaparte,  
à Mediobanca, Iri-Eni-Rai, à pas de course

<sup>166</sup> Voir *infra*, p. 101.

<sup>167</sup> Voir *ibidem* : « [...] alati capi prezzolati / e duri spietati carrieristi », et « [...] aquila è nel linguaggio industriale / l'imprenditore il presidente il capo » (*Detto dei passeri*, p. 315 et 316).

verso tutti i grandi palazzi a vetri ;  
tra la nudità levigata  
e le abbondanti pieghe del mantello  
stretto sulla spalla da fibula dorata  
batte vibrante un'accentuata  
curva chiaro-scurale... come voltata  
verso il piano, l'emergenza, la chiamata.

vers tous les grands palais en verre.  
Entre la nudité polie  
et les plis abondants du manteau  
serré à l'épaule par une fibule dorée,  
une courbe accentuée en clair-obscur  
bat et vibre... comme orientée  
vers le plan, l'urgence, l'appel.  
(PO2001, p. 217-218)

Figuration du dieu de l'Ordre, cette statue a même ses lieux de culte, qui se situent là où les centres du pouvoir capitaliste ont leur siège. Dieu de la fiction, il est en outre glorifié par des figurants secondaires, ces « poupons et *putti* [...], [c]es demi-dieux courroucés, / subalternes et infantiles, / sans aucun véritable organisme ni rôle »<sup>168</sup>. En fin connaisseur de la réalité industrielle, Volponi détaille ailleurs les rapports existants entre le monarque et ses souteneurs. Pour ce faire, notre poète choisit encore la voie de la figuration artistique : dans *Territorio e figura* (*Territoire et figure*), en effet, le groupe constitué par le président/dieu de la fiction et sa théorie d'angelots est fixé en « [une] aile, [un] retable, [une] flèche, [un] petit trône », à l'intérieur desquels chaque « élèv[e] fidèl[e] / sans / le moindre tremblement ou pli » est éclairé par « la lumière de la carrière et de la faveur ». Fort de cette adulation, le président fait plusieurs choses :

[...] il dirigente  
[...] in flanella doppio petto ascolta acconsente  
sale su una valigetta di pelle scende  
da una scaletta Twa e sempre acconsente  
monta su un transfert annota sente  
codifica programma riferisce acconsente  
congionge e misura astrazioni quadri patti  
interpreta relazioni politiche contratti,  
isola interrompe trasferisce e acconsente  
la sicurezza sociale spiega e ripiega  
e intanto senza una piega  
transetto paliotto lunetta dossale  
tutto pesa e non nega  
al tradimento e alla cattura  
insiste e si ripete, figura per figura.

[...] le dirigeant  
[...] en veste croisée en flanelle écoute et consent,  
monte sur une mallette en cuir, descend  
d'une passerelle Twa et consent toujours,  
il monte sur une machine-transfert, annote, sent,  
codifie, programme, rapporte, consent,  
il conjugue et mesure des abstractions, des tableaux, des  
[pactes,  
il interprète des relations politiques et des contrats,  
il isole, interrompt, transfère et consent,  
il explique et réexplique la sécurité sociale,  
et dans le même temps, sans faire un pli,  
transept, antependium, lunette, retable,  
il pèse tout et il ne nie rien  
à la trahison et à la capture,

<sup>168</sup> Pour toutes les citations provenant de *Indiget et volumnus, pecunio*, hormis la plus longue, voici les originaux : « [...] descrizione [...] di figura dirigenziale e sacrale » ; « [...] in epoca imperiale come questa » ; « [...] siedono come bambocci e putti / in ruoli secondari i corrucciati / subalterni infantili semidei / privi di veri organi e ruoli » (*Ibidem*, p. 217).

il insiste et se répète figure après figure<sup>169</sup>.  
(PO2001, p. 324-325)

En réalité, les multiples actions du président adulé se résument à une seule : consentir à l'Ordre et à sa force de totalisation, capable de tout capturer et infecter. En d'autres termes, qu'on puise dans le fondamental *Un ordine industriale (Un ordre industriel)*, le président n'est qu'un « ordre d'un ordre<sup>170</sup> ». C'est d'ailleurs dans ce poème que la force allégorique de Volponi au sujet du groupe président/angelots atteint son comble, d'autant qu'elle frappe de plein fouet une certaine idée de l'art. Voici la description du président :

[...] l'infante perenne, il sacro fasciato tiranno  
attento pronto dentro l'aureo panno  
della sua ammantata babilonaggine :  
la mattina celeste, notte di lapislazzulo,  
sole nell'ocra pregna dell'oro,  
rossa nel bolognese sanguinoso smalto.

Sempre babilonaggine esaltata e offerta  
il perenne infante di Cimabue e di Giotto,  
Martini, i Lorenzetti, [...]  
di tutti i grandi maestri del colore  
della soc. f.lli Fabbri Editore  
sempre lo stesso infante  
in ogni secolo passato o recente,  
al medesimo posto, l'istesso  
infante cui sempre genuflesso  
luminoso circonfuso benedicente  
trasmesso a puntate dall'ente  
televisivo di stato,  
l'istesso che non vede e non sente  
l'infante istituito rivelato e statuito,  
il perenne infante presidente  
che beve latte, si scalda e si monda  
senza vederti né sentirti e la sua onda  
allontana da te ogni vivente.

[...] l'enfant pérenne, le sacré tyran dans ses langes,  
attentif, prêt dans le tissu doré  
de la babylonéité qui le recouvre :  
le matin céleste, une nuit de lapis-lazuli,  
le soleil dans l'ocre imprégnée d'or,  
rouge dans le sanglant émail bolonais.

Toujours la même babylonéité exaltée et offerte,  
l'enfant pérenne de Cimabue et de Giotto,  
de Martini, des Lorenzetti, [...]  
de tous les grands maîtres de la couleur  
de la société d'édition Fabbri,  
toujours le même enfant  
dans les siècles révolus ou récents,  
à la même place, le même  
enfant devant lequel toujours à genoux,  
lumineux, auréolé, bénissant,  
transmis par épisodes par le service  
de l'audiovisuel d'État,  
le même enfant qui ne voit et ne sent pas,  
l'enfant institué, révélé, mis sur pied,  
le pérenne enfant président  
qui boit du lait, se réchauffe et se monde,  
sans te voir ni te sentir et son onde  
éloigne tout vivant de toi.  
(PO2001, p. 283-284)

<sup>169</sup> Pour toutes les citations provenant de *Territorio e figura*, hormis la plus longue, voici les originaux : « [...] ala pala cuspidate tronetto » ; « alunni fedeli senza / alcun tremore e piega » ; « [...] la luce della carriera e del favore è vincente » (Ibidem, p. 324).

<sup>170</sup> Ibidem, p. 278 : « [...] l'ordine di un ordine ».

En puisant cette fois-ci dans l'iconographie néotestamentaire, Volponi décrit ici un sujet classique dans l'histoire de la peinture, la Vierge à l'Enfant, pour en décortiquer la réelle signification. Élément de langage de l'Ordre, cet « enfant pérenne » partage sa nature divine avec le « président », c'est-à-dire le nouvel avatar de la « stratification divine » qui emprisonne le réel. Cela sert à l'Ordre pour faire de son emprise (sa « babylonéité ») sur Babylone (le consortium humain, le réel, etc.) un dogme irréfutable. À ce tableau appartiennent également les autres êtres humains, que Volponi dépeint en victimes.

S'ils étaient déjà sous la coupe de l'Ordre dans le livre précédent, dans *CTAFPP*, Volponi s'attarde davantage sur leur condition. En particulier, c'est au prisme de l'industrie qu'il les analyse en les classant en deux sous-catégories distinctes : le monde ouvrier, d'un côté, et, de l'autre, les cols blancs. Victimes par excellence, l'ouvrier et l'ouvrière figurent dans plusieurs poèmes du nouveau livre. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est la place que Volponi consacre aux ouvrières. Doublement victimes, car non seulement contraintes au travail éreintant de l'usine, mais aussi plus sujettes que les hommes à la jauge de l'Ordre industriel :

[...] Il lavoro alle presse mansione del tutto femminile.

Mette a prova la calma, la pazienza ; esige concentrazione e costanza per il ritmo che vige.

È possibile riuscire solo se si è in buona salute e resistenza ; sono impegnati e coordinati occhi mani piedi : alle presse grosse il pedale è pesante, ci si sporca, c'è rumore.

Se si è affaticate da oneri casalinghi se si è in salute precaria o soggette a ciclici disturbi debilitanti, la riuscita è compromessa. I temperamenti guardinghi e flemmatici si trovano a disagio.

La statura idonea sta entro certi limiti : in specie le braccia devono essere lunghe.

Ci vuole buona vista. La mano leggera sensibile e veloce, scarna ma non trista la faccia tra i ricci e i belletti. Le manicine

sono controindicate. Al rumore ci si abitua.

Il senso del pericolo è attenuato dall'abitudine e anche dalla forza e seduzione dei capi.

Per sentirsi abbastanza padrone del lavoro impiegano di massima quattro cinque mesi.

Gli operatori ripetono le stesse cose e intanto tastano sotto i grembiuli.

Secondo le allenatrici le operaie che non riescono pur impegnate e volenterose difettano

[...] Le travail aux presses, fonction tout à fait féminine.

Elle met à l'épreuve le calme, la patience ; elle exige concentration et constance par le rythme en vigueur.

On ne peut réussir que si l'on est en bonne santé et résistante ; on utilise en même temps les yeux, les mains et les pieds : aux grandes presses la pédale est lourde, on se salit, c'est bruyant.

Si on est fatiguée à cause des travaux domestiques, si on a une santé précaire ou qu'on est sujette à des malaises cycliques débilitants, la réussite est compromise. Les tempéraments circonspects et flegmatiques ne se sentent pas à l'aise.

La taille idoine ne dépasse pas certaines limites : les bras doivent notamment être longs.

La vue doit être bonne. La main, légère, sensible et rapide, le visage, décharné mais non triste

entre les boucles et le fard. Les gauchères sont contre-indiquées. Au bruit, on s'y habitue.

Le sentiment de danger est atténué par l'habitude, ainsi que par la force et la séduction des chefs.

Pour maîtriser le travail, il leur faut maximum quatre ou cinq mois.

Les opérateurs répètent les mêmes choses en tâtant sous les blouses.

Selon les formatrices, les ouvrières qui ne réussissent pas, même si appliquées et volontaires, manquent

di robustezza e di sveltezza di mano.

de robustesse et de rapidité manuelle.

(PO2001, p. 257-258)

Destinées à des tâches particulières en vertu de leur conformation physique et prétendument psychologique, les femmes vivent un véritable enfer. Non seulement elles doivent avoir les qualités techniques et humaines pour supporter le calvaire du travail à la chaîne, sur la base duquel elles sont sélectionnées comme s'il s'agissait de bétail, mais elles doivent également subir les violences des opérateurs, ainsi que la rigidité de ces véritables kapos que sont leurs formatrices<sup>171</sup>. Certes, la déshumanisation frappe tous les ouvriers, comme on peut le voir dans *La deviazione operaia* (*La déviation ouvrière*), un poème consacré au jargon du management industriel, qui fait des ouvriers un simple facteur de production, « valeur / pérenne, flux »<sup>172</sup>. Ceci étant dit, la réification de l'ouvrière concerne aussi sa sexualité, qui est accaparée par l'Ordre.

C'est d'ailleurs la sexualité qui règle aussi le rapport entre les employées et l'enfant président. Présence « olfactive, / ophtalmique, acoustique, tactique et même gustative / [...] si proche, si trépidante, comestible », l'employée partage avec l'ouvrière son statut d'objet à la fois de travail et sexuel. Mais à la différence de son homologue, cette « sténodactylographe / porteuse de beauté, de soif, de rêves et de toute chimique / coquetterie » est si infectée par la mutation qu'elle projette de profiter de sa réification : « Une séquence mnémonique / de conquête et d'ascension divine / l'éclaire déjà : couverture, jet set, suprématie / mondaine, cohabitation mondiale et morganatique / avec le roi de l'auto, de la chimie, de l'informatique. » Voici en somme le sujet typique de la « majorité silencieuse », ces « quarante mille liés aux patrons », qui, le 14 octobre 1980 défilèrent à Turin pour manifester leur opposition au mouvement ouvrier qui bloquait la reprise du travail chez FIAT<sup>173</sup>. Et Volponi de lister les catégories professionnelles de ces hommes et femmes :

---

<sup>171</sup> Au sujet de la condition féminine, cf. notamment le discours radicalement opposé que tient l'artisan libertaire et antifasciste Amilcare Occhialini dans *Le lanceur de javelot*, p. 29-33.

<sup>172</sup> Voir PO2001, p. 244 : « [...] perenne / valore flusso ». *La deviazione operaia* est le seul poème dont on possède une auto-exégèse de Volponi : voir LEONETTI F. – VOLPONI P., *Il leone e la volpe...*, op. cit., p. 127-131.

<sup>173</sup> Cf. GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* [1989], Turin, Einaudi, 2006, p. 540-545. Dans *Le mosche del capitale*, Volponi consacre quatre pages denses à cet épisode historique. Voici la réponse que fournit le PDG de l'avatar romanesque de FIAT à un de ses dirigeants qui voulaient descendre dans la rue pour accueillir les 40000 cols blancs : « Non » lui répondit le PDG « Vous n'irez nulle part. [...] Cette grande manifestation de liberté ne sera couronnée que par la liberté qu'elle a suscitée. Pas d'autorité. Rien de notre part. [...] Demain la presse livrera les commentaires qu'il faut. Ensuite nous exprimerons à notre tour notre pensée et notre engagement. Nous pourrions dire que leur exemple nous pousse à nous battre pour les mêmes objectifs. L'industrie, ça signifie civilisation. Ça, on le dira clairement. » (*Le mosche del capitale*, p.

[...] C'erano cuochi, barbieri, speciali,  
padroni di casa, ladri, marchettari,  
docenti, spie, ottici, medici, ufficiali,  
estetisti, callisti, guardiani, clericali,  
tutti con giacca, trench e stili cineasti  
televisivi, pronti all'intervista dei telegiornali  
come attori, e tutti professionisti  
aspiranti, nuovi intellettuali  
con veri ruoli, valori e cristi  
tanto pratici quanto progettuali.  
Ah dura terra, perché non t'apristi ?  
Ah poveri operai senza silenzio né ideali  
nei cortei così frequenti, rotti e tristi !

[...] Il y avait des cuisiniers, des barbiers, des apothicaires,  
des propriétaires, des voleurs, des prostitués,  
des enseignants, des espions, des opticiens, des médecins,  
[des officiers,  
des esthéticiens, des podologues, des gardiens, des  
[cléricaux,  
tous avec leur veste, leur imperméable et leur style de  
[cinéastes  
de la télé, prêts pour l'interview des JT  
comme des acteurs, tous des aspirants  
professionnels, de nouveaux intellectuels  
avec des vrais rôles, valeurs et crucifix  
autant pratiques que théoriques.  
*Ah ! terre barbare, pourquoi ne t'ouvris-tu point*<sup>174</sup> ?  
Ah pauvres ouvriers sans silence ni idéaux  
dans les cortèges si fréquents, rompus et tristes <sup>175</sup> !  
(PO2001, p. 275)

Au-delà de l'intention sociologique, ces vers ont pour but de montrer, d'une part, la mutation qu'incarnent ces « acteurs » de l'Ordre, et, d'autre part, de marquer la différence, encore que destinée à disparaître, avec les « pauvres ouvriers ». En effet, si on avait à situer les premiers dans l'archétype pictural de la Vierge à l'Enfant, on pourrait aisément utiliser les cols blancs pour composer la foule d'admirateurs, « médiocres [...] quieti et obéissants comme [...] les dirigeants »<sup>176</sup>. Quant aux ouvriers, ils disparaissent peu à peu de la narration dictée par l'Ordre, ou même ils en sont phagocytés, comme en témoignent ces autres vers de *Petra Pertusa e mista* :

Per dignità e buon gusto nemmeno i giornali

Par dignité et bon goût même les journaux

---

264 : « - No, - gli rispose netto l'amministratore delegato, - no. Lei non andrà da nessuna parte. [...] Questa grande manifestazione di libertà sarà coronata solo dalla libertà che ha suscitato. Nessuna autorità. Niente da parte nostra. [...] La stampa domani farà i suoi giusti commenti. Dopo anche noi esprimeremo il nostro pensiero e il nostro impegno. Potremo dire che abbiamo ripreso dal loro esempio lo stimolo a batterci anche noi oer quegli stessi scopi. L'industria è civiltà, lo diremo con chiarezza. »)

<sup>174</sup> Il s'agit du vers 66 du chant XXXIII de l'Enfer de Dante, dont on propose ici la traduction de Félicité Robert Lamennais, qui date de 1910 et qui est consultable gratuitement à l'adresse suivante : [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Divine\\_Comédie\\_\(trad.\\_Lamennais\)/L'Enfer/Chant\\_XXXIII](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Comédie_(trad._Lamennais)/L'Enfer/Chant_XXXIII) (page consultée la dernière fois le 25 janvier 2017).

<sup>175</sup> Pour toutes les citations provenant de *Petra Pertusa e mista*, hormis la plus longue, voici les originaux : « [...] l'olfattica, / oftalmica, acustica, tattica e anche saporistica / presenza » (PP2001, p. 272) ; « La stenodattilografica / portatrice di bellezza, di sete, di sogni e di ogni chimica / civetteria » (Ibidem, p. 273) ; « [...] una mnemonica / sequenza di conquista e di divistica / ascensa : copertina, jet set, mondanistica / supremazia, convivenza mondiale morganatica / con il re dell'auto, della chimica, dell'informatica » (Ibidem) ; « [la] maggioranza silenziosa [...] [i] quarantamila padronali » (Ibidem, p. 275) ;

<sup>176</sup> Voir *Insonnia inverno 1971* : « [...] i mediocri [...] quieti e obbedienti come voi dirigenti » (PP2001, p. 256).

ne parlano più, tanto meno gli illustri colonnisti  
 opinion leaders dei sette manuali. [...]  
 La classe operaia va in cielo o fuori degli stivali  
 senza più cinema né cronisti.  
 Cosa ne dicono gli intellettuali ?  
 Che gli operai oramai sono misti  
 agli impiegati e piccoli professionisti  
 visti o non visti il colletto,  
 la residenza, i consumi, e il reddito netto.  
 Indistinti, confusi sia ben detto,  
 perché tra loro  
 non c'è più il possesso del lavoro.  
 Noi oramai cosa siamo operai ?  
 Il sogno o il ricordo di una cosa ?

ne parlent plus d'eux, encore moins les éditorialistes  
 [illustres,  
 ces *opinion leaders* des sept manuels. [...]  
 La classe ouvrière va au ciel ou se casse  
 sans cinéastes ni chroniqueurs.  
 Qu'en disent les intellectuels ?  
 Que les ouvriers se mélangent désormais  
 aux employés et aux petits entrepreneurs,  
 qu'on ait vu ou pas le col blanc,  
 la résidence, la consommation et le revenu net.  
 Indistincts, voire confondus,  
 car chez eux  
 plus de possession du travail.  
 Que sommes-nous devenus désormais, nous les  
 [ouvriers ?  
 Le rêve ou bien le souvenir d'une chose ?  
 (PO2001, p. 275-276)

La mutation n'épargne donc pas les ouvriers, qui deviennent désormais, selon une formule pasolinienne légèrement modifiée, le « rêve ou bien le souvenir d'une chose ».

En définitive, le consortium humain a été doublement « élabor[é] par le calculateur / du holding séculaire », en ce sens qu'il en est à la fois la victime et le bourreau : « Unis, les babyloniens automatiques courent après le pouvoir, / la puissance la chaleur la couleur / du président entrepreneur distant, dans la ferveur de son irrévérence ». Un pouvoir non amendable, car il s'agit d'un « ordre sans autre finalité que la sienne »<sup>177</sup>. C'est justement contre cette nécessité du pouvoir que s'est échoué le rêve industriel de Volponi et de son maître Olivetti. Encore plus que dans le livre précédent, dans *CTAFPP*, le *je* industriel de Volponi est conscient d'avoir été emprisonné à son tour par l'Ordre et son industrie.

En effet, ces derniers ne tolèrent aucune réforme, encore moins de l'intérieur, car ils enterrent « toute idée / nouvelle, simple, scientifique, issue / de l'âme et du corps et de la réflexion / singulière et sociale »<sup>178</sup>. De la sorte, cet « ancien dirigeant central crasseux<sup>179</sup> » qu'est devenu Volponi ne peut que ressembler à « une statue d'homme d'armes ou chevalier, / ombre de poète ou dirigeant / armée de manuscrit ou de mallette » qui a été

<sup>177</sup> Voici les originaux des trois citations précédentes : « [...] tutti elaborati dal calcolatore / dell'holding secolare » (*Indigetes et volumnus, pecunia*, in PO2001, p. 220) ; « Uniti i babilonesi inseguono automatici / nel fervore dell'irriverenza il potere / la potenza il calore il colore / del presidente distante imprenditore » (*Un ordine industriale*, in PO2001, p. 278) ; « [...] ordine fine a se stesso » (*Petra Pertusa e mista*, in PO2001, p. 276).

<sup>178</sup> Voir *Da tanta parte*, in PO2001, p. 340 : « [...] sepoltura / sacra storica e mentale di ogni ideatura / nuova semplice scientifica stura / dell'anima del corpo e della congettura / singola e sociale ».

<sup>179</sup> Voir *Un ordine industriale*, in PO2001, p. 278 : « [...] ex dirigente centrale e bisunto ».

décapitée par l'Ordre, si bien qu'il appartient désormais à son « théorème [...] féodal », il n'en est qu'un « outil ». Le même sort a d'ailleurs été réservé à Adriano Olivetti. Désireux de contrer le dieu de l'Ordre que nous avons précédemment décrit, Olivetti, représenté par Volponi comme « Mercure », essuie une lourde défaite :

Tale Mercurio vuol ritornare  
 ritentando la fascia cerebrale  
 delle promozioni la corteccia il sangue  
 lo scopo di un vero mutamento  
 di volo e di annuncio  
 ragione metodo avviamento  
 di un'autentica produzione...

Un tel Mercure veut revenir  
 pour tenter à nouveau la bande cérébrale  
 des promotions, le cortex, le sang,  
 le but d'un vrai changement  
 de vol et de nouvelle,  
 la raison, la méthode, le démarrage  
 d'une production authentique...

VII.

VII.

Scompare tra la piazza dissacrata  
 dietro il disastro del ministero.

Il disparaît sur la place désacralisée,  
 derrière le désastre du ministère.  
 (PO2001, p. 225-226)

Tout est « tomb[é] dans l'ordre », nous dit en définitive Volponi dans *CTAFPP*<sup>180</sup>. C'est sur ce terrible constat que s'insère une métaphore qu'il faudra analyser dans la partie méta-poétique de notre travail. En effet, Volponi compare la totalisation imposée par l'Ordre à une « capture », qui est d'ailleurs le titre d'un des poèmes du livre. Cette capture ressemble par ailleurs à l'écriture collective d'un « livre », en ce sens que tous les hommes mutés y participent<sup>181</sup>. Volponi résume ainsi son contenu : « la lettre de la lettre fiction-fonction inatteignable »<sup>182</sup>. C'est donc à l'œuvre d'un faussaire que nous tous contribuons sans cesse, ce qui nous rend par ailleurs faux à notre tour, car, comme le rappelle Volponi dans *Gli uccelli furono ingannati*, Zeuxis, le peintre qui avait su tromper les oiseaux, tombe à son tour dans le même piège. L'anecdote de Pline l'Ancien que reprend Volponi raconte en effet que

<sup>180</sup> Pour toutes les citations précédentes (hormis la plus longue), toutes tirées de *Indiget et volumnus, pecunio*, voici les originaux : « [...] statua di armigero o cavaliere, / ombra di poeta o dirigente / a lancia di manoscritto o valigetta » (PO2001, p. 226) ; « [...] teorema ormai feudale, ormai strumento » (*Ibidem*) ; « [...] cadute in ordine » (*Ibidem*).

<sup>181</sup> Voir *Io fui una volta sulla terra : l'ho vista*, in PO2001, p. 240 : « Quelle fiere guardano le mie ire / e non cessano di stupire / tanto da doverne dormire / distese le membra nelle stesse spire / delle iniziali nelle miniature / del libro illeggibile da esibire / sempre uguale nel colorire / lettere e imprimere dorature » (« Ces fauves regardent mes colères / et ne cessent d'étonner / au point de devoir s'endormir / les membres allongés dans les mêmes volutes / des initiales, dans les enluminures / du livre illisible à exhiber, / ce livre qui, toujours de la même manière, colorie / les lettres et imprime les dorures »).

<sup>182</sup> Voir *Insonnia inverno 1971*, in PO2001, p. 265 : « [...] la lettera dell'intangibile finzione-funzione ».

Zeuxis prit pour vrai un rideau qui n'était qu'un dessin de Parrhasios. Mais à la différence des oiseaux, qui s'envolèrent agacés en se mettant tout de suite en quête « de nouvelles / rangées, de nouveaux jardins et champs ensemencés », Zeuxis, lui, se libéra du piège de manière différente, car, conclut Volponi, « [l']homme qui fabrique le faux / contre le faux s'agite angoissé, / mais il est vaincu par lui »<sup>183</sup>. C'est d'ici que naît le motif du *parallèle* qu'on retrouve dans deux poèmes de CTAFPP: *Parallelo* et *Vista sull'anno parallelo*, qui en est même l'*explicit*.

Toutefois, le véritable intérêt de cette allégorie de l'Ordre n'est pas à chercher dans les qualités qu'elle lui attribue, car elles ne s'éloignent guère de celles que nous avons déjà repérées au fil du livre. Dans *Parallelo*, par exemple, Volponi emploie à la fois l'iconographie impériale (ses sbires sont des « amiraux / romains ») et religieuse (« Judas » est un de ses avatars) pour désigner ce « tyran qui [...] poursuit » le *je* poétique qu'est le *parallèle*. Comme dans de nombreux poèmes, d'ailleurs, ce dernier se répand dans le paysage sous forme de « grands / rideaux de la lueur du gel »<sup>184</sup>. Dans *Vista sull'anno parallelo*, on retrouve aussi son visage industriel, car il « apparaît au bord du septième ciel / managérial », d'où il capture tout et tous en s'étendant entre « la maman et l'organigramme »<sup>185</sup>. La raison pour laquelle l'allégorie du *parallèle* est très riche réside plutôt dans l'iconographie qu'elle introduit : l'artificiel se traduit ici dans une image qui souligne puissamment sa distance du réel. Or, cette distance est le fruit d'une séparation, c'est-à-dire la fin de cette « unité perdue et pourtant certaine » entre « ciel et terre »<sup>186</sup>.

### 3.8.3 La « chaleur diffuse et pérenne »

L'unité à laquelle pense Volponi n'a toutefois rien de religieux, même si on ne peut pas nier que cette idée est traversée par un certain souffle mystique, le même qu'on retrouve dans un article intitulé « Natura e Animale » qu'il publia en 1982 dans les colonnes de la

<sup>183</sup> Voir *Gli uccelli furono ingannati*, in *PO2001*, p. 338 : « [...] per nuovi / filari orti e seminati » ; « Non allo stesso modo Zeusi » ; « L'uomo che fabbrica il falso / contro la falsità si dannà ansioso / e dalla stessa interamente è valso ».

<sup>184</sup> Voir *Parallelo*, in *PO2001*, p. 333-337 : l'unité homme / Tout a été rompue par les « ammiragli / romani » et « Giuda » (p. 333) ; « [il] tiranno che m'insegue » (p. 336) ; « [...] le grandi / tende del bagliore del gelo / che altro in giro non effonde / che umiliazione » (p. 335).

<sup>185</sup> Voir *Vista sull'anno parallelo*, in *PO2001*, p. 361-368 : « [...] il parallelo / appare all'orlo del settimo cielo / dirigenziale » (p. 365) ; « [...] tra la mamma e l'organigramma » (p. 366).

<sup>186</sup> La première citation est extraite de *Parallelo*, p. 333 : « [l']unità insalvabile eppur certa ». En revanche, la deuxième provient de *Cattura*, p. 330 : « [...] il vero / congiungersi nel respiro di cielo e terra ».

revue *Il Piccolo Hans*<sup>187</sup>. Après avoir rappelé la condition artificielle à laquelle l'homme a réduit la nature et ses êtres, ce qui prouve la contiguïté existant entre les différents chantiers volponiens, notre poète donne une définition de l'unité en question : « La nature, l'animal et l'homme sont [...] intimement liés. Ce ne sont pas des phases différentes et distinctes de la création du monde, mais des entités comprises dans la même explosion et la même matière, et qui agissent entre elles. » En reprenant donc une image que l'on avait trouvée dans *La pretesa d'amore* de FM, Volponi définit l'unité du vivant comme le fruit de la même explosion originelle, cette « chaleur diffuse et pérenne qui régit et qui meut tout, voire qui régissait et qui mouvait tout, à l'imparfait, mais qu'on ne doit pas, à mon avis, laisser trop s'éloigner dans le passé<sup>188</sup>. » Car, en effet, « le fil de l'explosion mutante / [...] tourne et souffle en saignant, / [...] se vide toujours de son sang, / mais elle ne se consume pas ». L'homme aussi – nous l'avons vu – se couvre du sang infecté du *parallèle*, mais, nous dit Volponi en reprenant l'image léopardienne du genêt, « la souche reste intacte dans la demeure terreuse », si bien que l'infection peut se transformer en nourriture : « ainsi l'hémorragie diminue et semble / plus petite, non grave, une floraison menue / de lumière et de sève généralement salutaire / pour la plante », à condition que cette plante, que cet homme soient « une figure opposée [...] [qui] lutte et [qui] veut / tout », comme l'Enfant peint par Masaccio<sup>189</sup>. Ce dernier, « le perdu, le scélérat, / le peintre des vrais hommes et des vraies terres », ne peint pas l'« enfant président » universel. Au contraire, son Enfant « boude dans ses langes infantiles, / poussé à sortir, le doigt dans la bouche, / de l'ordre divin, à chercher l'air, / à prendre, à remarquer, à se donner, à comprendre... »<sup>190</sup>.

<sup>187</sup> On retrouve l'intégralité de cet article dans VOLPONI P., *Scritti dal margine*, op. cit., p. 111-123, dans VOLPONI P., *Del naturale e dell'artificiale*, op. cit., p. 155-170 et aussi dans *Romanzi e prose*, II, op. cit., p. 686-698. Nous citons depuis *Scritti dal margine*.

<sup>188</sup> Les deux citations sont extraites de VOLPONI P., « Natura e Animale », in ID., *Scritti dal margine*, op. cit., p. 111-123 : « La natura l'animale e l'uomo sono [...] intimamente connessi e stretti. Non sono fasi diverse e distinte della creazione del mondo ; ma entità comprese nella stessa esplosione e materia interagenti tra di loro » (p. 113) ; « [...] il calore diffuso e perenne che sostiene e muove tutto, o che sosteneva e muoveva : con un verbo ormai all'imperfetto, secondo me, che però non va lasciato allontanarsi troppo nel passato » (p. 115).

<sup>189</sup> Voici les originaux des citations précédentes, toutes empruntées au poème *Razione e rima* de CTAFPP (in *PO2001*, p. 351-354) : « [...] il filo dell'esplosione mutante [...] gira e fiata sanguinante, / [...] ancora si svena ma non si consuma » (p. 354) ; « [...] illeso / il ceppo [della ginestra] dentro la dimora terrosa » (*ibid.*) ; « [...] così l'emorragia si assottiglia e sembra / minore, non grave, una minuta fioritura / di luce e di linfa salutare / in genere alla pianta » (*ibid.*) ; « [...] una figura opposta [...] lotta e vuole / ogni cosa » (*ibid.*).

<sup>190</sup> Les deux citations sont extraites de *Un ordine industriale* (*PO2001*, p. 277-285) : « [...] Masaccio il perduto ribaldo / il vero di uomini e di terre » (p. 283) ; « [...] tra le infantili fasce nel broncio / con un dito in bocca spinto a sortire / dall'ordine divino, a cercare aria, / a prendere, notare darsi capire... » (p. 284). Voir aussi les pages que Volponi consacre au grand peintre italien, in VOLPONI P., « Il principio umano della pittura-scienza », in BERTI L. (éd.), *L'opera completa di Masaccio*, Milan, Rizzoli, 1968, p. 5-9.

Volponi renouvelle donc la leçon que le *je* poétique avait dispensée au « burdel » de *FM* : les hommes doivent comprendre que le vivant partage un seul et unique parcours que l'Ordre a scindé pour régner en maître. Cette référence à l'unité de l'Être que l'Ordre aurait rompue a au moins deux conséquences fondamentales dans la poésie de Volponi et dans la pédagogie de la résistance du *je* poétique. Il faut tout d'abord rendre à César ce qui lui revient, c'est-à-dire avouer sa propre défaite face à l'Ordre. Cependant, dans un contexte de reddition complète, où même la pensée utopique est assimilée par l'Ordre, le *je* poétique s'efforce d'œuvrer afin que les hommes comprennent que le devenir est à son tour un synonyme de l'Ordre, et que le naturel, c'est l'Être au sens du philosophe grec Parménide. C'est dans *NSC* que Volponi mène cette réflexion.

### **3.9 De la reddition à la quête de l'unité perdue : *Nel silenzio campale***

Dernière étape d'un parcours commencé dans *FM* et poursuivi dans *CTAFPP*, sans oublier les excursions romanesques de *Corporel*, *La planète irritable* et *Le mosche del capitale*, *NSC* est un livre qui réserve aussi des surprises. Avant d'en entamer toute analyse, il convient de vérifier si cette œuvre passe l'examen de la *rhétorique de l'organisation*, c'est-à-dire s'il s'agit bien d'un livre de poésie ou pas.

#### **3.9.1 Le dernier livre de poésie**

Tout d'abord, rien ne change par rapport aux livres précédents au sujet de la posture de Volponi, qui continue son chemin vers une poésie de compromis entre lyrisme et *hétéronomie*, comme l'a d'ailleurs souligné Filippo Bettini dans l'introduction à l'édition de 1990, en cela soutenu par son collègue Francesco Muzzioli, qui parlait – rappelons-le – de « tension dynamique » entre « les problématiques collectives et les problématiques individuelles<sup>191</sup> ». En outre, *NSC* présente sans conteste des relations étroites avec des extra-textes. En premier lieu, avec la production narrative de l'auteur, car deux poèmes en particulier font référence à autant de romans. *Il cavallo di Atene* contient en effet un syntagme qui ne laisse pas de place au moindre doute : dans une strophe située peu après la moitié du poème, Volponi parle de notre planète en la définissant, entre autres, comme « irritable », ce qui compose le titre de son roman de 1978. En revanche, les objets qui parlent dans *Figure per un romanzo* (*Figures pour un roman*) renvoient manifestement aux objets parlants de *Le mosche del capitale*, le roman publié juste un an avant *NSC*. Par conséquent, la figure

---

<sup>191</sup> Voir *infra*, p. 38.

rhétorique de la synecdoque est tout à fait active dans ce dernier recueil volponien, et plus précisément il s'agit, comme dans *CTAFPP*, d'une synecdoque partiellisante, du fait que les deux poèmes en question n'ont pas connu de publication autonome. Comme dans le livre précédent, la synecdoque partiellisante de ces deux poèmes de *NSC* coïncide avec une thématique non sublime, en l'occurrence politique. Pour ce qui est de la relation métaphorique, elle est garantie par la présence renouvelée des métaphores complexes de l'Ordre et de l'Être, si bien qu'encore une fois on peut ajouter ce livre au macro-texte de 1980, d'autant plus que le titre est à nouveau de nature rhématique, en ce sens qu'il établit un lien avec le titre du livre précédent, et en particulier avec une de ses acceptions. En effet, *NSC* partage le même registre belliqueux que la troisième lecture cachée derrière le syntagme *Con testo a fronte*, c'est-à-dire *Je conteste frontalement*, car l'adjectif « campale » renvoie au terrain où a lieu la bataille poétique contre l'Ordre. Le silence couvrant le champ de bataille est par ailleurs le signe d'une reddition consciente de la part du *je* poétique. En définitive, à la lumière de la *rhétorique de l'organisation*, on peut en conclure que *NSC* est bel et bien un livre de poésie, qui, par ailleurs, se veut une nouvelle tentative d'auto-organisation complexe.

La réflexion au sujet du vivant qu'on trouve dans *NSC* est avant tout une analyse de l'Ordre capitaliste. Cette analyse est toutefois différente de celle que le poète mène dans *CTAFPP*. Moins frontale et moins aguerrie, elle se fait ici plus méditative, jusqu'à remettre en cause la vision même de la totalité. Comme on l'a souligné dans la partie biographique, l'analyse de l'Ordre capitaliste est moins vaste et, par ailleurs, elle change de registre. Si, dans le livre précédent, le visage industriel de l'Ordre était le point de départ particulier pour atteindre une réflexion générale sur la totalisation capitaliste, dans *NSC* la réalité industrielle est quasiment absente. La raison la plus évidente de cette raréfaction est à chercher dans la biographie de notre poète : au moment de la rédaction des poèmes consignés dans ce livre, l'expérience industrielle chez Olivetti et FIAT est close depuis longtemps. Bien que cuisante, la défaite du rêve industriel de Volponi et de son mentor Adriano Olivetti est en effet si loin dans le temps qu'une sorte de calcification a eu lieu chez le poète. L'élaboration du deuil se traduit alors par un sentiment de reddition qui traverse l'intégralité du livre.

### 3.9.2 Une « reddition consciente »

Le motif de la reddition est en quelque sorte introduit par celui du temps écoulé, qu'on trouve dès l'incipit du livre. Comme son titre l'indique, *L'attesa* est construit sur le motif d'un temps à attendre impatientement, car le passé immédiat tout comme le présent sont

sous l'emprise de l'Ordre. Confiné en-deçà d'une « haie enneigée », la neige étant – on le sait – une manifestation paysagère de l'Ordre, le *je* poétique trépigne en attendant quelque chose « qui transite », qui parvienne à se frayer un chemin à travers ce « sujet-verbe-guide » de la totalisation capitaliste qu'est la neige. L'agent du bon désordre attendu par le *je* poétique prend plusieurs formes : d'abord une simple silhouette (une « chose qui se détache bien »), c'est ensuite « un animal / perdu et solitaire », « un petit groupe de jeunes [...] intimidés par la perfection inexplicable de la neige », ou encore « un convoi de nomades du Caucase / sur la piste d'un exil volontaire », « [u]n groupe de militaires d'une armée populaire / qui a gagné pour toujours » ou bien, enfin, « un couple de nageurs dans l'air », deux hommes « de 50 ans », peut-être « Marx et Freud ». Le *je* a enfin la possibilité de s'adresser à un de ces masques de son attente, il choisit donc de parler à Freud : « "Fais-moi une de tes tirades" »<sup>192</sup>. Mais le célèbre psychologue ne lui répond pas, si bien que dans *Il cavallo di Atene*, le *je* poétique/cheval devenu éducateur de ses enfants/jockeys pourra dire que Freud n'aide pas à comprendre, à « discerner / ce qu'un archéologue empressé a désiré / et fabriqué »<sup>193</sup>. Privé de toute possibilité de salut, le *je* poétique est contraint de constater que l'Ordre règne en maître : « La neige est intacte, une ombre céleste / l'épelle et l'explique à l'infini ». Face à l'écriture pérenne de la totalisation capitaliste, il ne lui reste qu'à attendre quelque chose qui soit autant majestueux qu'impossible : « une grande sphère, puissante, méga, / rapide comme le Grand Chariot ». C'est donc encore et toujours « l'attente / d'un passage » qu'il doit « soutenir ». La nécessité d'un bon désordre qui pourrait abattre l'Ordre est aussi une prise de conscience définitive de la victoire momentanée de l'Ordre, d'où cette reddition consciente et courageuse du *je* poétique : « [J]'apprends toujours / qu'à la dévastation il faut confier une reddition / consciente, une douleur forte / et chère, une méditée querelle / de distinction, de choix, d'ordre ou climat / inégaux ». Qu'est-ce au juste que cette « reddition consciente » ? C'est une forme de résistance individuelle qui concerne l'esprit. En d'autres termes, face aux « insupportables écritures / corrompues » que l'Ordre rédige afin que les « bandes / de moineaux humains » entretiennent l'« inutilité

<sup>192</sup> Toutes les citations précédentes proviennent du poème *L'attesa* (PO2001, p. 371-374) : « [...] siepe nevosa » (p. 371) ; « [...] che transiti » (*Ibidem*) ; « [...] soggetto-verbo-guida » (*Ibidem*) ; « [...] una ben stagliata cosa » (*Ibidem*) ; « [...] un animale / sperduto e solitario » (*Ibidem*) ; « [...] un gruppetto di giovani [...] intimiditi dalla perfezione, quindi / inspiegabile, della neve » (*Ibidem*) ; « [...] un convoglio di nomadi del Caucaso / sulla pista di un esilio volontario » (*Ibidem*) ; « Un drappello di militari di un esercito popolare / vincitore per sempre » (*Ibidem*) ; « [...] una coppia di nuotatori nell'aria [...] uomini di 50 anni [...] Marx e Freud » (p. 371-372) ; « "Tirami uno dei tuoi bottoni" » (p. 372).

<sup>193</sup> Voir PO2001, p. 389 : « Freud mi pare che non c'entri, / che non possa discernere / ciò che un amoroso archeologo ha desiderato / e fabbricato ».

universelle », le *je* oppose le bon désordre de la réflexion appelée à démasquer « les arnaques, les erreurs » que cachent ces écritures<sup>194</sup>.

Cependant, l'horizon de cet homme révolté qu'est le *je* poétique de *L'attesa* est un horizon d'échec, car l'Ordre est une « mécanique » bien huilée, tout à fait capable d'absorber d'éventuels nuisibles, dont la « seule démence / individuelle, révolte, trans-/-gression, totale impatience / presque animale » est endiguée aisément, voire « indemnisée », « négociée », quitte à faire quelques « lugubres / concessions ». Une fois rachetée l'obéissance du révolté en lui donnant une « indulgence confortable », l'Ordre peut finalement continuer son œuvre de dévastation. Dans toute auto-organisation, et, malgré lui, l'Ordre capitaliste en est une, les interactions entre ses membres n'ont toutefois pas de cesse, si bien qu'il arrive parfois que « parmi / ces visages muets de l'obéissance / il y en ait un qui s'insurge et qui boule- / -verse tous les sens de sa propre existence / et de celle de tous, laquelle dé- / -passe toute conscience individuelle »<sup>195</sup>. Le bon désordre est en somme toujours possible, nous dit Volponi auquel on pourrait prêter la célèbre phrase d'Albert Camus dans *L'Homme révolté* : « Je me révolte, donc nous sommes<sup>196</sup>. » Ceci étant dit, la force de l'Ordre est telle que ce dernier peut apprivoiser même un projet collectif de révolte : il « grimpe sur une utopie prenable / comme une vieille branche immuable » en la transformant en « la plus méprisable, / complète et modeste utopie de basse cour ». En somme, la place urbaine, ce *forum* où devrait se réunir le consortium humain pour organiser un nouveau modèle de société, n'est « jamais atteignable », tant elle reste sous l'emprise de

---

<sup>194</sup> Nous avons emprunté toutes les citations précédentes à *L'attesa* : « La neve è intatta, all'infinito / un'ombra azzurrina la compita e la spiega » (p. 372) ; « [...] una grande sfera, potente, mega / alla velocità del carro stellare » (*Ibidem*) ; « Ancora debbo sostenere l'attesa / di un transito » (*Ibidem*) ; « [...] ancora imparo / che alla devastazione una resa / cosciente va affidata : un forte, caro / dolore, una meditata contesa / di distinzione, scelta, disparo / ordine o clima » (*Ibidem*) ; « [...] le insopportabili, corrotte / scritte » (p. 373) ; « [...] frotte / passeracee d'umani » (*Ibidem*) ; « [l'] universale inutilità » (p. 374) ; « [...] gli inganni, gli errori » (*Ibidem*).

<sup>195</sup> Toutes les citations proviennent de *La meccanica* (PO2001, p. 375-377) : « [la] sola demenza / individuale, rivolta, tra- / sgressione, totale impazienza / quasi animale » (p. 376) ; « indennizzata [...] contra- / ttata » (*Ibidem*) ; « tetra / concessione » (*Ibidem*) ; « [...] comoda indulgenza » (*Ibidem*) ; « eppure talvolta accade che tra / questi muti volti dell'obbedienza / capiti uno che insorga e stra- / volga ogni senso della sua stessa esistenza / e di quella generale, civile, che tra- / passa ogni singola coscienza » (p. 377).

<sup>196</sup> CAMUS A., *L'Homme révolté*, Paris, Folio Essais n°15, 1951, p. 38.

la « peste<sup>197</sup> », du « vèpre négateur »<sup>198</sup>. Le fait que le projet utopique soit à son tour désamorcé et assimilé par l'Ordre signifie que ce n'est pas dans un lieu et temps qui n'existent pas encore qu'il faut chercher une alternative à l'Ordre, car, si l'utopie devient Ordre, cela signifie que le devenir *est* l'Ordre.

### 3.9.3 Être contre devenir ?

Dans *FM* et encore plus dans *CTAFPP*, Volponi nous avait indiqué une issue possible de l'impasse où l'Ordre parvient à confiner toute entité. Les hommes doivent comprendre que la vraie nature des choses n'est pas l'Ordre, qui n'est qu'un « parallèle », mais le devenir, dont l'origine est à situer dans l'explosion originelle. Or, dans *NSC*, Volponi remet tout cela en question. Ce qui fait basculer la réflexion de Volponi au sujet du devenir est notamment le sort que l'Ordre réserve à l'utopie. En effet, l'Ordre est tellement puissant qu'il parvient non seulement à écraser toute pensée divergente, comme ce fut le cas pour le projet d'Adriano Olivetti et de ses disciples, mais à anéantir *ab ovo* le moindre élan utopique. La mutation – nous l'avons vu dans *La dimora* – atteint désormais la capacité même de rêver une autre auto-organisation du vivant. D'un point de vue philosophique, cela signifie également que l'Ordre maîtrise le devenir, ce qui conduit Volponi à s'interroger sur sa nécessité. La réponse, voire la riposte du poète se trouve dans le très dense *Il cavallo di Atene*. Environ à la moitié de ce long poème de 364 vers, le *je* poétique fait part aux lecteurs des indications de lecture qu'il fournit à ses enfants : « Je dis à mes enfants : / essayez de lire

---

<sup>197</sup> *La peste* est le titre général imaginé par Marco Rustioni dans son édition de deux récits de Volponi : VOLPONI P., *La pestilenza*, Rustioni M. (éd.), Pistoia, Edizioni Via del Vento, 2002. Les deux textes remontent, lit-on dans la *Nota al testo* signée par Rustioni (voir p. 27-29), à la période « 1977-1979, une période où le projet de [Le] *Mosche [del capitale]* coïncide avec la rédaction et la publication de *La planète irritable* » (« triennio '77-'79, periodo nel quale il progetto delle *Mosche* s'intreccia con la stesura e la pubblicazione del *Pianeta irritable* », p. 29), romans dans lesquels Volponi livre une analyse de la mutation capitaliste en cours, sans oublier par ailleurs *Corporel*. Les deux textes en question, que Rustioni propose d'intituler *La fonte* (*La source*) et *La suora* (*La religieuse*), feraient partie d'un seul et unique « projet [...], un roman resté inachevé » (« Lo stato *in fieri* dei due brani lascia [...] supporre che appartengano a un progetto più ampio, ad un romanzo rimasto incompiuto », p. 28), qui aurait dû être, d'une part, une « fresque historique » de l'Italie médiévale ravagée par la peste, et, d'autre part, une « allégorie d'une dégénération apocalyptique où le capital transforme les chromosomes de la planète en le conduisant à l'auto-destruction » (« [...] sia in [*La fonte*] che in [*Una suora*] la peste non va a comporre soltanto un affresco storico, è anche allegoria di una degenerazione apocalittica dove il capitale muta i cromosomi del pianeta fino a condurlo all'autoannientamento », p. 27). Rustioni oublie pourtant de rappeler que cette thématique est très présente dans la poésie de Volponi, et ce dès *FM*, comme nous l'avons démontré dans cette partie, ce qui nous permet donc d'anticiper d'une décennie son origine. En outre, ceci démontrerait encore une fois que la poésie est souvent l'atelier où Volponi forge d'abord ses thèmes littéraires, comme l'avait d'ailleurs remarqué Giovanni Raboni (voir ici note 101).

<sup>198</sup> Les citations précédentes sont tirées de *La dimora* (*PO2001*, p. 405-406) : « [...] s'arrampica su un'utopia prendibile / come un vecchio ramo e immutabile » (p. 405) ; « [...] la più disprezzabile / completa e dimessa utopia da cortile » (*Ibidem*) ; « [...] mai raggiungibile » (p. 406) ; « [...] pestilenza » (p. 405) ; « [...] vespero negatore » (p. 406).

Parménide pour comprendre / comment on peut réussir à se tenir et à descendre »<sup>199</sup>. Une parenthèse au sujet de ce philosophe grec saura nous éclairer.

Contemporain d'Héraclite, le philosophe du devenir perpétuel, Parménide écrivit un poème sur la nature dont nous avons hérité une cinquantaine de vers, où « il traite de l'unité et de l'éternité de l'Être<sup>200</sup> ». Histoire d'un voyage initiatique vers la connaissance, le poème de Parménide conduit le héros au-devant d'une déesse nommée Aléthéia (la Vérité en grec) ou Mnémosynè (déesse de la Mémoire, inventrice des mots et du langage). La déesse apprend au héros qu'il existe deux chemins, un bon, l'autre mauvais. Le premier, qui est le chemin de la Vérité, consiste à savoir que « l'être est, et que le non-être n'est pas », alors qu'affirmer que l'être n'est pas et que le non-être est, comme le prétend le deuxième chemin, conduit à « l'erreur complète »<sup>201</sup>. Or, « [s]eule l'opinion, se fiant aux sens et victime de l'apparence, suit la fausse voie<sup>202</sup>. » Voie du devenir, elle est donc à écarter au profit de la première, qui est celle de l'Être. Selon Parménide, l'Être possède les attributs suivants : « non-né, indestructible, tout d'une seule masse, inébranlable, non-à-terminer, tout entier tout à la fois présent, un et d'un seul tenant. » Ces attributs finissent par composer « l'image d'une sphère parfaite, et de partout également balancée<sup>203</sup>. » La troisième partie du poème de Parménide contient enfin une représentation de l'univers « paradoxalement placée sous l'invocation de la "Voie de l'Opinion"<sup>204</sup> ». Autrement dit, notre quotidien en devenir est acceptable aux yeux de la déesse, car il s'agit d'une représentation, d'une opinion (*doxa*, en grec) certes fausse, mais « vraisemblable » :

La doxa serait alors l'éclat rayonnant du monde sensible, dans lequel, au jour le jour, l'homme se croit vivre et mourir. Un fameux sophiste en nous-mêmes, inspiré d'un fameux démon, crée le décor du théâtre. Le même fameux démon découvre les machinations des coulisses, donnant à son disciple le pouvoir de tromper et de détromper : cela se fait avec la parole.

---

<sup>199</sup> Voir *Il cavallo di Atene*, in *PO2001*, p. 385-394 : « Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere » (p. 389).

<sup>200</sup> RAMNOUX C., « PARMÉNIDE (~VIe-Ve s.) ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 3 février 2017. Disponible à la page : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/parmenide/>.

<sup>201</sup> Pour les citations extraites du poème de Parménide, voir le lien suivant : [http://www.etc.fr/~jguignar/SC21/Textes/Parménide%20\(Dire%20et%20être\).pdf](http://www.etc.fr/~jguignar/SC21/Textes/Parménide%20(Dire%20et%20être).pdf) (consulté le 3 février 2017).

<sup>202</sup> WYBRANDS F., « POÈME, Parménide ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 3 février 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poeme/>.

<sup>203</sup> Pour les deux dernières citations, voir RAMNOUX C., *op. cit.*

<sup>204</sup> WYBRANDS F., *op. cit.*

Si dans le texte de Parménide le but de la déesse est d'éviter aux hommes « l'errance entre doctrines », dans le livre de Volponi, cela prend une dimension davantage politique. Le devenir est en effet une illusion entretenue soigneusement par l'Ordre afin de détourner les hommes du vrai chemin, celui de l'Être. Emprisonné dans le « vraisemblable » – le « parallèle » dirait Volponi – l'homme se doit de reconnaître la « sphère de vérité<sup>205</sup> » qu'est l'Être afin de pouvoir se rendre consciemment au devenir de l'Ordre. Voici tout le sens de la leçon de *NSC*, livre qui s'ouvre d'ailleurs par l'attente d'une « grande sphère puissante, géante<sup>206</sup> », se clôt par un poème qui résume en vers la pensée de Parménide, et place en son centre *Il cavallo di Atene* et sa référence au philosophe de l'Être.

La disposition de ces trois textes aux carrefours fondamentaux du livre crée ainsi ce que Niccolò Scaffai appelle un « ordre logique » et qu'on dénommera plutôt une auto-organisation logique. Cette auto-organisation hisse la thématique de l'Être au rang de constante du livre, laquelle prend une tournure pédagogique dans *Il cavallo di Atene* et *Le cose di Mao*.

Inspiré d'un fait réel et daté du mois de « juin 1989 », c'est-à-dire la veille de la chute du mur de Berlin, *Le cose di Mao* (*Les choses de Mao*) décrit l'ancien leader du régime communiste chinois au moment où il se baigne dans un fleuve, après avoir compris que « son gouvernement / angélique et parfait ne profitait / qu'à quelques gamins bien inspirés », et que son livre révolutionnaire sera phagocyté par l'Ordre qui en « mute[ra] / tout élément et toute mesure / pour qui sait quel projet ». Mao décide alors de nager à contre-courant (« contre / le plus fort courant »), ce qui constitue la leçon qu'il entend laisser à ses prochains :

Almeno – pensò – sappiate buttarvi  
al fiume del mondo e della brutta gente,  
degli egoisti e dei pavidì, dell'occidente,  
dei soggetti al feudale dominio del capitale,  
delle repubbliche socialiste in difetto  
teorico e culturale, del comunismo  
della burocrazia, d'ogni popolo negletto  
nella sua stessa ignoranza o del possesso  
di pochi sulla scienza, delle bombe  
per distruggere più volte il mondo  
ancora solo per il sospetto  
di uno solo vivo infetto  
di comunismo, comunque ribelle.

Sachez du moins – pensa-t-il – vous jeter  
contre le fleuve du monde et des mauvais gens,  
des égoïstes et des craintifs, de l'occident,  
des sujets de la domination féodale du capital,  
des républiques socialistes mauvaises  
théoriquement et culturellement, du communisme  
de la bureaucratie, de tout peuple oublié  
dans son ignorance ; de la science  
possédée par quelques-uns, des bombes  
pour détruire plusieurs fois le monde  
ne serait-ce que dans le doute  
qu'il y en a un seul, vivant, infecté  
par le communisme, ou tout de même rebelle.  
(*PO2001*, p. 409)

<sup>205</sup> Pour les dernières citations, voir RAMNOUX C., *op. cit.*

<sup>206</sup> *PO2001*, p. 372.

L'homme doit en somme prendre conscience de sa situation : il appartient au devenir de l'Ordre, mais il doit comprendre que la vraie voie est celle du monde, non celle de l'histoire, c'est-à-dire que le « lit / d'eau et de terre naturelle et commune » du fleuve est plus important que son courant<sup>207</sup>. Bien que conscient « de l'insuffisance / de l'homme face à la course de la vie », l'homme doit tout de même œuvrer dans le but de bâtir une planète « construite et programmée [...] sans monnaie [...] sans coûts, sans banques », d'écrire le « poème choral entier » nécessaire pour combler « la distance irrécupérable entre l'être et le je suis », même si ses actes sont neutralisés par l'Ordre, comme le constate Mao, dont le petit livre rouge est destiné à finir dans les filets de la mutation « pour qui sait quel projet »<sup>208</sup>. Tâche ardue, certes, qui peut en désarçonner plus d'un, y compris un grand révolutionnaire (« Bof – dit Mao – [...] Et il s'en alla / en se réchauffant comme un pauvre diable<sup>209</sup> »), mais éclairée par la lumière de la vérité.

Au bout de notre parcours *complexe* à travers la poésie de Volponi, on découvre donc un poète issu d'une auto-organisation qui a dû payer un tribut considérable à l'Ordre capitaliste et à sa conception *parallèle* de la totalité des choses. Une issue qui n'aurait pas été possible sans une analyse sans merci des tenants et des aboutissants, des *modus operandi*, des bourreaux et des victimes de l'Ordre, qui a été le propre notamment de *FM* et surtout de *CTAFPP*. Une issue qui est aussi la conquête d'une liberté d'autant plus précieuse qu'elle a dû accepter la mort de l'utopie, ce lieu et temps à venir soumis par définition à l'Ordre et à son infection. Malgré cela, cette liberté n'est jamais purement individuelle, car elle s'accompagne d'une pédagogie de la résistance qui va de *FM* jusqu'à *NSC*, mais qui était déjà active dans *LPDA*, où Volponi nous fait part de sa volonté d'organiser différemment cette autre forme d'Ordre qu'est l'organisation *je/tu féminin/paysage*, dont les racines se situent dans *RAM* et *AM*. En définitive, la liberté de Volponi est double, car d'une part acquise non sans douleur, et, d'autre part, partagée.

---

<sup>207</sup> Voici les originaux de toutes les citations extraites de *Le cose di Mao*, sauf pour ce qui est de la plus longue : « giugno 1989 » (p. 410) ; « [...] il suo governo / angelico e perfetto non giovava / che a qualche giovanetto di buona ispirazione » (p. 409) ; « [...] ne muterà / ogni elemento e misura / chissà per quale progetto » (p. 410) ; « a petto / della più forte corrente » (p. 409) ; « [...] letto / d'acqua e terra naturale e comune » (*Ibidem*). Sur la distinction entre monde (Être) et histoire (devenir), cf. *Il cavallo di Atene*, p. 390 : « Le cheval est dans le monde / alors que son petit cavalier / est dans l'histoire » (« Il cavallo è nel mondo / mentre il suo piccolo cavaliere / è nella storia »).

<sup>208</sup> Nous empruntons la première et la deuxième citation à *Il cavallo di Atene* : « [...] della insufficienza / dell'uomo sopra la corsa della vita » (*PO2001*, p. 389), et « [...] costruito e programmato [...] senza moneta [...] senza costi, senza banche » (p. 390-391). La troisième et la quatrième citation viennent en revanche de *Per un bronzo museale* : « [...] intero poema corale », et « [...] incolmabile distanza tra l'essere e il sono » (p. 407). La dernière citation, enfin, relève de *Le cose di Mao* : « chissà per quale progetto » (*Ibidem*, p. 410).

<sup>209</sup> Voir *Le cose di Mao* (*PO2001*, p. 410) : « Boh – disse Mao – [...] E se ne andò / scaldandosi come un poveretto ».

Il nous incombe à présent d'analyser les outils poétiques que déploie Volponi tout au long de ses *livres de poésie*, ce qui nous permettra de relever des éléments de continuité et de discontinuité.

## 4 Les outils poétiques de l'auto-organisation

Tout en affichant une hétérogénéité assez importante, la poésie de Volponi présente aussi des éléments de continuité. Empêtré dans l'organisation *je/tu/paysage*, le *je* poétique de *RAM* et *AM* utilise la *phrase affective* et la nominalisation induite par ses outils (les substantifs, les blancs, la langue de la perception, la fonction superlative, les itérations et la parataxe) pour dire sa relation complexe avec cette organisation, entre adhésion, répulsion et volonté de transition. À mesure que la nécessité d'en sortir se fait plus pressante, la *phrase affective* laisse la place à l'intention du poète de narrer sa transition vers l'ailleurs. Dès *AM*, on observe en effet l'apparition de davantage de formes verbales et par conséquent de structures syntaxiques ou encore de la subdivision des vers en strophes. Ces outils disent mieux les extra-textes que le *je* poétique rencontre une fois sorti de l'organisation natale. Cette dernière ne disparaît pas pour autant, mais elle revient sous la forme de la nostalgie. C'est ce qu'on a constaté dans *LPDA*, où les deux instances premières, le lyrisme de *RAM* et d'une partie de *AM* et la narrativité de l'autre partie de *AM*, se fondent pour créer ce que nous avons défini comme une forme de *narrativité lyrique*. Celle-ci se fonde sur un accroissement évident du degré narratif de la poésie de Volponi, auquel répond un travail très important sur le rythme, chargé non seulement de faire entendre les échos de la nostalgie, mais aussi de la restituer d'un point de vue sémantique. La coexistence entre ces deux pôles adverses est le socle sur lequel repose la véritable nouveauté poétique de *LPDA*, c'est-à-dire la *poétique de l'oxymore* et ses multiples instruments (itérations, chiasmes, etc.), qui dépassent largement le cadre de l'oxymore lexical pour atteindre la dimension du poème, comme on peut le voir dans ce véritable organisme oxymorique qu'est *L'Appennino contadino*. Ici, la *poétique de l'oxymore* est la base sur laquelle le poète-sociologue tente de tracer la voie vers un « ordre différent », qui serait la synthèse entre la récursivité et les instances d'ouverture qui parcourent son microcosme natal, désormais analysé à la lumière de ses expériences sociales et politiques. L'échec de ces expériences, notamment celle à côté d'Adriano Olivetti, nourrit le quatrième livre de Volponi, *FM*. Placé dès le titre sous le signe de Leopardi, à travers un réseau complexe d'allusions et citations, *FM* récupère un outil qui était globalement minoritaire dans les livres précédents, la rime et ses semblables (allitérations, assonances, etc.), pour en faire le vecteur principal de sa réflexion. C'est en effet la rime, inscrite à son tour dans le sillage léopardien, qui est chargée de dire la double récursivité de l'Ordre, à entendre comme cette « vieille raison » qui fait de la nature et du système capitaliste deux déterminations inébranlables. Grâce à sa nature de retour de l'identique, la rime est surtout chargée par le poète de dire l'infection homogénéisante causée par l'Ordre capitaliste. Toutefois, comme

tout phénomène, un poème est une auto-organisation complexe, si bien que Volponi s'acharne à arracher la rime à l'Ordre pour en faire un instrument de sa *pédagogie de la résistance*. Cette double nature de la rime revient d'ailleurs dans *CTAFPP* et *NSC*, les deux derniers livres poétiques de Volponi. Dans *CTAFPP*, elle devient même obsessionnelle, car elle doit dire la force énorme de l'Ordre capitaliste qui infecte tout domaine, tout être, y compris le langage. Par ailleurs, pour mieux restituer l'ampleur de cette force dévastatrice, Volponi recourt dans certains poèmes de *CTAFPP* à deux formes de citation, la stylisation et la parodie, avec une préférence pour la première, du fait de sa convergence avec le discours rapporté. Autrement dit, Volponi expose le langage pour démontrer à quel point l'Ordre s'est insinué partout. Dans *NSC*, Volponi oppose à cette stylisation universelle une contre-stylisation qui a pour but d'indiquer la vraie voie que devraient suivre les hommes, c'est-à-dire celle qui a été indiquée en son temps par le philosophe grec Parménide. En effet, l'Ordre capitaliste n'a finalement infecté que la voie du devenir, celle que, d'après Parménide, les hommes sont contraints de parcourir, tant celle de l'Être est insaisissable. Il en découle que Volponi choisit d'indiquer le monde grec et son iconographie comme les formes de salut pour l'humanité. Seul ce parcours à rebours vers l'unité totale grecque pourrait soigner la séparation sciemment provoquée par l'Ordre capitaliste. En ce sens, on verra que Volponi pousse le mécanisme de la rime à son paroxysme, car, dans *La meccanica*, les rimes sont construites sur des mots coupés par une tmèse. Réunir ces tronçons sera la leçon ultime de la poésie volponienne.

Aussi convient-il à présent de voir de quelle manière les outils choisis par le poète se déclinent au fil des livres.

## 4.1 Entre nominalisation et rationalisation

En dépit de l'hétérogénéité des interactions entre le *je* poétique et l'organisation *je/tu* féminin/*paysage* que nous avons mise en lumière dans la partie précédente, le premier livre de poésie de Volponi présente un éventail d'outils poétiques somme toute assez homogène. Qu'il s'agisse en effet de restituer l'interaction *je/paysage* ou celle beaucoup plus complexe entre le *je* et le *tu* féminin, les différents instruments employés par le poète participent tous de la forte nominalisation qui est le trait principal de *RAM*.

### 4.1.1 La nominalisation du paysage

Les trois seuls poèmes de *RAM* qui ne présentent pas de nœud direct *je / tu féminin* sont *Ho sentito lo spaventevole*, *Pareti rosse d'aria* et *Questa noia*. Cependant, dans ces trois textes, le *je* entre en relation avec le paysage, dont les traits sensuels nous ont permis de le subsumer sous le *tu féminin* et sa sensualité désordonnante, d'autant plus que toute

relation intersubjective est aussi une relation spatiale. L'espace immédiat qui englobe le *je* dans les trois poèmes en question est à son tour un espace poétique, car tout poème est l'« articulation d'un regard et d'un espace autour d'une parole<sup>1</sup> ». Il convient à présent de se pencher sur la manière dont la parole du *je* poétique restitue cette articulation.

L'absence du *tu féminin* se traduit tout d'abord par une absence totale d'éléments linguistiques qui pourraient renvoyer à une deuxième personne. En revanche, la première personne est présente dans deux des trois poèmes, *Ho sentito lo spaventevole* et *Questa noia*. L'instance du sujet lyrique se situe d'ailleurs à deux endroits stratégiques, car elle ouvre *Ho sentito lo spaventevole* et clôture *Questa noia* par ces trois vers : « Je suis plus inutile / que l'aile morte d'une cigale<sup>2</sup>. » L'emploi en première position du verbe *avoir* conjugué à la première personne du présent de l'indicatif apparente *Ho sentito lo spaventevole* à deux autres poèmes de RAM où le « J'ai » est remplacé par « Tu as », *Hai le belle anche aperte* et *Hai sentito la forza del mio sguardo*. En outre, ce dernier poème et *Ho sentito lo spaventevole* partagent également l'emploi du verbe « sentire », bien que dans le premier cas « sentire » vaille « sentir », tandis que dans le deuxième Volponi l'emploie au sens d'« entendre ». En somme, le nœud *je/tu féminin* unit ces trois poèmes, ce qui confirme par ailleurs le lien existant entre le *tu féminin* et le paysage.

Si on revient à présent aux trois poèmes exprimant la totalisation véhiculée par le paysage, on se rend compte que les incipit de *Pareti rosse d'aria* et *Questa noia* ont à leur tour des traits communs. En effet, ces deux vers d'ouverture, qui forment d'ailleurs les titres des deux poèmes, sont constitués par des syntagmes nominaux, dont le couple nom/adjectif est le noyau principal, auquel s'ajoute un complément d'adjectif dans le cas de *Pareti rosse d'aria*. Si les noyaux sont les mêmes, la nature des adjectifs qui y figurent n'est pas la même, car on a, d'une part, un adjectif qualificatif et, d'autre part, un démonstratif en première position. On retrouve la même nominalisation dans l'intégralité des deux poèmes, comme on peut le remarquer dans le tableau suivant, dans lequel nous les avons mis bout à bout, pour ensuite surligner les syntagmes nominaux et souligner les verbes :

<p><b>Pareti rosse d'aria</b>  <u>costringono</u>  <b>le vie dei ramarri,</b></p>	<p>Des parois rouges d'air  imposent  un chemin aux lézards verts,</p>
---	--

<sup>1</sup> COLLOT M., *La poésie moderne...*, op. cit., p. 194.

<sup>2</sup> Voir PP1980, p. 37 : « Sono inutile / più di un'ala / secca di cicala ». Sauf indication contraire en note, toutes les traductions sont de notre responsabilité.

<p><b>degli insetti lucidissimi.</b></p> <p>L'ape è pesante  <b>l'erba tagliente</b>  e non <u>c'è</u> orso che <u>cerchi</u> miele.</p> <p>La rondine <u>ha</u> voli  <b>cortissimi.</b></p>	<p>aux insectes brillants.</p> <p>L'abeille est lourde  l'herbe tranchante  et point d'ours en quête de miel.</p> <p>L'hirondelle a des vols  très courts.  (PP1980, p. 34)</p>
<p><b>Questa noia,</b>  <b>fuori del tempo,</b>  che non <u>si raffredda</u>  <b>fra la neve.</b>  <u>Ha spento</u> gli spazi.  è nel bicchiere,  <b>sulla tavola</b>  <b>più grande di due deserti.</b>  <u>Sono</u> inutile  <b>più di un'ala</b>  <b>secca di cicala.</b></p>	<p>Cet ennui,  hors du temps,  qui ne refroidit pas  sous la neige.  Il a éteint tout espace.  Il est dans le verre,  sur cette table  plus grande que deux déserts.  Je suis plus inutile  que l'aile  sèche d'une cigale.  (PP1980, p. 37)</p>

La structure logique des deux poèmes contribue aussi à accentuer la nominalisation. En effet, *Pareti rosse d'aria* et *Questa noia*, comme d'ailleurs la plupart des poèmes de *RAM*, présentent une structure parataxique presque parfaite, exception faite de quelques bribes syntaxiques, qui se résument à une relative dans chacun des deux textes. La structure parataxique de *Pareti rosse d'aria* est même poussée jusqu'à presque effacer le verbe. En effet, à l'intérieur de la deuxième et de la troisième strophe, on trouve des formes verbales monosyllabiques (« est », « il y a » et « a »), dont la première régit une structure nom/verbe/attribut qui se répète au vers suivant, ce qui permet d'y escamoter le verbe (« L'abeille est lourde / l'herbe, tranchante »). Au deuxième vers, la présence solitaire du polysyllabe « costringono » semblerait démentir ce qu'on vient d'affirmer, si ce n'est que son objet direct (« un chemin ») engendre un double complément de nom (« aux lézards verts, / aux insectes brillants »), et que d'un point de vue phonétique la proximité avec « cortissimi », qui forme à son tour un vers entier, est manifeste. En effet, les deux mots se font écho moyennant deux assonances (*co-/co-* et *-strin-/-rtis-*) et une allitération (*-strin-/-rtis-*). Le superlatif « cortissimi » est aussi à mettre en relation avec un autre superlatif, « lucidissimi ». Tous deux placés à des endroits stratégiques dans l'économie du poème – solitaire à la fin du poème, le premier, à la fin d'un vers et d'une strophe, le deuxième – ces deux superlatifs accroissent la nominalisation du poème, d'une part, et d'autre part, ils

participent du langage de la perception propre à tout *RAM*. En particulier, si la plupart des poèmes qui y figurent (treize sur seize) présentent des verbes soit de perception (le verbe « sentire » règne en maître absolu), soit qui expriment une action suscitant une perception (par exemple, « fischiare » dans *Tu fischi, o cuculo*), *Pareti rosse d'aria* ne contient aucun verbe qu'on pourrait rattacher à une de ces deux catégories. Au contraire, Volponi choisit ici de restituer ses perceptions à travers des attributs et des épithètes, sans oublier les blancs entre une strophe et l'autre. Les deux blancs qui séparent les trois strophes (une subdivision qui représente un hapax dans *RAM*) expriment à leur tour la perception émotionnelle du *je* poétique, tout en étayant la nominalisation du poème, car c'est dans ces véritables moments de silence et « d'accueil » que « le poème réalise l'unité antéprédicative d'un moment d'intense émotion où sujet, objet et langage s'interpénètrent<sup>3</sup>. »

Dans *Ho sentito lo spaventevole* et *Questa noia*, le poète déploie d'autres outils pour donner la parole à ses perceptions. Pour ce qui est du premier des deux poèmes en question, la nominalisation n'apparaît pas dès l'incipit, mais on la retrouve dès lors qu'on parcourt les douze vers du poème :

Ho sentito lo spaventevole  
 dialogo dei morti,  
 fatto di tarli  
 nei legni scuri delle sacrestie ;  
 di colpi di piedi scalzi  
 in grandi camere vuote,  
 dove il luore della candela  
 si fissa negli angoli  
 delle porte aperte,  
 delle cornici d'oro degli specchi ;  
 di zirli di tordi  
 saliti dai laghi di nebbia.

J'ai entendu l'épouvantable  
 dialogue des morts,  
 fait de vers  
 rongéant les bois sombres des sacristies,  
 de coups de pieds nus  
 dans de grandes chambres vides,  
 où la lueur de la chandelle  
 se fixe dans les coins  
 des portes ouvertes,  
 des cadres en or des miroirs ;  
 de trilles de grives  
 provenant des lacs de brouillard.  
 (PP1980, p. 29)

Tout d'abord, comme dans *Pareti rosse d'aria* et *Questa noia*, la structure logique apporte sa pierre à l'édifice, bien que le poète préfère une structure syntaxique élémentaire (une principale et une relative introduite par « où ») à la parataxe<sup>4</sup>. De plus, le verbe de la principale, comme nous l'avons déjà souligné, est le verbe « sentire » au sens d'« entendre », alors que le verbe « se fixer » exprime une action provoquant une

<sup>3</sup> Les deux citations sont extraites de COLLOT M., *La matière-émotion, op. cit.*, p. 295 et 291.

<sup>4</sup> *Ho sentito lo spaventevole* est le seul poème de *RAM* à avoir une structure exclusivement syntaxique.

perception visuelle. Mais la vraie nouveauté de *Ho sentito lo spaventevole* est la présence d'une itération du complément d'adjectif du troisième vers (« fatto di... »), qui détaille si précisément le son entendu par le *je* poétique qu'on peut lui attribuer une fonction qu'on appellera *superlative*, dans la mesure où, tout comme un véritable superlatif, elle contribue à la nominalisation du poème<sup>5</sup>. La *fonction superlative* est également à l'œuvre dans *Questa noia*, quoique sous une autre forme.

Dans la deuxième partie de *Questa noia*, le *je* poétique décrit les lieux où se trouve l'ennui : « Il est dans le verre, / sur cette table / plus grande que deux déserts. » Pour saisir complètement le potentiel superlatif de cette accumulation d'images, il faut se pencher sur un autre poème de RAM qui présente le même procédé, *Ti manca sotto i piedi* :

Ti manca sotto i piedi  
 il bicchiere con l'acqua marcìa.  
 Mi fa schifo  
 tenerti in bocca.  
 E non posso vederti camminare  
 con la testa diritta.  
 Non sei nell'alba  
 nel tramonto,  
 sei alle due  
 sulle tovaglie unte  
 nelle poltrone pigre  
 nella parte del sigaro  
 intrisa di bava<sup>6</sup>.

Il manque sous tes pieds  
 le verre d'eau pourrie.  
 Ça me dégoûte  
 de te garder dans ma bouche.  
 Et je ne peux pas te voir marcher  
 la tête droite.  
 Tu n'es pas dans l'aube,  
 dans le coucher,  
 tu es à deux heures  
 sur les nappes souillées,  
 dans les fauteuils paresseux,  
 dans la partie du cigare  
 mouillée de bave.  
 (PP1980, p. 32)

Ici on n'a plus affaire au paysage imposant, mais plutôt à la sensation de répulsion que le *tu féminin* suscite chez le *je* poétique. Cependant, la deuxième partie de ce poème est une longue liste de lieux où le *tu féminin* n'est pas. Le lien qui l'unit à la deuxième partie de *Questa noia* est tout à fait évident. Par ailleurs, le fait que ce procédé repose sur la structure copule/attribut ne fait que renforcer son caractère nominal.

En somme, Volponi exprime la totalisation *je/tu/paysage* à travers de multiples procédés qu'on peut réunir sous l'étiquette de la nominalisation. Il en va de même lorsque le *tu féminin* entre dans l'arène du poème pour imposer sa totalisation.

<sup>5</sup> On retrouve le même procédé dans *Nelle vastissime notti*, le poème qui précède *Ho sentito lo spaventevole* dans RAM. Cf. PP1980, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 44.

#### 4.1.2 L'adhésion, la répulsion et la transition

Les deux poèmes où le *je* poétique met en avant son adhésion à la sensualité désordonnante et totalisante du *tu* féminin, *Hai le belle anche aperte* et *Hai sentito la forza del mio sguardo*, partagent à peu près la même tendance à la nominalisation qu'on a vue à l'œuvre dans les poèmes où l'interlocuteur du *je* était le paysage. En premier lieu, on a déjà mis en évidence le lien qui relie les incipit de ces deux poèmes à celui de *Ho sentito lo spaventevole*. Quant à la structure logique, on retrouve ici la prépondérance parataxique, bien que *Hai le belle anche aperte* présente également une syntaxe élémentaire qui, comme dans *Ho sentito lo spaventevole*, se résume à une proposition relative, introduite cette fois-ci par « qui »<sup>7</sup>. De même que dans les trois premiers poèmes que nous avons analysés, dans *Hai le belle anche aperte* et *Hai sentito la forza del mio sguardo*, la nominalisation agit aussi sur le plan lexical.

On y trouve en effet des verbes de perception : « sentire » au sens de « sentir » dès le premier vers de *Hai sentito la forza del mio sguardo*, et le syntagme « fare morbida » (*fr.* « rendre douce ») valant « ammorbidire » (*fr.* adoucir) dans *Hai le belle anche aperte*. La fonction superlative est, elle, bien présente, bien que de manière différente entre un poème et l'autre. Dans *Hai sentito la forza del mio sguardo*, on trouve d'abord deux superlatifs, dont un (« prontissima », *fr.* « toute prête »), qui se réfère par ailleurs au *tu féminin*, forme un vers à lui seul, comme c'était déjà le cas dans *Pareti rosse d'aria*. On y trouve aussi un autre procédé qui remplit le même rôle superlatif, la dérivation lexicale. Cela se situe précisément dans les quatre derniers vers du poème :

[...] Ogni cosa calda  
del caldo fresco dei forni,  
per un naturalissimo dono  
o filantropa.

[...] Tout chose chaude  
de cette chaleur fraîche des fours,  
pour un don tout naturel,  
ô philanthrope.  
(*PP1980*, p. 25)

L'épithète « calda » engendre le substantif « caldo » du vers suivant, ce qui amplifie la sensation de chaleur perçue par le *je* poétique en nous permettant de ranger ce procédé dans cette sous-catégorie de la fonction superlative qu'est l'accumulation. Ce procédé

---

<sup>7</sup> Voir *PP1980*, p. 24 : « Hai anche la stanga di ferro / per tutto il corpo / che ti fa più morbida / quando io t'abbraccio » (*fr.* « Tu as même la barre de fer / dans le corps / qui te rend plus douce / quand je t'embrasse »). Il convient de noter que dans la version de 1948, le poème contenait une deuxième relative (« di un cavallo che s'impenna », *fr.* « d'un cheval qui se cabre »), qui figurait dans un vers, placé en deuxième position, que le poète supprima dans la *lectio* finale. Cela confirme par ailleurs la nature nominaliste de *RAM*.

traversera toute la poésie de Volponi, car l'un des traits majeurs de *FM*, *CTAFPP* et *NSC* sera justement l'accumulation poussée, notamment dans *CTAFPP*, vers le paroxysme.

Dans *Hai le belle anche aperte*, c'est à nouveau une accumulation qui garantit la fonction superlative. Mais contrairement à *Questa noia* ou *Ti manca sotto i piedi*, *Hai le belle anche aperte* présente une accumulation qui démultiplie les objets directs du verbe « avere » du premier vers :

Hai le belle anche aperte  
le palpebre svolazzanti,  
la rondine sul ventre.

Tes hanches sont belles et ouvertes,  
tes paupières voltigeantes,  
sur ton ventre, l'hirondelle.  
(*PP1980*, p. 24)

Lorsque l'adhésion prend une tournure panique, comme dans *Nelle notti prime di maggio* ou *Suona la mia banda*, les outils déployés par Volponi sont les mêmes que ceux que nous avons vus jusqu'à présent. Cependant, le deuxième poème, qui représente l'explicit du livre dans l'édition de 1980, contient quelques nouveautés qu'il convient de rappeler. Tout d'abord, *Suona la mia banda* partage la division en deux strophes avec *All'alba*, le poème qui ouvre le livre. Mais tandis que dans *All'alba* la pause de silence introduite par le blanc sert à mettre davantage en valeur l'exclamation finale (« Que de chair / chaude / sous ces futaines<sup>s</sup> ! »), dans *Suona la mia banda*, au contraire, elle remplit une fonction thématique :

Suona la mia banda,  
la mia grande banda d'uccelli,  
e di rospi, d'acqua, di cavallette,  
di sassi.  
In ogni luogo è l'inno costernato.

Ma bande sonne,  
ma grande bande d'oiseaux,  
et de crapauds, d'eau, de sauterelles,  
de pierres.  
Partout, c'est l'hymne consterné.

Sorge dalla terra  
la mia sconcia donna  
con gli occhi come foglie d'ulivo.

Surgit de la terre  
ma femme indécente,  
ses yeux, comme des feuilles d'olivier.  
(*PP1980*, p. 39)

En effet, le poète choisit de commencer les deux strophes par un verbe et de placer au deuxième vers de chaque strophe un syntagme contenant l'adjectif possessif de première personne « mia ». De plus, les deux verbes en question (« Suona » et « Sorge ») suggèrent une paronomase, et l'itération du syntagme possessif induit le rapprochement entre le *tu* féminin et le paysage. Enfin, l'accumulation nominale des vers 2 à 4 de la première strophe dessine les contours de la totalité des choses du paysage, d'où surgit d'ailleurs le *tu*

---

<sup>s</sup> Voir *PP1980*, p. 23 : « Quanta carne / sotto queste fustagne, / calda ».

féminin au début de la deuxième strophe<sup>9</sup>. En somme, tous les outils poétiques employés par Volponi dans l'explicit de *RAM* contribuent ouvertement à affirmer l'un des thèmes principaux du livre, c'est-à-dire l'« hymne consterné » chanté à la fois par le *tu* féminin et le paysage, dont le *je* poétique peine à sortir, si ce n'est par à-coups répulsifs, comme c'est le cas, nous l'avons vu, dans *Si sente il tuo respiro* et *Ti manca sotto i piedi*. Cela dit, le fait que ces intermittences soient exprimées par les mêmes outils que l'adhésion étaye l'idée que le *je* poétique est empêtré dans l'espace immédiat que représente le *tu*. Même les textes dans lesquels le *je* poétique affiche un mouvement vers un espace transitionnel qui le libère du joug de l'organisation *je/tu* ne diffèrent pas des autres de *RAM*, si bien que seuls deux indicateurs temporels et un indicateur spatial, dans *All'alba* et *Le strade hanno tracce*, et deux vers particulièrement éloquents, dans *Nelle vastissime notti*, expriment le désir de fuite du *je* poétique.

Dans la partie précédente, nous avons déjà mis en évidence que « *All'alba* », le premier vers qui donne le titre au poème liminaire de *RAM*, est un indicateur temporel qui porte avec lui la promesse d'un avenir différent. C'est d'ailleurs la même promesse véhiculée par l'autre indicateur temporel à valeur transitionnelle du livre, la naissance du printemps qui clôt *Le strade hanno tracce* : « Puis / le printemps naît, / la saison où la nuit / dure autant que le jour. » L'image de l'horizon qui s'ouvre complète enfin le chronotope du renouveau (« l'horizon s'ouvre / à la terre nouvelle »)<sup>10</sup>. C'était toutefois dans *Nelle vastissime notti* que l'urgence de la transition se faisait plus manifeste, et c'est d'ailleurs ici que Volponi fait un usage tout à fait nouveau de la structure logique :

Nelle vastissime notti  
io sento  
il rumore dell'ossatura delle cose,  
gli alberi che battono sulle strade.  
La terra tesa con spasimo  
che potrebbe schiantarsi  
come il ghiaccio di un lago.  
Io debbo reagire  
per non farmi sovrastare  
dal rumore del mio corpo,

Dans les très vastes nuits  
je sens  
le bruit de l'ossature des choses,  
les arbres qui heurtent les routes.  
La terre tendue avec douleur  
qui pourrait se fendre  
comme la glace d'un lac.  
Je me dois de réagir  
pour ne pas être dominé  
par le bruit de mon corps,

<sup>9</sup> Il convient de souligner que l'autre poème à portée panique de *RAM*, *Nelle notti prime di maggio*, présente à son tour une nominalisation prononcée, notamment aux vers 1 à 6 : « Nelle notti prime di maggio, / verginità dell'universo, / io sento il lembo caldo / della tua apertura, / l'ansia schietta / del tuo largo fiato [...] » (« Dans les premières nuits de mai, / virginité de l'univers, / je sens le pan chaud / de ton ouverture, / l'anxiété sincère / de ta généreuse haleine [...] », (*PP1980*, p. 31).

<sup>10</sup> Pour les deux citations précédentes, voir *PP1980*, p. 33 : « Poi / nasce la primavera, / quando la notte / dura come il giorno », et « [...] s'apre l'orizzonte / alla terra nuova ».

per non farmi tendere  
come la pelle della terra.  
Cerco di spezzare quelle corde  
che stirano ogni cosa.

pour ne pas être tendu  
comme la peau de la terre.  
Je cherche à briser ces cordes  
qui étirent toute chose. (PP1980, p. 28)

Bien qu'insérée dans une structure somme toute parataxique, la syntaxe simple de ce poème réserve des surprises par rapport à ce qu'on peut voir dans d'autres textes de RAM<sup>11</sup>. Si d'habitude la syntaxe se résume très souvent à des relatives (on en compte d'ailleurs trois ici), la vraie nouveauté de *Nelle vastissime notti* est l'apparition des deux propositions finales infinitives coordonnées entre elles par une simple virgule : « pour ne pas être dominé / par le bruit de mon corps, / pour ne pas être tendu / comme la peau de la terre ». Elles expriment en effet la finalité ultime de la réaction que le *je* poétique estime nécessaire. En d'autres termes, la syntaxe légèrement plus complexe de *Nelle vastissime notti* rend compte de la toute première tentative que fait le *je* poétique pour comprendre rationnellement sa condition, celle d'un corps percevant qui domine sur la raison, mais qui est sous l'emprise de l'organisation *je/tu*.

En définitive, le schéma poétique qui sous-tend RAM est grosso modo le même, qu'il s'agisse de rendre compte de la totalisation *je/tu/paysage*, de l'adhésion charnelle ou de la répulsion suscitées par le *tu* féminin, et même lorsqu'il fait état de ses tentatives de fuite. Ce schéma change quelque peu dans AM, notamment grâce au poids plus important qu'a le mouvement du *je* poétique vers un espace transitionnel et les extra-textes, social et politique, qui le composent.

## 4.2 Entre continuité et discontinuité

Comme l'a opportunément souligné la critique, pour une fois assez unanime, AM est la suite logique de RAM<sup>12</sup>. Cela est vrai à plusieurs niveaux. Tout d'abord, l'histoire éditoriale du texte, qu'on a rappelée dans la partie précédente, conforte cette lecture, car Volponi en personne choisit d'introduire une sélection de poèmes de RAM dans la première édition de AM, datée de 1955. En deuxième lieu, de nombreux textes de AM présentent la même phénoménologie du rapport entre le *je* poétique et les multiples *tu* du premier livre. Par ailleurs, dans nombre de ces textes on constate une superposition constante entre le *tu* féminin et le paysage, ce qui est une caractéristique propre au RAM. Quant au mouvement

<sup>11</sup> Huit poèmes sur seize de RAM présentent cette même structure mixte, où une syntaxe élémentaire vit à l'ombre d'une parataxe dominante. Il s'agit notamment de *Hai le belle anche aperte*, *Tu fischi*, *o cuculo*, *Nelle vastissime notti*, *Non me ne parlare*, *Le strade hanno tracce*, *Pareti rosse d'aria*, *Questa noia* et *Le gole veloci*. *Ho sentito lo spaventevole*, en revanche, est construit sur la seule syntaxe, alors que les poèmes restants de RAM sont exclusivement parataxiques.

<sup>12</sup> Voir *infra*, p. 12-14 et 16-19.

transitionnel, qui pointait son nez dans *RAM*, il est davantage présent dans *AM*, où il engendre une prise de conscience accrue de la part du *je* poétique, qui se heurte par ailleurs à un autre type de désordre, l'Ordre. Il s'agit à présent de voir si la continuité entre *RAM* et une partie de *AM* concerne également les outils poétiques choisis par le poète.

Un poème comme *Dal melograno* pourrait figurer dans *RAM*, au vu de ses caractéristiques :

Dal melograno	Du grenadier
sui tuoi capelli	sur tes cheveux
cadono gocce rosse.	tombent des gouttes rouges.
Tu sei la donna	Tu es la femme
dei trapassi stagionali	des transitions saisonnières
con gli occhi di nebbia,	aux yeux de brouillard,
quando le spume del mare	lorsque les écumes de la mer
salgono il monte	grimpent la montagne
e marciscono gli ulivi.	et pourrissent les oliviers.
Sulla tua spalla	Sur ton épaule
piange l'uccello marino	pleure l'oiseau marin
perduto sopra gli argini dei fiumi	perdu sur les berges des fleuves,
e posa il tordo	s'y pose la grive
la notte	la nuit
che non ha più voglia.	qu'elle n'a plus envie.
	( <i>PP1980</i> , p. 51)

Composé d'une seule strophe, comme la plupart des poèmes du livre précédent, *Dal melograno* présente également une structure logique globalement parataxique, hormis une temporelle double (« quando... »), en ce sens qu'elle s'étend sur deux propositions coordonnées entre elles. Si on passe maintenant au plan lexical, force est de constater que les vers de ce poème exprimant une superposition parfaite entre le *tu* féminin et le paysage présentent une nominalisation assez prononcée, bien que, contrairement à ce qui se passait dans les poèmes similaires de *RAM*, le nombre de verbes ait sensiblement augmenté (on en compte huit en l'espace de quinze vers). Par ailleurs, si deux d'entre eux sont des formes monosyllabiques des auxiliaires *essere* et *avere*, déjà abondantes dans *RAM*, il est toutefois vrai que les autres désignent bien des actions concernant notamment le paysage ou ses habitants. Le poète semble donner ainsi une direction précise à la superposition *tu* féminin/paysage : c'est le paysage qui se meut vers le *tu* féminin, ce dernier restant par conséquent le centre de propagation principal de la totalisation désordonnante. Ce sont en outre ces verbes qui suscitent la perception du *je* poétique en la rendant plus descriptive. Enfin, le fait que ces verbes soient tous conjugués au présent de l'indicatif remplit une

autre fonction organisationnelle, car ils attribuent à la totalisation un caractère récursif et inéluctable. Mais *Dal melograno* n'est pas le seul poème qui s'inscrit dans le sillage des poèmes de RAM.

C'est le cas aussi de *Mia quaglia*, un poème au sujet duquel, dans la partie précédente, nous avons souligné qu'il accentuait les traits de l'auto-organisation du *je* poétique par rapport à la totalisation désordonnante. On retrouve cela sur le plan strictement poétique :

Della chiarissima quaglia  
che nasce sulla spiaggia  
agli approdi dei templi,  
nell'ora che la luna di marea  
rotola sabbia  
e pesci luminosi,  
tu hai lo smarrimento  
e l'attonito canto.  
Conosci il canneto  
dove l'insetto sorpreso  
annega nelle gocce,  
il campo spiumato  
alle piogge meridiane del grano.  
Sul tuo collo  
è giugno  
stagione delle falci  
dal tenero filo,  
luglio sulle spalle  
con steli d'avena,  
agosto sulla schiena  
dorme come un cacciatore.

De la cristalline caille  
qui naît sur la plage  
aux seuils des temples,  
à l'heure où la marée lunaire  
transporte sable  
et poissons lumineux,  
tu as l'égarement  
et le chant stupéfait.  
Tu connais la cannaie  
où l'insecte surpris  
se noie dans les gouttes,  
le champ de blé  
déplumé lors des pluies méridiennes.  
Sur ton cou  
c'est juin  
la saison des faux  
au tendre fil,  
juillet sur tes épaules  
avec ses tiges d'avoine,  
août sur ton dos  
dort comme un chasseur.  
(PP1980, p. 53)

*Mia quaglia* est à son tour organisé en une seule strophe et présente une ossature parataxique sur laquelle s'insère un mouvement syntaxique. Ce dernier est cependant plus complexe que celui de *Dal melograno*, car on dénombre trois subordonnées : une relative, une temporelle et une circonstancielle de lieu. En ce qui concerne le choix des verbes (six au total), le fait qu'ils soient tous au présent de l'indicatif donne encore une fois une valeur récursive à la totalisation introduite par le *tu* féminin/paysage. De plus, outre les auxiliaires, on en trouve à nouveau qui expriment des actions accomplies par les éléments du paysage (la « caille / qui naît », « la marée lunaire / transporte », par exemple). Mais contrairement au poème précédent, un verbe indiquant une action, quoique mentale, est attribué au *tu* féminin. Cela ne change pourtant pas la direction de superposition qu'on a illustrée dans *Dal melograno*, car le *tu* féminin se limite à connaître ce qui se passe dans le

paysage, comme si ce dernier n'était qu'un prolongement de sa totalisation. Les huit derniers vers du poème confirment d'ailleurs cela. Ici trois parties du corps féminin sont assimilées à autant de mois de l'année, et pas n'importe lesquels, car il s'agit des mois les plus luxuriants. Pour restituer cette superposition parfaite Volponi choisit d'itérer la même structure linguistique, qui se fonde sur le verbe *être* à la troisième du singulier du présent de l'indicatif (explicité ou sous-entendu). S'ensuivent des attributs qui correspondent aux mois estivaux, précédés ou suivis d'un complément circonstanciel de lieu coïncidant avec les parties du corps du *tu* féminin. Sur ce noyau constant s'insèrent tour à tour d'autres éléments, comme une apposition (« stagione delle falci ») ou des compléments (« dal tenero filo », « con steli d'avena »), ou encore une anacoluthie (« agosto sulla schiena / dorme come un cacciatore ») qui brise quelque peu la régularité du schème nominal tout en feignant de le respecter.

En somme, dès qu'il est question pour le *je* poétique de rendre compte de la totalisation induite par le *tu* féminin/paysage, la nominalisation s'accroît de manière exponentielle. On retrouve ce phénomène dans *Compleanno*, où le *je* poétique rend compte d'une totalisation quelque peu différente :

La tua palpebra oscilla  
 come un lembo di spiaggia  
 alla marea.  
 Caina nera,  
 femmina di tre ladroni,  
 al tuo riso di cane  
 tinniscono sul collo  
 monete d'oro  
 e cerchi di catene.  
 Ondeggia su di te  
 il carico del maschio,  
 o galera d'immonda merce  
 ad ogni porto rotta.  
 Non conosci del fiume  
 la pudica sosta  
 ai sassi dell'estate ;  
 ma il limo dei canneti  
 colco ai tuoi giacigli  
 e la piena autunnale  
 che porta alle tue sponde  
 la pecora affogata  
 ed i perversi pastori.  
 Un altro anno  
 aggiungi alla specchiera,  
 recane unguenti e pettini

Ta paupière oscille  
 comme un pan de plage  
 à la marée.  
 Ô noire *Caina*,  
 femelle de trois larrons,  
 à ton rire de chien  
 tintent sur ton cou  
 des monnaies d'or  
 et des cercles de chaînes.  
 La charge du mâle  
 ondoie sur toi,  
 ô galère à l'immonde fret,  
 rompue à tout port.  
 Tu ne connais pas  
 la halte pudique du fleuve  
 devant les pierres de l'été,  
 mais le limon des cannaies  
 étalé sur tes grabats,  
 et la crue automnale  
 qui mène à tes berges  
 la brebis noyée  
 et les bergers pervers.  
 Ajoute une autre année  
 à ta glace,  
 prends onguents et peignes,

e un'altra treccia  
ai tuoi monili annoda.

noue une autre tresse  
à tes colliers.  
(PP1980, p. 64)

Le poème entier est consacré à un *tu* féminin dont la lubricité suscite la répulsion du *je* poétique. Contrairement à ce qui se passait dans *RAM*, ce *tu* féminin ne coïncide pas avec celui qui est à l'origine de la sensualité désordonnante. Alors que dans *RAM* la répulsion était la conséquence d'un excès de sensualité, dans *Compleanno*, ce débordement se double d'une trahison, qui découle de la nature allogène de ce *tu* féminin. En effet, sa sensualité n'a plus rien d'une nature trop luxuriante, mais elle relève plutôt de la marchandisation que lui fait subir l'Ordre social urbain, si bien que le *tu* féminin de *Compleanno* a les traits à la fois de la gitane ensorceleuse et de la prostituée. Si on trouve ici les premières traces d'un nouveau désordre – le même qui deviendra central dans la production poétique, littéraire et politique de notre auteur –, d'un point de vue strictement poétique *Compleanno* ne s'écarte pas de ce qu'on a pu affirmer à propos d'autres poèmes d'*AM*.

Doté d'une seule strophe, ce poème présente en effet une structure exclusivement parataxique. Quant aux verbes choisis pour broser le portrait du *tu* féminin, ils oscillent entre les verbes d'action suscitant une impression (« Ta paupière oscille ») et les véritables verbes de perception (« tintent sur ton cou / des monnaies d'or »). Le présent de l'indicatif souligne en outre la nature récursive de la totalisation que véhicule le *tu* féminin. Cela est également confirmé par les trois impératifs des trois derniers vers, par lesquels le *je* poétique exprime moins un souhait que l'inéluctabilité du nouveau désordre qu'introduit ce *tu* négatif. Enfin, *Compleanno* confirme une tendance déjà repérée dans les autres poèmes d'*AM* que nous avons analysés jusqu'à présent. La nominalisation n'y est pas dominante, puisqu'elle doit composer avec une syntaxe plus développée que dans les textes de *RAM*. Dans le poème en question, on dénombre tout de même deux vocatifs (« Ô noire Caina, / femelle de trois larrons », et « [...] ô galère à l'immonde fret, / rompue à tout port »), et un véritable îlot nominal au centre du texte (un seul verbe en neuf vers), et précisément lorsque le *je* poétique souligne certains traits du *tu* féminin dont un positif : « Tu ne connais pas / la halte pudique du fleuve / devant les pierres de l'été, / mais le limon des cannaies / étalé sur tes grabats, / et la crue automnale / qui mène à tes berges / la brebis noyée / et les bergers pervers. »

Le *tu* féminin de *Compleanno* n'est donc pas le simple vecteur de répulsion qu'on avait trouvé dans *RAM*, car il porte aussi les signes de l'Ordre social et de sa marchandisation. La rencontre directe entre le *je* poétique et l'Ordre, qui sera plus manifeste dans d'autres poèmes d'*AM*, est source d'une prise de conscience : la totalisation *je/tu* n'est plus auto-suffisante, mais elle doit composer avec l'extra-texte social et politique, si bien que la

rationalisation aperçue dans *RAM* prend dorénavant une place de plus en plus importante.

#### 4.2.1 Narrer la transition

Dans *AM*, le *je* poétique est enfin conscient de la nécessité d'un mouvement qui l'amène vers une auto-organisation transitionnelle. Tantôt exaltante, tantôt désespérante, cette prise de conscience est enfin assumée par le *je* poétique, qui parvient à l'affronter de manière stoïque. Ce parcours implique le recours à une narrativité jusqu'à présent très marginale.

Lorsqu'on se penche sur les trois textes qui expriment au mieux l'exaltation que la nécessité du mouvement vers un espace transitionnel suscite chez le *je* poétique (*Il margine di notte*, *La quinta stagione* et *Altre strade*), on remarque d'emblée qu'ils partagent une caractéristique structurelle visible dès leurs abords. En effet, les trois poèmes en question présentent tous plusieurs strophes : trois, dans *Altre strade*, quatre, dans *Il margine di notte* et *La quinta stagione*. Phénomène rare dans *RAM*, la subdivision en strophes est une véritable nouveauté de *AM*. Dans ces trois poèmes, elle a pour effet d'évacuer ou, du moins, de mettre la sourdine à la perception et aux émotions qu'elle engendre pour laisser la place à une intention narrative chargée de relater la transition du *je* poétique. En effet, c'est le silence des blancs – ces lieux qui réalisent, rappelons-le, « l'unité antéprédicative d'un moment d'intense émotion où sujet, objet et langage s'interpénètrent » – qui englobe l'émotion du *je* poétique. Dès lors, la parole du *je* poétique devient plus rationnelle, ce qui se traduit par une syntaxe de plus en plus complexe au fil de ces trois poèmes. Très simple dans *La quinta stagione*, où seule une subordonnée relative vient perturber le mouvement parataxique (« J'avais des cheveux forts, / que ma mère coiffait de sa salive<sup>13</sup> »), elle se fait plus complexe dans les deux autres poèmes, comme on peut le voir dans le tableau suivant, où nous avons consigné *Il margine di notte* et *Altre strade* en surlignant les subordonnées qui y figurent :

1. *Il margine di notte*

Radendo l'ultimo sole  
s'incendia sulla neve  
la volpe insanguinata.  
Che sete la sua fuga  
verso il margine di notte  
che s'affaccia dal bosco!

1. *La marge, la nuit*

En rasant le dernier soleil,  
s'incendie sur la neige  
le renard ensanglanté.  
Quelle soit dans sa fuite  
vers la marge de nuit  
qui borde le bois !

---

<sup>13</sup> Voir *PP1980*, p. 58 : « Avevo forti capelli / che mia madre ravviava con la saliva ».

Profuma il vino  
sull'orlo del bicchiere,  
e quasi per caso  
rimane la memoria,  
come il passero che si cattura  
chiudendo l'imposta.  
Ora la luna muove  
le cime degli alberi  
che la tortora ha lasciato ;  
tu, pettinata, mi conduci  
alle stanze del bianco lino  
e cotogne mature,  
ai letti gonfi  
d'odore di ginepro.

Mondi come noi  
domani sui balconi  
luceranno gli spini dei rosai.

## 2. Altre strade

S'alzano a volo gli uccelli  
all'urlo nostro  
e allargano il cielo.  
Corriamo ;  
io so che le strade  
hanno crocicchi dove si canta,  
dove le donne vendono  
vino e lupini.

Là sono le croci  
originali del Cristo,  
con grossi chiodi, tenaglie e martello.  
Là nascono strade  
verso ignote campagne,  
dove per lungo tratto  
s'accompagna di notte ai carrettieri  
un demoniaco cane.  
Là troveremo un cavallo  
lasciato da un soldato,  
  
forse la via di un'antica villa.

Le vin parfume  
sur le bord du verre,  
et presque par hasard  
reste la mémoire,  
comme le moineau qu'on capture  
en serrant le volet.  
À présent la lune meut  
les cimes des arbres  
qu'a laissés la tourterelle ;  
toi, peignée, tu m'amènes  
aux pièces du lin blanc  
et des coings mûrs,  
aux lits remplis  
de l'odeur du genévrier.

Propres comme nous,  
demain sur les balcons,  
luiront les épines des rosiers.  
(PP1980, p. 54)

## 2. D'autres routes

S'envolent les oiseaux  
à notre cri,  
ils élargissent le ciel.  
Courons :  
je sais que les routes  
ont des carrefours où l'on chante,  
où les femmes vendent  
du vin et des lupins.

Là-bas il y a les croix  
originales du Christ,  
avec gros clous, tenailles et marteau.  
Là-bas naissent des routes  
vers d'inconnues campagnes,  
où pour un long bout  
accompagne la nuit les charretiers  
un chien démoniaque.  
Là-bas nous trouverons un cheval  
laissé par un soldat,  
  
le chemin peut-être d'une antique villa.  
(PP1980, p. 53)

À l'intérieur des strophes, la place libérée par l'émotion et sa langue (quoiqu'elle n'en disparaisse pas tout à fait) est prise par la volonté du *je* poétique de narrer son mouvement

de transition. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les verbes des trois poèmes en question balaient le passé, le présent et le futur en soulignant trois moments différents du mouvement de sortie du *je* poétique. En effet, si l'imparfait de l'indicatif de *La quinta stagione* (« J'avais [...] que ma mère coiffait [...] », « J'aimais », « surgissait », « Je retournais »<sup>14</sup>) attribuée à un moment révolu les caractéristiques et les habitudes du temps de la totalisation *je/tu/paysage*, le présent de *Il margine di notte* et de *Altre strade* peut exprimer à la fois une fuite emblématique, celle du renard, et la persistance du souvenir nostalgique, qui met en péril toute tentative de transition (« En rasant le dernier soleil, / s'incendie sur la neige / le renard ensanglanté », et « Là-bas il y a les croix / originales du Christ, / avec gros clous, tenailles et marteau. / Là-bas naissent des routes / vers d'inconnues campagnes, / où pour un long bout / accompagne la nuit les charretiers / un chien démoniaque »). Ces deux poèmes contiennent enfin des verbes au futur, dont la valeur change d'un texte à l'autre. Dans *Il margine di notte*, le futur indique quelle sera la conséquence douloureuse et inéluctable si le poète cède à la nostalgie : « Propres comme nous, / demain sur les balcons, / luiront les épines des rosiers ». En revanche, dans *Altre strade*, le futur participe de la définition d'un chronotope de transition, à côté de l'impératif (« Courons ») et de l'itération d'un indicateur temporel qui désigne un lieu distant (« Là-bas ») : « Là-bas nous trouverons un cheval / laissé par un soldat, // le chemin peut-être d'une antique villa ». L'intention de raconter la nécessité de la transition est également une caractéristique de deux des quatre poèmes dans lesquels le désarroi remplace l'exaltation.

Parmi les quatre poèmes qui restituent le désarroi du *je* poétique, *Io porto al mare* et *A quest'ora* ressemblent aux poèmes de *RAM*. Ici, le *je* poétique nous fait part, à travers notamment le langage de la perception (on retrouve par exemple des verbes qui expriment une perception directe ou qui en suggère une, ainsi que des superlatifs), de son incapacité à se libérer de l'emprise totalisante du *tu/paysage* en affichant même une volonté claire de nostalgie. Et cela est d'autant plus manifeste que la seule instance narrative présente dans chacun des deux poèmes est le récit d'une fuite échouée et/ou douloureuse<sup>15</sup>. Par conséquent, il n'est pas étonnant que ces deux exclamations de douleur tiennent en une strophe chacune, car, nous l'avons vu dans *RAM* et dans certains poèmes de *AM*, cette structure est celle que Volponi préfère pour restituer les perceptions et les émotions du *je*

<sup>14</sup> Voir *PP1980*, p. 58 : « Avevo [...] che mia madre ravviava » ; « Amavo » ; « mi sortiva » ; « tornavo ».

<sup>15</sup> Dans *Io porto al mare*, on trouve en effet une allusion à la traversée douloureuse des alouettes : « Sur la dernière plage / gisent les alouettes / qui traversèrent » (voici l'original : « Sull'ultima spiaggia / giacciono le allodole / che traversarono »), tandis que dans *A quest'ora* la disparition du ciel exprime l'impossibilité de toute tentative de transition (« Il cielo è scomparso », fr. « Le ciel a disparu »). Voir *PP1980*, respectivement p. 46 et 49.

poétique. La situation change dans les deux autres poèmes qui expriment le désarroi du *je* poétique face à la nécessité de la transition, *La notte delle ceneri* et *Altra voce*.

En effet, ces deux poèmes partagent avec ceux où la transition engendrait l'exaltation du *je* poétique la même subdivision en strophes. Contrairement à ce qui se passait dans *Io porto al mare* et *A quest'ora*, le *je* poétique parvient donc à rationaliser son émotion, à la confiner dans les blancs entre une strophe et l'autre, pour laisser donc à la parole la tâche d'affirmer l'urgence de la transition. En ce sens, la première strophe de *La notte delle ceneri* est significative :

Giunto è il momento d'impazzire.  
Arrampichiamoci sui campanili,  
inseguite a cavallo  
il sole che fugge.  
Serrate l'acqua  
nelle fontane, amica della sera  
e scrollate dagli alberi  
gli uccelli [...]

Le moment de devenir fou est arrivé.  
Grimpons sur les clochers,  
poursuivez à cheval  
le soleil qui s'enfuit.  
Arrêtez l'eau  
dans les fontaines, amie du soir  
et secouez les arbres  
pour faire fuir les oiseaux [...]  
(PP1980, p. 62)

Le caractère péremptoire du premier vers s'accompagne d'une suite de vers qui contiennent des verbes à l'impératif par lesquels le *je* poétique ordonne des actions visant à mettre un terme à la totalisation. Les verbes au présent de l'indicatif des trois strophes restantes expriment enfin la nouvelle condition du *je* poétique, dont les « trésors » de son adhésion au *tu/paysage* « se noient à présent [...] dans un fleuve derrière la forêt »<sup>16</sup>.

Dans *Altra voce*, l'intention narrative est encore plus évidente. Dans la partie précédente, nous avons souligné que ce poème se constitue de deux parties distinctes d'un point de vue thématique : la première témoigne du triomphe inéluctable de la totalisation *je/tu/paysage*, alors que dans la deuxième, le *je* poétique énumère les conditions à remplir afin que la fuite soit enfin possible. Si on observe à présent la structure des deux parties on s'aperçoit qu'elles sont totalement différentes :

I.

Seppure è triste  
il canto della fanciulla  
che scaccia le cornacchie  
dal dorso dei bovi,  
facile è restare

I.

Bien que soit triste  
le chant de la fille  
qui chasse les corneilles  
du dos de ses bœufs,  
c'est facile de rester

<sup>16</sup> Voir PP1980, p. 62 : « Affondano a quest'ora / i miei tesori / in un fiume dietro la foresta ».

sugli orli delle grotte,  
cedere ai richiami del falco,  
illudersi di scoprire  
il covaccio delle volpi ;  
la lunga neve  
m'indulge a una capanna,  
ai dolci sapori  
di ghiande e di castagne.  
Oracoli porta il letargo.

II.

Quando a specchio della luna  
tra gli odorosi cespugli  
filtrerà la corrente  
e colma sarà l'orbita dei fossi  
e il mio cavallo  
vagherà libero ;

quando affioreranno i cimiteri  
d'antiche guerre ai valichi  
e infido alla foce  
sarà il canneto ;

e tra i sassi  
trepiderà l'allodola  
nuda e chiara  
come un seno di sposa,

nel mio diletto campo  
altra voce avrà  
come un canto di coturnice  
la fanciulla dei bovi.

sur le seuil des grottes,  
de céder aux appels du faucon,  
de croire découvrir  
la tanière des renards ;  
la longue neige  
me pousse vers une cabane,  
vers les douces saveurs  
de glands et de châtaignes.  
L'hibernation apporte des oracles.

II.

Lorsqu'en regard de la lune,  
dans les buissons parfumés,  
filtrera le courant  
et que l'orbite des fossés sera comblée,  
et que mon cheval  
errera libre ;

lorsque les cimetières de guerres antiques  
affleureront sur les cols  
et qu'à l'embouchure la cannaie  
sera dangereuse ;

lorsque parmi les pierres  
palpitera l'alouette  
nue et claire  
comme un sein d'épouse,

alors dans mon champ chéri  
la fille des bœufs aura  
une autre voix,  
comme un chant de perdrix.

(PP1980, p. 71-72)

Il est évident d'emblée que la structure strictement poétique recoupe la différence thématique qui existe entre les deux parties. En effet, la première partie, celle où triomphe l'organisation *je/tu/paysage*, possède une structure qui l'apparente aux textes de *RAM* et à plusieurs poèmes de *AM*. Tout d'abord, elle s'étend sur une seule strophe à l'allure parataxique, si ce n'est pour la subordonnée concessive initiale et la relative afférente (« Bien que soit triste / le chant de la fille / qui chasse les corneilles / du dos de ses bœufs »). Tout en n'étant pas introduite directement par des verbes, ce qui était monnaie courante dans *RAM*, la perception domine cette partie : « le chant de la fille » suscite la « triste[sse] » du *je* poétique, qui cède par ailleurs facilement « aux appels du

faucon », et pour finir les « glands » et les « châtaignes » ont une saveur « douc[e] ». Lorsqu'on passe à la deuxième partie, on s'aperçoit que la structure n'est pas du tout la même. Tout d'abord, les vers sont distribués sur quatre petites strophes, comme dans les poèmes les plus narratifs de *AM*. Par ailleurs, l'instance rationnelle qui s'accompagne de cette subdivision en strophes – et qui se double d'un confinement aux blancs de l'émotion – est confirmée par la structure simplement mais franchement syntaxique de ces dix-neuf vers. Placée à la toute fin de la partie – c'est-à-dire en position d'explicit du poème, ce qui lui assure un rayonnement particulier –, la proposition principale n'engendre qu'une seule subordonnée, mais de taille. La temporelle occupe en effet les trois premières strophes, introduite à deux reprises par « lorsque » et une fois par la conjonction de coordination « et ». L'ampleur de cette subordonnée temporelle au futur de l'indicatif traduit la liste des conditions à remplir afin que la « longue neige » de l'organisation *je/tu/paysage* soit fondue par un nouveau « courant »<sup>17</sup>. Ces verbes au futur contrastent par ailleurs avec le présent de l'indicatif et l'infinitif qui règnent dans la première partie : ces derniers expriment la totalisation en cours, alors que le futur place la libération dans le « Pas-encore-existant<sup>18</sup> ». Toutefois, l'adéquation précise entre structure et thématique du poème devient encore plus manifeste lorsqu'on analyse les deux poèmes dans lesquels le *je* poétique montre qu'il a su élaborer le deuil de la perte du « champ chéri », qu'il a su s'en libérer en faveur d'un espace transitionnel.

La maîtrise ataraxique du deuil concerne notamment deux poèmes, *La fine dell'estate* et *Quartine*. Si le premier ne s'écarte pas de la typologie textuelle narrative que nous avons vue si fréquemment à l'œuvre dans les poèmes transitionnels d'*AM* (subdivision en strophes, matrice parataxique sur laquelle se greffe une syntaxe plus ou moins simple, description et rationalisation des émotions plutôt qu'une restitution synthétique des perceptions du *je* poétique), *Quartine* mérite qu'on s'y attarde quelque peu :

Non più all'usata pianta  
l'usignolo  
e l'erba viva nella fontana

Jamais plus le rossignol  
à sa plante habituelle,  
plus d'herbe vive dans la fontaine

<sup>17</sup> Voir *infra*, p. 145-147.

<sup>18</sup> Nous reprenons ce concept de l'introduction à la très récente édition des nouvelles de Volponi, signée par Emanuele Zinato. Ce dernier emprunte à son tour cette idée à Ernst Bloch pour expliquer l'emploi que Volponi fait de la lumière : voir ZINATO E., *Prefazione*, in VOLPONI P., *I racconti*, Turin, Einaudi, 2017, p. XVIII (note 17) : « Per le nozioni di Speranza, Utopia e Non-ancora-esistente, connessa in Volponi all'uso della luce, si fa riferimento al peculiare materialismo trattato da Ernst Bloch in *Il principio speranza (Das Prinzip Hoffnung, 1954-59)* » (fr. « Pour les notions d'Espérance, Utopie et Pas-encore-existant, que l'on associe chez Volponi à son emploi de la lumière, on s'appuie sur le matérialisme particulier étudié par Ernst Bloch dans *Le Principe espérance* »).

del portico di casa.

Non più il parlare sospirato  
dei genitori dietro la persiana,  
né la buccola di stelle  
nel tuo tenero orecchio,

quando la luna,  
bianca la nuvola alta,  
perdeva sangue chiaro.

.....

du porche de chez nous.

Jamais plus les soupirs  
de mes parents derrière la persienne,  
plus de boucle d'étoiles  
à ta tendre oreille,

quand la lune,  
au loin une nuée blanche,  
perdait du sang clair.

.....

(PP1980, p. 63)

De prime abord, nous retrouvons ici la même structure narrative dont nous venons de rappeler les caractéristiques principales. En réalité, en regardant de plus près, on se rend compte par exemple que les strophes sont régulières, car il s'agit de trois quatrains, comme l'indique d'ailleurs le titre, bien que le dernier diffère légèrement des autres. Mais avant d'analyser ces trois quatrains dans les détails, un détour par l'histoire de la métrique italienne s'impose. Dans son volume *Gli strumenti della poesia*, Pietro G. Beltrami inscrit le quatrain dans les « formes régulières de la poésie discursive ». Empruntée à la poésie française des XII-XIII siècles, cette structure métrique fut par exemple « le mètre typique de la poésie didactique [de l'Italie] septentrionale ». Le vers propre à cette forme était l'alexandrin, même si ce sont les hendécasyllabes rimés qui prirent le dessus à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Beltrami évoque aussi le cas particulier d'Anonimo Genovese, un poète médiéval génois qui utilisa dans sa production – oscillante entre les thématiques religieuse et politique – des quatrains en octosyllabes et nonasyllabes<sup>19</sup>. Or, les quatrains de Volponi contiennent des vers irréguliers non rimés, ce qui ne saurait étonner s'agissant d'un poète du XX<sup>e</sup> siècle, mais pour la plupart d'entre eux il s'agit justement d'octosyllabes et nonasyllabes<sup>20</sup>. Volponi puise donc, consciemment ou pas, dans la poésie médiévale italienne, et ce trente ans avant *CTAFPP* et le triomphe de la rime obsessionnelle, au sujet de laquelle Alberto Asor Rosa évoqua à juste titre une certaine poésie religieuse

---

<sup>19</sup> Pour les deux dernières citations, voir BELTRAMI P.G., *Gli strumenti della poesia*, Bologne, Il Mulino, 2002 [1996], respectivement p. 242 et 132. Voici les originaux : *Forme regolari della poesia discorsiva* (il s'agit du titre d'un sous-chapitre) ; « In Italia è il metro tipico della poesia didascalica settentrionale ». Au sujet d'Anonimo Genovese, voir CONTINI G., *Poeti del Duecento*, Milan-Naples, Ricciardi, 1960, p. 713-764. Pour lire un échantillon des poèmes d'Anonimo Genovese, voir le lien suivant : <http://www.classicitaliani.it/ducento/genovese1.pdf> (page consultée le 01/04/2017).

<sup>20</sup> La seule rime est celle existante entre « fontana » et « persiana ». Toutefois, une assonance parcourt tout le texte : « usata » – « pianta » – « fontana » – « casa » – « persiana » – « alta » (c'est nous qui soulignons).

médiévale<sup>21</sup>. Mais ce n'est pas tant l'opération archéologique qui nous intéresse ici, que le fait que Volponi ait choisi une forme poétique « réglé[e] et fix[e] » pour attester l'inexorabilité de la transition<sup>22</sup>. En somme, l'intention narrative et la rationalité qui en découle sont ici poussées jusqu'à un point de non retour, car le poète va jusqu'à un cadre métrique pour évacuer du discours toute émotion (la nostalgie, en l'occurrence), tout en réservant à celle-ci un vers entier, le dernier, où les pointillés ont la même fonction que les blancs entre une strophe et une autre, c'est-à-dire celle de mettre l'émotion en sourdine<sup>23</sup>.

En définitive, dans *AM*, le *crescendo* de l'intention narrative et rationnelle va de pair avec la mise en place d'outils poétiques particuliers dont Volponi se sert lorsqu'il franchit le pas vers l'espace transitionnel, et notamment vers les extra-textes sociaux. En d'autres termes, ils constituent l'attirail de la « pensée logique » du *poète-sociologue*.

L'attirail logique du *poète-sociologue* déploie toutes ses vertus au fur et à mesure qu'il parvient à se détacher de l'organisation *je/tu/paysage* et de ses outils poétiques. Cela est évident dans trois textes de *AM*, *Trovarti a ballare*, *Stanze romane* et *Le isole di argilla*, qui présentent, certes, de nombreux points communs avec les textes narratifs de *AM* que nous avons déjà analysés, mais qui s'en différencient dès lors que leur *je* poétique est déjà au-delà de l'horizon de l'organisation *je/tu/paysage*. Lorsqu'on se penche sur ces trois textes, on constate que cette distance augmente constamment d'un texte à l'autre, selon une échelle qui va de *Trovarti a ballare* jusqu'à *Le isole di argilla*, en passant par *Stanze romane*. Né de son expérience dans les Abruzzes, *Trovarti a ballare* présente tout d'abord le schème dialogique *je/tu* qui est le propre de *RAM* et de nombreux poèmes de *AM* :

Trovarti a ballare  
nelle feste di Castel di Sangro,  
con una cricca fitta di capelli  
e il busto alto,  
venuta in comitiva  
dalle strade nevoise di Palena,  
a lume di acetilene

(a valle la nebbia del Sangro  
è soffice coda di volpe) ;

Te voir danser  
lors des fêtes de Castel di Sangro,  
les cheveux touffus en bataille  
et le buste droit,  
venue en groupe  
des routes enneigées de Palena,  
à la lumière de l'acétylène

(en aval le brouillard du fleuve Sangro  
est une queue douce de renard) ;

<sup>21</sup> Voir *infra*, p. 35.

<sup>22</sup> « Formes réglées et formes fixes » (« Forme regulate e forme fisse ») est le titre du chapitre du volume de Beltrami contenant le paragraphe sur le quatrain (voir BELTRAMI P.G., *op. cit.*, p. 241).

<sup>23</sup> Que Volponi accorde une importance particulière à ces pointillés émerge également de l'histoire éditoriale de ce poème. En effet, les pointillés apparaissent pour la première fois dans *PP1980*, tandis qu'ils étaient absents de la *princeps* (cf. *AM* 1955, p. 82).

per finta paura dei lupi  
ai fianchi sospinta  
da giovani bruni  
con unghie lunghe e chitarra,  
fu la mia gioia di forestiero.

Ballavi profusa d'oro e ghirigori  
da tabernacolo solenne,  
con una frangia di denti  
e l'orecchio orlato.

Adatta alla stagione,  
pari alla trota  
che d'inverno scurisce,  
come gli stendardi di neve  
nel bosco selvatico,  
il pane e la dolce saliva,  
il canto degli uccelli rimasti, l'oliva  
e la pianeta dello zingaro  
risalito dal mare ;  
e d'ogni nuovo giorno  
l'impasto perenne  
con le trascorse ore  
in un giro esatto di tempo  
quasi la traccia della volpe  
intorno alla casa.

par feinte peur des loups  
soutenue et poussée  
par des jeunes hommes bruns  
aux ongles longs et à la guitare,  
cela fut ma joie d'étranger.

Tu dansais parée d'or et de gribouillis  
comme un tabernacle solennel,  
avec ta frange de dents  
et l'oreille ourlée.

Conforme à la saison,  
égale à la truite  
qui en hiver brunit  
comme les étendards de neige  
dans la forêt sauvage,  
le pain et la salive douce,  
le chant des oiseaux restés, l'olive  
et la plaine du gitan  
venu de la mer ;  
et de tout nouveau jour  
la pâte pérenne  
des heures écoulées  
dans un cycle temporel exact  
comme la trace du renard  
autour de la maison.

(PP1980, p. 60-61)

Le *tu* féminin se confond par ailleurs avec le paysage, comme le démontrent les quinze derniers vers, regroupés en une seule strophe comme si le poète voulait représenter graphiquement et poétiquement le « cycle temporel exact » qu'incarne ce *tu* bivalent. Les quatre strophes précédentes se composent en revanche d'un nombre de vers oscillant entre deux et sept. En outre, ces premières strophes sont la condition de la dernière, car c'est ici que le poète décrit la vision d'une fille paysanne à l'allure mariale et sa danse sensuelle, ce qui l'amène à devenir son chantre dans la dernière strophe. Le fait que la nominalisation augmente de manière proportionnelle à la réduction drastique du nombre de verbes (il en reste un seul) ne saurait nous surprendre, dans la mesure où il s'agit d'un procédé que Volponi a déjà utilisé dans *RAM* et dans plusieurs poèmes de *AM*, et où ces quinze vers élogieux évoquent les moments d'exaltation du *je* poétique dans son rapport au *tu/paysage*. Mais si le schéma n'est pas nouveau, quelle est donc la nouveauté de *Trovarti a ballare*? Elle réside dans le choix d'un nouvel espace (« Castel di Sangro », « Palena » et « Sangro »), dont Volponi n'emploie pas seulement les toponymes et leur charge quelque peu exotique, mais dont il restitue aussi, en bon sociologue, sa valeur de

vie sociale (« les fêtes de Castel di Sangro », la tenue de la fille et sa coquetterie, la musique et la danse) auquel il a sans doute assisté. En définitive, les outils poétiques utilisés par le *je* poétique de *Trovarti a ballare* ne constituent pas une nouveauté absolue dans l'économie de la poésie de Volponi. Ce qui a réellement changé est la situation du *je* poétique, car celui de *Trovarti a ballare* a déjà passé l'horizon, a déjà intégré un nouvel espace concret, auquel il peut adresser, du fait qu'il ne lui appartient pas, un regard moins énamouré, plus scientifique, en bref, un regard de sociologue.

Un regard qui s'aiguise encore un peu plus dans *Stanze romane* :

Come le donne  
in vicolo del Lupo  
si chiamano con nomi di città  
hanno piazze  
e sguardi di fontane.  
Portano bende  
d'aceto sulla fronte,  
questi antichi guerrieri  
amputati sui banchi d'osteria.

A Mario dei Fiori,  
capellute,  
cingono collane d'oro ;  
il seno e la cintura  
dolci come ginestre.  
L'uomo è un fante di giuoco  
con la coppa sulla spalla,  
il volto nascosto.

Un cavaliere bussa  
alla Fontanella Borghese  
ma la sua muta di cani  
disperde le giovani  
tutte di vene celesti.

Le meretrici di via Fontanella  
giacciono come sponde  
e sulla loro sabbia  
s'accovaccia  
l'anatra colorata.  
Tristi canzoni  
a Capo le Case  
hanno le spose dei marinai  
con le terrazze del Sud  
e gli spari dei finanzieri.

Que les femmes  
de la ruelle du Lupo  
ont des noms de villes  
elles ont des places  
et des regards de fontaines.  
Elles portent des bandes  
de vinaigre sur le front,  
ces guerriers antiques  
amputés au comptoir des tavernes.

À Mario dei Fiori,  
chevelues,  
leur cou est ceint d'un collier d'or ;  
leur sein et leur taille,  
doux comme des genêts.  
L'homme est une carte de valet,  
la coupe sur son épaule,  
le visage caché.

Un cavalier frappe  
à Fontanella Borghese  
mais sa meute de chiens  
disperse les jeunes filles  
et leurs veines célestes.

Les prostituées de rue Fontanella  
gisent comme des berges  
et sur leur sable  
se blottit  
le canard coloré.  
De tristes chansons  
à Capo le Case  
ont les épouses des marins  
avec les terrasses du Sud  
et les coups de feu des policiers.

A via del Pellegrino  
materne  
allattano i figli dietro le porte  
e chiedono ai carrettieri  
notizie dei paesi.

Quante gli storni  
a Torre Argentina,  
in via dei Giubbonari  
e via de' Coronari  
ricche di denti,  
portano l'uomo in barca  
ma con le mani  
toccano la sponda fresca del fiume  
e con gli occhi  
seguono gli alberi  
vestiti da soldati.

Agli Avignonesi  
hanno viso di tabacco  
e ventre di marengo ;  
cantano canzoni  
mai udite per le strade  
scendendo dalla scala  
col tacco d'oro.

À rue Del Pellegrino,  
maternellement,  
elles allaitent leurs enfants derrière les portes  
et demandent aux charretiers  
des nouvelles de leurs villages.

Aussi nombreuses que les étourneaux  
à Torre Argentina,  
rue Dei Giubbonari  
et De' Coronari,  
riches en dents,  
elles conduisent un homme sur un bateau  
mais des mains  
elles touchent la berge fraîche du fleuve  
et des yeux  
elles suivent les arbres  
habillés comme des soldats.

Rue Des Avignonesi  
elles ont un visage couleur tabac  
et un ventre brun marengo ;  
elles chantent des chansons  
jamais entendues dans les rues  
en descendant les escaliers  
avec leur talon d'or.  
(PP1980, p. 55-56)

Dans ce poème, le *je* poétique décrit une cohorte de femmes romaines dont la sensualité éteinte ou bradée par l'Ordre social ne parvient pas à annihiler la sensualité naturelle propre à leur fond paysan. Si on se penche sur la structure de ce poème, on s'aperçoit que presque chaque groupe de femmes occupe une strophe, et qu'à chaque groupe est associé un toponyme romain. Ainsi, *Stanze romane* apparaît comme une suite de tableaux vivants de la Rome populaire, si ce n'est que la nominalisation qui y persiste trahit la sympathie du *je* poétique pour ces avatars urbains du *tu* féminin. En somme, le regard sociologique est toujours biaisé par l'organisation *je/tu/paysage*. La situation change dans le texte qui clôt *AM, Le isole di argilla*.

Ce poème dispositif, qui annonce les textes plus sociologiques et politiques de *LPDA*, présente une structure tout à fait nouvelle. Il se compose en effet de cinq parties séparées par un astérisque : la première et la dernière comptent deux strophes chacune, alors que les trois autres n'en ont qu'une. Cette subdivision recoupe le voyage du *je* poétique, qui se meut de la côte (« Point de lumière sur la côte »), origine de tous les dangers aux yeux des Calabrais, pour se diriger vers l'intérieur des terres. C'est à ce point que le *je* poétique devient davantage sociologue :

[...] È una sera maligna,  
o confuso deserto,

[...]

Nel latifondo la pietra solitaria  
indice antico d'acqua o di strada  
consuma l'ultima iscrizione.

I legni millenari  
tratti d'odorose foreste  
lasciano le tue radure.

Dopo tanto di pena  
prendono le marine  
i tuoi selvaggi paesi  
senza vela. [...]

[...] C'est un triste soir,  
ô désert abasourdi,

[...]

Dans les domaines la pierre solitaire,  
antique signe d'eau ou de chemin,  
use la dernière inscription.

Les bois millénaires  
pris dans des forêts odorantes  
quittent tes clairières.

Après tant de peine  
larguent les amarres  
tes villages hostiles  
sans voile. [...]

(*PP1980*, p. 76)

En se faisant donc le témoin de la « lamentation » de ces contrées, frappées de plein fouet par l'exode rural du second après-guerre et obligées, ironie tragique du sort, de « larguer les amarres », le *je* poétique est plus que jamais en dehors de l'organisation *je/tu/paysage* et dans une posture que Pasolini aurait qualifiée de « logique ». Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si dans *Le isole di argilla* on assiste non seulement à une raréfaction du régime nominal, mais surtout à une démultiplication des verbes et à un épaissement de la syntaxe, ce qui annonce la partie *officinesca* de *LPDA*.

En somme, les deux premiers livres de poésie de Volponi dessinent un itinéraire qui concerne aussi les outils poétiques. La nominalisation et la panoplie de ses manifestations qui donnent une forme au rapport total du *je* avec l'organisation *tu/paysage* est le point de départ de ce parcours poétique, que nous pouvons résumer sous l'étiquette de « phrase affective », pour reprendre un concept introduit par André Spire<sup>24</sup>. À mesure que la sortie de cette totalisation se fait urgente, la nominalisation perd du terrain au profit d'une narrativité qui va notamment croissant dans *AM*, et pour cause, s'agissant du livre qui accueille les extra-textes sociaux habités par Volponi après son départ d'Urbino. Cette intention narrative s'accroît et se complexifie dans son quatrième livre, *LPDA*.

### 4.3 Vers la poétique de l'oxymore

Nous avons déjà démontré que *LPDA* ne constitue pas une rupture radicale avec *AM*, et ce malgré la rencontre avec Pasolini et ses camarades de la revue bolonaise *Officina*, qui remonte à 1955. Cela est aussi vrai pour les outils poétiques employés par Volponi dans le nouveau livre, ou du moins pour ce qui est de la plupart des poèmes qui y figurent. En

<sup>24</sup> Cf. SPIRE A., *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, José Corti, 1986, p. 299.

effet, on assiste à une amplification ou à un enracinement des structures qui étaient déjà présentes dans *AM*, si bien que l'apparition dans la poésie de Volponi du *poemetto officinesco* résulte plus d'un travail d'affinage sur des matériaux poétiques préexistants que de l'importation acritique d'un modèle allogène. Mais avant d'analyser la manière dont Volponi adapte le *poemetto* à ses ébauches de nouvelle organisation pour sa contrée natale, il convient de se pencher sur les textes qui présentent une distance moindre avec *AM*.

#### 4.3.1 La narrativité lyrique et le rythme de la nostalgie

Deux poèmes de *LPDA* comme *La ballata della neve* et *Il 2 di Dicembre* reproduisent l'adhésion du *je* poétique à l'organisation *je/tu/paysage*. Dans le premier poème, cette adhésion thématique se double d'une organisation poétique que le poète affiche dès le titre. La balade est en effet une forme poétique réglée et fixe propre de la poésie lyrique, comme nous le rappelle Beltrami. Apparue « dans la seconde moitié du *Duecento* dans la poésie toscane, dans le genre religieux (les laudes) et dans la poésie amoureuse », la balade « est un texte en strophes ou en stances » à la structure bien définie<sup>25</sup>. Comme cela a été déjà le cas dans *Quartine*, Volponi ne respecte pas la structure ancienne :

Sono scesi i passeri a branchi  
dai calanchi di neve ;  
si sono posati tutt'insieme  
sulle peste davanti a casa  
come se la tua veste  
tenessero per gli orli,  
sfrenati nel volo  
quasi per una pena del cuore.  
È solo il tuo sguardo, amore,  
che li tiene in vita,  
o il loro stesso timore  
di presto morire.

Se appena ti chiamo,  
altri volano nei pagliai :  
l'inverno si spalanca  
nel tuo grembiule celeste,  
un filo d'oro di paglia  
resta a metà nell'aria.

Des volées de moineaux ont descendu  
les calanques enneigées,  
ils se sont posés tous ensemble  
sur les traces devant la maison  
comme s'ils tenaient ta veste  
par les ourlets,  
effrénés dans leur vol  
comme pour une peine du cœur.  
Seul ton regard, mon amour,  
les maintient en vie,  
ou leur propre crainte  
de mourir bientôt.

À peine je t'appelle  
que d'autres volent dans les paillers :  
l'hiver s'ouvre tout grand  
dans ton tablier céleste,  
un fil de paille doré  
flotte dans l'air.

<sup>25</sup> Pour les deux dernières citations, voir BELTRAMI P.G., *op. cit.*, p. 121 : « si sviluppa in Italia nella seconda metà del Duecento nella poesia toscana, nel genere religioso (lauda) e nella poesia amorosa » ; « La ballata è un testo in strofe o stanze ».

È d'oro la tua medaglia  
ogni sabato d'inverno  
e bianca è la tua pelle  
nel nido sopra il ginocchio.

Ta médaille est d'or  
chaque samedi d'hiver  
et elle est blanche, ta peau  
dans le nid au-dessus de ton genou.

Salendo lentamente a germinare,  
la stagione mantiene  
il seme del tuo pudore :  
l'una e l'altro maturano insieme  
e cantano in silenzio  
come il vento e la neve  
nel tuo piccolo paesaggio  
che arriva appena a domani.

En poussant et en germant doucement,  
la saison garde  
le germe de ta pudeur :  
l'une et l'autre mûrissent ensemble  
et chantent en silence  
comme le vent et la neige  
dans ton petit paysage  
qui arrive tout juste à demain.

Anche i passeri al tramonto  
tremando sui rami,  
vivi uno per uno  
e tutt'insieme come le stelle,  
ti chiamano in silenzio  
per arrivare a domani.

Même les moineaux au crépuscule,  
en tremblant sur les branches,  
vivants un par un  
et tous ensemble comme les étoiles,  
t'appellent en silence  
pour arriver à demain.  
(*PP1980*, p. 103-104)

En effet, la balade de Volponi ne présente pas la caractéristique principale de cette structure poétique, car elle n'a pas de « reprise, c'est-à-dire [...] un refrain qui précède le texte ». De la même manière, aucune trace ici d'une rime identique entre le dernier vers de chaque strophe et celui de la reprise<sup>26</sup>. Le choix d'évoquer une forme typique de la poésie lyrique italienne relève en somme de la volonté du poète de se faire le chantre lyrique de l'organisation *je/tu/paysage*. On retrouve d'ailleurs ici quelques traits des poèmes de *RAM* et *AM* qui célébraient son adhésion. *La ballata della neve* est en effet traversé par de multiples déclinaisons des pronoms personnels à la première et à la deuxième personne du singulier, notamment des possessifs (« ta veste », « mon amour », etc.). Les nombreux indicateurs de temps et de lieu (« l'hiver s'ouvre tout grand », « au crépuscule » – pour ce qui est du temps – et « les calanques enneigées », « les paillets » et « ton genou », quant à l'espace) ancrent la scène dans l'espace immédiat de l'organisation *je/tu/paysage*. Le *je* poétique, enfin, restitue ses propres perceptions moyennant des descriptions où les substantifs priment sur les verbes. C'est par exemple le cas de cet îlot nominal : « Ta médaille est d'or / chaque samedi d'hiver / et elle est blanche, ta peau / dans le nid au-dessus de ton genou ». Ici, le *je* poétique s'attarde sur la « médaille » et la « peau » du *tu* féminin en réduisant les verbes à des formes monosyllabiques, comme c'était déjà le cas

---

<sup>26</sup> Voir *ibidem*, p. 122 : « Caratteristica essenziale [della ballata] è la presenza di una *ripresa*, cioè di un ritornello che precede il testo ».

dans, par exemple, *Pareti rosse d'aria* de RAM, qui allait jusqu'à l'oblitération d'une occurrence du verbe (« L'abeille est lourde / l'herbe tranchante / et point d'ours en quête de miel »), ou encore dans *Foglietto d'autunno* de AM (« [...] mon bateau / est une feuille de saule empêtrée, / toi, la truite effrayée »)<sup>27</sup>. Cependant, le lyrisme nominal de *La ballata della neve* cohabite avec une structure syntaxique qui rappelle plutôt les poèmes à intention narrative de AM. Composé de six strophes, *La ballata della neve* présente une ossature globalement parataxique qui laisse malgré tout une place considérable à la subordination, car on dénombre deux conditionnelles, deux temporelles et une relative. Cette cohabitation n'est en aucun cas une contradiction, car le *je* poétique de *La ballata della neve* n'est pas le même que celui de RAM ou des poèmes d'adhésion de AM, car il est déjà au-delà de l'horizon *je/tu/paysage*, et c'est de cette situation dont il chante l'adhésion. C'est ce décalage spatial et temporel qui est à l'origine de la *narrativité lyrique* de *La ballata della neve*, d'où émergera d'ailleurs le motif nostalgique qui traverse une bonne partie de LPDA<sup>28</sup>.

On retrouve le même décalage dans *Il 2 di Dicembre*, l'autre poème dans lequel le *je* poétique se fait le chantre de l'adhésion d'antan :

Volge a un sentiero nero  
 quest'ora della notte  
 che mette disordine nel cielo,  
 che salva una sola  
 stella giovinetta,  
 come te incerta,  
 che per la prima volta  
 a un'ora come questa  
 t'accompagna a me.  
 La prima neve del calendario  
 vive sotto i tuoi piedi  
 contandoti gli anni a uno a uno,  
 ancora se niente è passato  
 per le piccole ferite  
 della tua adolescenza.  
 Brucia la notte di Santa Bibiana,  
 notte di tutte le tue notti ;  
 ma nei tuoi occhi trova la rima

Cette heure de la nuit  
 devient un sentier noir  
 qui fait désordre dans le ciel,  
 qui ne sauve qu'une  
 étoile jeune,  
 hésitante comme toi,  
 qui pour la première fois,  
 à une heure comme celle-ci,  
 m'accompagnes.  
 La première neige du calendrier  
 vit sous tes pieds  
 en comptant tes années une par une,  
 même si rien n'est passé  
 pour les petites blessures  
 de ton adolescence.  
 Brûle la nuit de sainte Vivienne,  
 la nuit de toutes tes nuits,  
 mais elle trouve dans tes yeux la rime

<sup>27</sup> Voir *PP1980*, respectivement p. 34 : « L'ape è pesante / l'erba tagliante / e non c'è orso che cerchi miele », et p. 67 : « [...] la mia barca / è una foglia di salice impigliata, / tu la trota spaventata ».

<sup>28</sup> Nous empruntons le concept de *narrativité lyrique* à Niccolò Scaffai, qui l'introduit pour adapter au livre de poésie le rôle de construction de l'intrigue que Paul Ricœur attribuait à la métaphore dans le roman. Voir SCAFFAI N., *op. cit.*, p. 118.

per l'invernale cadenza  
 del tempo uguale.  
 Non devi aver paura  
 perché la casa  
 era qui già da tempo ;  
 da tempo la sottile misura  
 che ti prende  
 si è abbassata  
 sulla tua statura adolescente.  
 Il tuo cuore non cede, si matura  
 in questa notte spietata  
 che porta ai tuoi fianchi una cintura,  
 ai tuoi occhi crudi  
 un panno indulgente di guardiana.

pour l'hivernale cadence  
 du temps égal.  
 Tu ne dois pas avoir peur,  
 car la maison  
 était ici depuis longtemps ;  
 depuis longtemps la subtile mesure  
 qui te prend  
 est descendue  
 sur ta stature adolescente.  
 Ton cœur ne cède pas, il mûrit  
 en cette nuit impitoyable,  
 qui apporte une ceinture à ta taille,  
 à tes yeux crus,  
 un tissu indulgent de gardienne.  
 (PP1980, p. 111)

Ici, la cohabitation entre intention narrative et chant lyrique saute moins aux yeux que dans *La ballata della neve*, car *Il 2 di Dicembre* ne s'étend que sur une seule strophe. Mais dès qu'on pénètre à l'intérieur du texte, on se rend compte que la cohabitation y est bel et bien présente. Parmi les traits que nous pouvons attribuer à l'intention narrative, il y a sans aucun doute la structure franchement syntaxique du discours du *je* poétique, qui tente par ailleurs de devenir un *nous*, en ce sens que le *je* poétique s'attache à consoler un *tu* féminin qui a peur de la sortie de l'organisation *je/tu/paysage*, comme ce fut d'ailleurs le cas du *je* poétique lui-même. Le récit du *je* consolateur participe néanmoins du lyrisme du poème, car il instaure un dialogue entre le *je* et le *tu* qui fonde depuis toujours le pan lyrique de la poésie de Volponi. Nombreux sont en effet les pronoms personnels qui renvoient au *je* et au *tu* : de même que dans *La ballata della neve*, les possessifs prennent une place prépondérante. Par ailleurs, la présence de plusieurs indicateurs de temps, souvent accompagnés d'un démonstratif (« cette heure de la nuit », « une heure comme celle-ci », « La première neige », « adolescence », « cette nuit impitoyable », etc.), et de lieu (« sentier noir », « tes yeux », etc.) situent l'acte de parole du *je* poétique en-deçà de l'horizon. L'absence d'éléments que nous pourrions reconduire directement ou indirectement à la perception et à sa capacité de créer de la nominalisation est palliée par un îlot nominal autour du mot « nuit » : « Brûle la nuit de sainte Vivienne, / la nuit de toutes tes nuits, / mais elle trouve dans tes yeux la rime / pour l'hivernale cadence / du temps égal ». La coexistence de nominalisation et narrativité, en d'autres termes la *narrativité lyrique* de *Il 2 di Dicembre* est l'outil poétique qui permet au *je* poétique d'objectiver son intimité, de l'analyser tout en étant en équilibre précaire entre nostalgie du dedans et conscience du dehors.

Cet équilibre vacille dans *La notte che ti fa male* :

È la tua veste che dà  
a questa notte romana  
un'ombra animale lungo il fiume  
e porta una luce nei cantoni  
umidi dei quartieri di fiori.  
Qualcosa ogni istante muore,  
rinasce e muore  
per tutta la fronte verticale  
delle costellazioni.  
La notte batte le cave  
del sottosuolo, i sepolcri sotto i giardini,  
e si rovescia come un latte  
che venga odoroso dai magazzini  
di stoffe degli ebrei,  
dagli androni dei palazzi  
delle Sante Congregazioni.  
Tu muovi un passo perso  
nei sandali di piume  
e giri il volto verso  
la biacca del fiume.  
Sei tu che dici l'ora  
quando infantile maledici  
con un accento tra i denti  
il gruppo dei giovani che ti segue,  
come di fratelli minori.  
Dietro il tuo male quotidiano  
bevono un'aria africana e dicono:  
« Ottobre è il mese più bello ».  
Così si dichiara viva  
viva e mortale la tua notte ;  
la notte che ti fa male  
e inghiotte la tua saliva.  
Il Campidoglio è fresco,  
alto sul Foro  
come il volo dei corvi,  
come l'alba ingenua del Soratte  
sulle periferie.  
Pallida ti fermi al ponte  
che è pallido sul fiume.  
È il ponte dei Quattro Capi,  
tutto pieno di sputi  
dei denti cavati  
dai robusti frati  
del Fatebenefratelli,  
ospedale dei poverelli.  
La città si perde nella strofa  
che la povera infanzia ti detta  
e sulla riva delle case

C'est ta robe qui donne  
à cette nuit romaine  
une ombre animale le long du fleuve  
et qui porte une lumière dans les coins  
humides des quartiers de fleurs.  
Chaque instant quelque chose meurt,  
renaît et meurt  
par le front vertical  
des constellations.  
La nuit frappe les carrières  
du sous-sol, les sépulcres sous les jardins,  
et se renverse comme du lait parfumé  
qui sortirait des entrepôts  
de tissus des juifs,  
des porches des palais  
des Saintes Congrégations.  
Tu marches d'un pas perdu  
dans tes sandales en plumes  
et tournes ton visage vers  
le fleuve blanc de céruse.  
C'est toi qui dis l'heure  
quand comme un enfant tu maudis  
avec un accent dans ta bouche  
le groupe des jeunes qui te suit,  
comme des petits frères.  
Derrière ton mal quotidien  
ils boivent un air d'Afrique et disent :  
« Octobre est le plus beau mois ».  
Ainsi se déclare vivante,  
vivante et mortelle, ta nuit,  
la nuit qui te fait mal  
et avale ta salive.  
Le Capitole est frais,  
il surplombe le Forum  
comme le vol des corbeaux,  
comme l'aube naïve du Soracte  
sur les périphéries.  
Toute pâle, tu t'arrêtes au pont  
pâle sur le fleuve.  
C'est le pont des Quatre Têtes,  
tout plein des crachats  
des dents arrachées  
par les frères robustes  
du *Fatebenefratelli*,  
l'hôpital des pauvres.  
La ville se perd dans la strophe  
que te dicte ta pauvre enfance,  
et sur le rivage des maisons

cinquecentesche, rovinate,  
 si posa un vecchio peccato,  
 nell'oscuro porticato  
 dove fiorisce la peste.  
 È la tua barbara veste  
 che trema lungo il fiume,  
 la collana di vetro disperata,  
 che giri tra le dita,  
 che porta la tua passeggiata,  
 alle ringhiere dei ponti  
 dove ancora lasci i figli al fiume.

Renaissance, en ruines,  
 se pose un vieux péché,  
 sous l'obscur portique  
 où fleurit la peste.  
 C'est ta robe barbare  
 qui tremble le long du fleuve,  
 le collier de verre désespéré,  
 que tu fais tourner entre tes doigts,  
 qui porte ta promenade  
 aux rambardes des ponts  
 où tu laisses encore tes enfants au fleuve.  
 (PP1980, p. 112-113)

Dans ce poème « romain », qui s'inscrit dans le sillage de *Stanze romane*, on retrouve peu ou prou la même structure que nous avons repérée dans *Il 2 di Dicembre*. La cohabitation entre lyrisme et intention narrative n'est toutefois plus la résultante de deux forces égales, car la narrativité prend quelque peu le dessus sur le chant, ce qui se traduit par une syntaxe plus développée que la parataxe, une perception plus décrite que nominalisée, de nombreux toponymes romains en guise d'indicateurs de lieu, et enfin, aucun îlot purement nominal. Le *je* poétique de *La notte che ti fa male* peint donc un tableau vivant d'où lui-même est exclu, si bien que la nostalgie pour une organisation *je/tu/paysage* est transférée au protagoniste féminin du poème, à sa « pauvre enfance », sa « robe barbare », son « accent ».

Ailleurs, la cohabitation entre narrativité et lyrisme penche du côté du lyrisme et du moi. C'est le cas par exemple dans *Il 2 di Novembre*, ce court poème de neuf vers subdivisés en deux strophes, qui fait partie de la trilogie consacrée au deuxième jour des mois d'octobre, novembre et décembre :

Nella mia capitale di campagna  
 oggi ancora più fitta sale  
 la nebbia dalla porta di Lavagine,  
 la porta che guarda verso il mare.

Dans ma capitale de campagne  
 aujourd'hui encore plus épais se lève  
 un brouillard de la porte de *Lavagine*,  
 la porte qui regarde vers la mer.

Restano fuori i contadini a seminare  
 e qualche frate verso gli Zoccolanti.  
 Dopo la semina si chiude l'anno ;  
 il resto è uguale,  
 oppure una gran voglia di pane.

Restent dehors les paysans qui sèment  
 et quelques frères mineurs vers le monastère [franciscain].  
 Après l'ensemencement l'année se termine,  
 le reste est identique,  
 ou bien une grande envie de pain.  
 (PP1980, p. 112-113)

Dans la partie précédente, nous avons souligné que ce poème affirmait le retour joyeux du *je* poétique dans l'organisation *je/tu/paysage* (dans le paysage, il faut comprendre aussi

le paysage humain et social, d'autant que le 2 novembre est le jour des Morts), ce qui était d'ailleurs prouvé par la « grande envie de pain » du dernier vers. Or, d'un point de vue strictement poétique, cette envie de communion passe par l'organisation rythmique des signifiants<sup>29</sup>. En ce sens, une lecture à voix haute de *Il 2 di Novembre* se révèle fondamentale, car elle permet de déceler l'assonance majeure qui le traverse, celle qui se fonde sur les voyelles /a/ et /e/ en fin de mot : *capitale – sale – mare – seminare – frate – uguale – pane*. Par ailleurs, cette chaîne vocalique fonde rythmiquement une chaîne sémantique qui exprime à elle seule l'adhésion du *je* poétique à l'organisation *je/tu/paysage* par un jeu d'échos qui nous transportent par exemple vers le vers final de *Io porto al mare* de *AM* (« tutto è mare ! »), où la mer, de la même manière que le brouillard de *Il 2 di Novembre*, avait une fonction totalisante. En revanche, la sous-chaîne *seminare – frate – uguale – pane* annonce *L'Appennino contadino* et son microcosme paysan.

Le rythme a la même valeur organisatrice du sens dans l'autre poème dans lequel le *je* poétique exprime son adhésion nostalgique joyeuse à l'organisation *je/tu/paysage*, *Le catene d'oro*. Dans ce poème assez long, à mi-chemin entre les mesures brèves qui renvoient à *AM* et les longs poèmes narratifs qui constituent la véritable nouveauté de *LPDA*, c'est encore une fois le schéma des assonances qui donne lieu à des chaînes sémantiques qui expriment justement la nostalgie joyeuse du *je* poétique. Presque chacune des huit strophes irrégulières dont se compose *Le catene d'oro* contient en effet une suite d'assonances qui débordent volontiers dans la rime. La première chaîne d'assonances et rimes qui apparaît dans le poème se construit autour des voyelles /o/ et /e/, auxquelles s'ajoutent quelques consonances ; elle traverse les deux premières strophes pour ressurgir dans un mot capital à la dernière strophe : *umore – cuore – tosse – muore – invocazione – voce – dolce – voce – nozze – odore – colore – umore – comunione*. Trois sous-chaînes rythmiques donnent lieu à autant de groupes sémantiques : si la première (*umore – cuore – muore – odore – colore – umore) évoque notamment le champ sémantique de la perception, ce qui est l'un des champs dominants de la poésie de Volponi dès *RAM*, les deux autres (*voce – dolce – voce et *invocazione – comunione*) engendrent deux chaînes sémantiques qui suffiraient à résumer le poème et son instance nostalgique, car elles instaurent une circularité – manifeste dans le premier, implicite dans le second – qui est le propre du concept même de nostalgie. Cette nostalgie est à son tour assurée par l'organisation rythmique de la**

<sup>29</sup> Nous empruntons ici la définition de *rythme* que fournit Henri Meschonnic à partir des observations d'Émile Benveniste : « [Puisque] le rythme est dans le langage, dans le discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. [...] Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. » Voir MESCHONNIC H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 70.

quatrième strophe. Celle-ci commence par un verbe éloquent, qui plus est proparoxytonique (« Tornano »), ce qui restitue parfaitement l'idée d'éternel retour des « moissons, [des] meules, / [des] poids, [des] années fastes, / [des] *vinsanti* dans les verres, / [des] voiles des épouses » qui s'ensuit. Cet éternel retour est également souligné par l'allitération en /v/ qui parcourt la strophe : *covoni* – *vinsanti* – *veli* – *capotavola* – *volti* – *vena per vena* – *tavola*. La circularité du microcosme paysan, qui explosera au grand jour dans *L'Appennino contadino*, est scellée par deux autres chaînes rythmiques : *generazioni* – *intenzioni* – *stagioni* et *sentimenti* – *mutamenti* – *sementi*. En somme, Volponi choisit ici l'outil poétique qui exprime le retour de l'identique, la rime, pour souligner définitivement l'éternel retour naturel et social de sa contrée natale. L'allitération en /v/ et l'emploi de la rime sémantique reviennent dans les deux strophes suivantes. À la fin du deuxième vers de la cinquième strophe, on trouve en effet le nom de famille du poète qui non seulement est en allitération avec les labio-dentales de la strophe précédente, mais il est à l'origine d'une rime (*Volponi* – *mattoni*), dont la valeur sémantique se double d'une référence biographique si l'on se souvient que le père du poète possédait un four à briques. Enfin, la strophe se termine par une rime sur trois vers (dont une rime riche autour du « v ») qui souligne à nouveau la circularité du microcosme : *vento* – *evento* – *commento*. La strophe six – celle où, nous l'avons vu, est évoquée la naissance du poète – présente à son tour une chaîne phonique à valeur sémantique et biographique : *certezza* – *fortezza* – *Teresa*. Composée d'une assonance (« e » et « a »), d'une rime (« ezza ») et d'une allitération (« r » et « t »), cette chaîne tourne autour du nom de la mère du poète, « Teresa », si bien que la « certitude » du *je* poétique et la « force » du vent le soir de sa naissance sont aussi des traits maternels. C'est d'ailleurs la figure maternelle qui est à l'origine d'une autre chaîne rythmico-sémantique éclairante pour comprendre *Le catene d'oro* et l'approche nostalgique du Volponi de *LPDA*. À la huitième et dernière strophe on trouve en effet le couple *oro* – *orto* dont la consonance et l'assonance contribuent à exalter l'image du jardin natal comme source de joie pour le *je* poétique<sup>30</sup>.

Si le rythme organise la sémantique de la nostalgie lorsque celle-ci est de nature joyeuse, un autre outil poétique apparaît dans la poésie de Volponi lorsque la démarche nostalgique est plus fidèle à son étymologie (« la douleur, le mal du retour<sup>31</sup> »). Il s'agit de l'oxymore, une figure rhétorique qui triomphera dans *Le mura di Urbino*, le poème où le *je* poétique se livre à une autoanalyse précise.

<sup>30</sup> Pour le texte intégral de *Le catene d'oro* (PP1980, p. 91-93), voir *infra*, p. 408-411.

<sup>31</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/nostalgie> (page consultée le 19 avril 2017).

### 4.3.2 La poétique de l'oxymore

Ce n'est donc pas un hasard si on le retrouve dans un poème autobiographique comme *Il 2 di Ottobre* :

La nuvola che sino a ieri  
splendeva alta sul monte  
filtrando i tuoi desideri  
ai raggi del sole di settembre,  
il giorno degli angeli custodi  
cade sull'orizzonte e perde  
i disegni alteri dell'estate.  
Domani scenderà per le vallate  
l'ombra sui fiumi ;  
domani la tua fronte sarà assediata  
se libera ti parve sino a ieri.

La liturgia ha posto un'altra data  
e un altro senso prende la tua vita  
nel muto discorso dei pensieri  
che incalza, come nell'ultima schiarita  
delle stoppie, il vento stagionale.

Il vento batte le vigne sabbiaiole  
e sui tetti o tra gli olmi,  
i granturchi e i girasoli  
delle donne di casa  
che ti danno rimorsi.  
Cammini per i soliti sentieri  
e vedi che sono nuovi  
quando cade il sole dalle siepi  
e già li invade  
la messe minuta delle selve.  
Ti fermi negli orti dietro casa  
e incontri lo sguardo dei custodi,  
dei poveri parenti  
che la fine dei lavori  
ha riportato in paese.  
Così altro non odi che voci vere,  
e i richiami dai pascoli serali.

Non varia il tempo delle sere  
in cui cade la frutta  
tra i tuoi passi fermi,  
e scroscia senza scampo la luna.  
Le cose chiudono il tuo giorno.  
Resta la notte alle finestre

Le nuage qui jusqu'à hier  
brillait sur le haut de la montagne  
en filtrant tes désirs  
aux rayons du soleil de septembre,  
en ce jour des anges gardiens  
tombe sur l'horizon et perd  
les dessins altiers de l'été.  
Demain descendra des vallées  
l'ombre sur les fleuves,  
demain ton front sera assiégé  
alors qu'il te sembla libre jusqu'à hier.

La liturgie a posé une autre date,  
et ta vie prend un autre sens  
dans le discours muet des pensées  
qui presse, comme lors de la dernière éclaircie  
des chaumes le vent saisonnier.

Le vent bat les vignobles des sables,  
les toits ou les ormes,  
le maïs et les tournesols  
des ménagères  
qui te donnent des remords.  
Tu marches par les sentiers habituels  
et vois qu'ils sont nouveaux  
lorsque le soleil tombe des haies  
et que les envahit  
la moisson menue des forêts.  
Tu t'arrêtes dans les potagers derrière la maison  
et rencontres le regard des gardiens,  
des pauvres parents  
que la fin des travaux  
a ramenés au village.  
Ainsi tu n'entends rien d'autre que de vraies voix,  
et les rappels depuis les pâturages nocturnes.

Il ne change pas, le temps des soirs  
où tombent les fruits  
entre tes pas immobiles,  
et la lune éclate sans répit.  
Les choses bouclent ton jour.  
Reste la nuit aux fenêtres

e trema nel volo di una palomba,  
quell'una come te stessa,  
che ha perduto il branco.

et tremble dans le vol d'une palombe  
qui comme toi  
a perdu sa volée.

(*PP1980*, p. 108-109)

Les indicateurs temporels et les verbes afférents introduisent dès les deux premières strophes deux plans temporels différents : le passé (« hier » et les verbes à l'imparfait de l'indicatif) dans la première strophe, le futur (« demain » réitéré deux fois et les verbes au futur) dans la deuxième. Il en résulte que le présent de la promenade du *je* poétique à travers son pays natal est à la fois un temps de nostalgie et d'attente. C'est pour signifier cette simultanéité que le poète déploie les oxymores, si bien que le cours de ses pensées devient un « discours muet », ou encore les « sentiers habituels [...] sont nouveaux » et « les envahit / la moisson menue des forêts ». Le lien existant entre cet entre-deux temporel qu'est la veille du départ et l'emploi des oxymores est particulièrement clair au tout début de la dernière strophe : « Il ne change pas, le temps des soirs / où tombent les fruits / entre tes pas immobiles ». Le présent oxymorique semble immobile au *je* poétique, qui a, par conséquent, l'impression de piétiner, alors que le mouvement des choses continue<sup>32</sup>.

À partir de *Il 2 di Ottobre* une véritable poétique de l'oxymore s'installe au fil de plusieurs poèmes de *LPDA*<sup>33</sup>. Ceci est d'autant plus vrai que l'absence d'oxymores dans un poème devient à son tour une preuve *in absentia* de cette poétique. C'est tout de même ce que nous pouvons remarquer dans *La vita*, le poème qui ouvre *LPDA* et qui est consacré à la figure du père. En effet, l'adhésion du père à l'organisation *je/tu féminin/paysage* est tellement forte qu'elle fait de lui un roi dans son royaume, contrairement à ce prince tiraillé qu'est son fils. Dès lors, l'absence d'oxymores est la conséquence poétique naturelle. En d'autres termes, nul besoin ici de l'association forcée de deux termes opposés, mais plutôt la nécessité pour le *je* poétique de mettre un terme provisoire à son poème par l'introduction des pointillés finaux, qui, d'une part, ont la fonction d'endiguer

---

<sup>32</sup> Le nuage comme déclencheur de parole est un motif cher à Volponi, en poésie comme en prose. Comme l'a opportunément souligné Emanuele Zinato dans son introduction au volume *PO2001* (voir note 28, p. XX), il existe un lien indéniable entre le poème *La durata della nuvola*, qui appartient à *FM*, et l'incipit du roman autobiographique *Le lanceur de javelot*, dont l'édition originale a été publiée en 1981. Toutefois, la matrice de ce lien puise ses racines dans *Il 2 di Ottobre*, dont nous avons déjà souligné le caractère autobiographique, quoique le *je* poétique s'adresse à un *tu*, qui n'est rien d'autre que la projection du poète en personne.

<sup>33</sup> À ce sujet, nous renvoyons aussi à l'analyse très pertinente de Maria Carla Papini : voir PAPINI M. C., « La poesia di Paolo Volponi : da *Il ramarro* a *Foglia mortale* », in *Studi novecenteschi*, n. 31, juin 1986, p. 115-144 et ID., *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Florence, Le Lettere, 1997.

l'émotion, comme ceux qui clôturaient *Quartine* dans *AM*, et, d'autre part, interrompent un éloge qui aurait pu continuer à l'infini.

La poétique de l'oxymore exprime toute sa force dans des poèmes comme *Il giorno nove di Febbraio*, *Il cuore dei due fiumi* et *Le mura di Urbino*, c'est-à-dire là où le poète se livre à une auto-analyse. Dans ces trois textes, on verra que nombreux sont les outils qu'il déploie pour exprimer son tiraillement entre le dedans de l'organisation *je/tu/paysage* et le dehors des extra-textes. C'est d'ailleurs l'hétérogénéité de ces procédés, qui dépassent largement les bornes de la simple association lexicale, qui nous permet de parler de *poétique de l'oxymore*. En ce sens, *Il giorno nove di Febbraio* est un cas de figure particulièrement intéressant.

Ce long poème se compose de sept strophes irrégulières dont le contenu se subdivise à son tour entre un présent romain, au-delà donc de l'organisation *je/tu/paysage* de la contrée natale, et un souvenir de celle-ci activé par un tableau vivant – une « Vénus de ville » qui s'apprête à avorter clandestinement – qui ressemble à ceux que nous avons déjà trouvés dans *Stanze romane* de *AM* et *La notte che ti fa male* de *LPDA*. Ce décalage temporel induit une subdivision du poème en deux parties thématiques pas toujours nettement distinctes. En effet, si le début et la fin de la deuxième strophe, qui évoque la naissance du poète, sont signalés par un tiret et que les vers de la quatrième, qui en évoque l'enfance, sont compris entre deux parenthèses, la troisième et la septième strophe hébergent, pour leur part, le récit de la tragédie de la prostituée romaine. En revanche, la cinquième et la sixième sont de nature différente, car la cinquième dévoile clairement le signe négatif de la source romaine du souvenir natal, (« La mauvaise neige de Rome »), alors que la sixième a une portée gnomique, elle accueille une réflexion du *je* sur la mort. Cette subdivision temporelle et thématique participe à notre avis de la *poétique de l'oxymore*, car elle oblige le lecteur à basculer sans cesse d'un plan à l'autre, d'un extra-texte à l'autre, qui plus est, en opposition entre eux, ce qui, du point de vue de la rhétorique de l'organisation, nous permet d'apparenter cet oxymore structurel à la métaphore et à sa capacité d'intersection. Lorsqu'on entre dans le vif du texte, la *poétique de l'oxymore* acquiert tantôt une fonction rythmico-sémantique, tantôt une valeur franchement lexicale. La deuxième strophe dessine l'inéluctabilité quasi divine de l'adhésion amoureuse du *je* poétique, dès sa naissance, à l'organisation qui comprend le *tu féminin* et le *paysage*. Or, d'un point de vue poétique, cela se construit autour d'un schéma rythmico-sémantique assez précis :

[...] – nato il giorno sei  
in anno di maltempo,  
con il filo elettrico  
spezzato per i campi

[...] – Né le sixième jour,  
une année de mauvais temps,  
le fil électrique  
coupé dans les champs

tra la neve,  
 tra i vecchi tronchi  
 e le case affondate  
 nel loro quieto respiro ;  
 senza parenti e vicini  
 al capezzale di mia madre  
 di pizzo bianco,  
 chiaro alla finestra nevosa  
 invaso dai suoi neri capelli ;  
 giovane e pallida,  
 sposa senza amicizie,  
 sola a un parto doloroso  
 con una canestra di panni  
 bianchi di lino  
 e una tinozza d'acqua calda,  
 votata a Sant'Anna,  
 madre dei parti  
 e del brodo di ceci,  
 alla palma secca sulla spalliera ;  
 dalle sue labbra scure  
 o subito rosse  
 per i suoi larghi denti  
 un grido nacque  
insieme con me  
con il vento sciolto per la campagna,  
con un'imposta che s'apre,  
nato con un guizzo  
come la quercella  
 che al vento  
 si scuote della neve  
 e vibra nell'aria,  
 mentre nel mio cielo,  
 alle cuspidi fredde,  
 Venere congiunta ad Urano  
 in un quadrato di gelo  
nefasta illuminava  
 il mio destino d'amore [...].

parmi la neige,  
 parmi les vieux troncs  
 et les maisons ensevelies  
 dans leur souffle quiet ;  
 point de parents ni de voisins  
 au chevet de ma mère  
 en dentelle blanche,  
 clair sous la fenêtre enneigée,  
 envahi par ses cheveux noirs ;  
 jeune et pâle,  
 épouse sans amitiés,  
 seule pour cet accouchement douloureux,  
 avec un panier de linges  
 blancs en lin  
 et un baquet d'eau chaude,  
 dévote à sainte Anne,  
 mère de tous les accouchements  
 et du bouillon de pois chiches,  
 et au palmier sec sur la tête de lit ;  
 de ses lèvres foncées  
 ou soudain rouges  
 à travers ses dents larges,  
 un cri naquit  
 avec moi,  
 avec le vent libre à travers la campagne,  
 avec un volet qui s'ouvre ;  
 né en sursautant  
 comme le papillon,  
 qui au vent  
 se secoue de la neige,  
 et qui vibre dans les airs,  
 alors que dans mon ciel,  
 aux cuspides froides,  
 Vénus unie à Uranus  
 dans un carré de gel,  
 néfaste éclairait  
 mon destin d'amour [...].  
 (PP1980, p. 87-88)

Dans le tableau ci-dessus, dans lequel nous avons reproduit en entier la deuxième strophe de *Il giorno nove di Febbraio*, nous avons souligné les différents oxymores qui y figurent. Alors que « nefasta illuminava » est un oxymore lexical assez évident, qui décrit bien la valeur à la fois maudite et joyeuse de l'amour du *je* envers l'organisation *tu/paysage* (tout comme d'ailleurs « épouses célibataires » de la quatrième strophe), les autres éléments que nous avons soulignés sont d'abord des marqueurs rythmiques de la strophe. L'itération

des prépositions « senza » et « con » (« senza » est renforcée une fois par l'adjectif « sola » et « con » par l'adverbe « insieme ») crée, en effet, un écho qui met davantage en valeur leur opposition sémantique. Cette organisation rythmico-sémantique finit par restituer le tiraillement du *je* poétique en le situant dans sa naissance et dans son inéluctable « destin d'amour ». C'est cela qui permet d'ailleurs au *je* poétique, dans la sixième strophe, d'attribuer à la mort une valeur privative, car elle est « sans air » ou encore « quasi saisonnière, / sans un cri, / sans raison ». Enfin, le fait que ce tissu d'oxymores ne concerne que les strophes consacrées au souvenir et à la nostalgie de l'organisation *je/tu/paysage* est à notre avis la preuve que la *poétique de l'oxymore* a partie liée notamment avec l'émotion au sens étymologique du terme – « remuer » – que suscite chez le poète la sortie irrésolue de cette organisation<sup>34</sup>. Le poème *Il cuore dei due fiumi* présente à son tour une structure binaire, bien que cette dernière ne relève pas, d'un point de vue organisationnel, de la métaphore et de sa capacité d'intersection, mais plutôt de la métonymie.

*Il cuore dei due fiumi* se construit autour d'une métonymie, car il établit une contiguïté entre le *je* poétique et le paysage natal. Tout comme ce dernier est traversé par deux fleuves assez différents, le *je* poétique est traversé par « deux voix [...] deux soirs ». En d'autres termes, la contiguïté se fonde sur une différence, si bien qu'on peut affirmer que la métonymie de *Il cuore dei due fiumi* participe à part entière de la *poétique de l'oxymore*. Ceci est évident dès la toute première strophe, où le *je* poétique dit être « [d]ebout sur la colline ronde / derrière Urbino, / loin du diamant aigu / de la ville »<sup>35</sup>. Le tiraillement du *je* qui est revenu sur ses terres s'exprime par les caractéristiques naturelles opposées de la colline et de la ville, dont la rondeur et l'acuité symbolisent respectivement l'attrait maternel du paysage natal et les difficultés provoquées par l'extra-texte urbain, ce qui est d'ailleurs à l'origine de l'incommunicabilité – mais aussi de la compatibilité possible – entre la ville et la campagne qui fondera la pensée d'un nouvel ordre de *L'Appennino contadino*. Le fait que la métonymie incarnée par *Il cuore dei fiumi* soit aussi le fruit de la *poétique de l'oxymore* est encore plus évident dans la suite du poème, où le *je* poétique présente, d'une part, la nature calme et « dou[ce] » du fleuve Metauro, et d'autre part,

<sup>34</sup> Pour les citations de *Il giorno nove di Febbraio* qui n'appartiennent pas à la strophe reproduite dans le tableau, voici les originaux : « Venere di città » (*PP1980*, p. 88) ; « Cattiva neve di Roma » (p. 89) ; « nubili spose » (*ibid.*) ; « destino d'amore » (p. 90) ; « [La morte fatale,] / senza aria [...] morte quasi di stagione, / senza un grido, / senza ragione » (p. 89-90).

<sup>35</sup> Pour les deux citations, voir *PP1980*, p. 96 : « Difficilmente vive / un uomo con due voci, / un uomo con due sere, / tra selve o campi mietuti », et p. 94 : « Fermo sulla rotonda collina / dietro a Urbino, / lontano dall'aguzzo diamante / della città ».

l'aspetto « sauvage » du Foglia, avec leurs habitants et leurs paysages respectifs. C'est donc le *je* poétique qui incarne le point de conciliation extrêmement précaire entre ces deux fleuves des Marches à la nature si différente. C'est d'ailleurs tout le sens de la première partie du poème, celle qui est comprise entre les trois derniers vers de la première strophe et la fin de la cinquième :

[...] sento le infinite voci  
delle due vallate  
del Metauro e del Foglia.

[...] j'entends les voix infinies  
des deux vallées  
du Metauro et du Foglia.

La voce dei fiumi  
bagna le contrade  
con la pioggia che dai suoi covili  
porta alle case  
la compagnia odorosa delle rive ;  
tra le basse strade  
l'acqua un tumulto svela  
di pene e di bucati  
tra le corti e i loggiati delle fattorie.

La voix des fleuves  
baigne les contrées  
avec la pluie qui depuis ses tanières  
amène aux maisons  
la compagnie odorante des rivages ;  
le long des routes basses  
l'eau dévoile un tumulte  
de peines et de lessives  
entre les cours et les arcades des fermes.

Una leggera trama di capelli  
tessono le ragazze  
come, di piume e gocce,  
l'ala sui pagliai.  
Ovunque una pigra voce  
chiama paesi e luoghi,  
sostiene teneri gusci,  
culle amoroze.  
Così ad un rivo scelto  
in mezzo a mille,  
a un rumore commosso del bosco,  
a una foglia,  
ciascuno affida  
il suo silenzio d'amore.

Les filles tissent  
une légère trame de cheveux  
comme, de plumes et de gouttes,  
l'aile sur les paillers.  
Partout une voix indolente  
appelle les villages et les lieux,  
soutient de tendres coquilles,  
des berceaux d'amour.  
Ainsi, à un ruisseau choisi  
parmi des milliers,  
à un bruit ému du bois,  
à une feuille,  
chacun confie  
son silence d'amour.

Prodigo è il mio amore  
legato ad ogni luogo  
e d'ogni luogo ogni parte d'acqua,  
pietra, radice, sponda,  
germoglia tenace nel mio cuore.  
Ma se la pioggia  
sui crinali si divide  
e il vento cambia lingua,  
io, solo nella crescita,  
come un falco incerto  
sullo spazio incorrotto,

Mon amour est prodigue,  
il est lié à tout lieu  
et de tout lieu toute partie d'eau,  
pierre, racine, berge,  
boutonne obstinément dans mon cœur.  
Mais si la pluie  
se divise sur les arêtes  
et que le vent change de langue,  
alors moi, seul dans ma crue,  
comme un faucon hésitant  
sur l'espace intact,

tra mille lusinghe  
 e ansiose prede,  
 cerco tutti i paesi  
 immoti da una parte ;  
 dall'altra, il vento  
 indulgente tra le ginestre,  
 i folti legami tra l'erbe,  
 la sponda abbagliante di pozze.

entre mille illusions  
 et proies angoissées,  
 je cherche tous les villages  
 immobiles d'un côté,  
 de l'autre, le vent  
 indulgent dans les genêts,  
 les liens forts entre les herbes,  
 la berge éblouissante de mares.  
 (PP1980, p. 94-95)

Au début des vers cités ci-dessus, la pluie est le messager commun de la « voix des fleuves », si bien qu'elle devient aussi le révélateur de l'unité de la contrée natale, avec son « tumulte [...] de peines et de lessives », les cheveux des filles comme le nid des oiseaux, etc. De « partout [émerge] une voix indolente », qui exprime l'espace clos de la contrée et sa perpétuité (« Partout une voix indolente / appelle les villages et les lieux, / soutient de tendres coquilles, / des berceaux d'amour »), et à laquelle tout un chacun répond en s'inscrivant dans ce processus, en se faisant ruisseau confluant dans « la voix des fleuves » (« Ainsi, à un ruisseau choisi / parmi des milliers, / à un bruit ému du bois, / à une feuille, / chacun confie / son silence d'amour »). L'amour « [p]rodigue » du *je* poétique s'inscrit donc dans ce courant commun, comme le révèle l'itération de l'adjectif indéfini « tout » qui clôt d'ailleurs une organisation rythmico-sémantique qui construit concrètement le sens d'unité que nous venons de mettre en lumière. Non seulement on trouve le premier « tout » dès la première strophe du poème (« [...] loin du diamant aigu / de la ville, / des sommets exacts de lumière / qui ferment toute route »), mais on retrouve également le phonème [n] dans le mot « compagnia ». Dès lors, c'est tout un réseau phonématique et sémantique autour de la consonne /g/ qui est mis en place : *Foglia* – *pioggia* – *loggiati* – *leggera* – *pagliai* – *pigra* – *luoghi* – *gusci* – *foglia* – *luogo* – *germoglia*. Toutefois, la progression autour du /g/ n'est pas le seul axe sur lequel se fonde l'organisation rythmico-sémantique de ces strophes. Dès le début des vers cités dans le tableau précédent, on constate qu'une chaîne vocalique les parcourt. Son noyau est le binôme d'assonances /o/ – /e/ et /o/ – /i/, très souvent entouré d'un autre couple d'assonances affines entre elles : /u/ – /e/ et /u/ – /i/. Voici le réseau rythmico-sémantique qui en résulte : *luce* – *vocei* – *voce* – *fiumi* – *gocce* – *voce* – *culle* – *amorose* – *rumore* – *amore* – *amore* – *cuore*. Le premier binôme tourne autour des mots-clefs « voce » et « amore », qui retentissent, et la réciproque est tout aussi valable, dans « luce », qui appelle à son tour « fiume ». Ce réseau de ressemblances est toutefois rompu par la conjonction « mais » placée au tout début du sixième vers de la cinquième strophe – c'est-à-dire en position forte – comme on peut le voir dans le tableau ci-dessus. À nouveau, c'est à la

pluie que revient le rôle de messagère. Contrairement au message d'unité précédent, elle introduit ici une fracture, en ce sens qu'elle détermine, à l'aide du vent et de sa nouvelle « langue », une quête anxieuse de recomposition de la part du *je*, son besoin d'adhésion indulgente. À cette image de division contribuent aussi des mots ou syntagmes éloquentes : « se divise » et « d'un côté [...] de l'autre ». Mais c'est surtout l'itération de la préposition « tra » – que nous avons traduite tantôt par « entre » tantôt par « dans » – qui instaure un véritable réseau d'échos chargés de faire résonner la séparation. D'un point de vue strictement phonique, ce réseau se fonde sur l'allitération du /r/ : *crinali* – *crescita* – *incerto* – *incorrotto* – *tra* – *prede* – *cerco* – *parte* – *altra* – *tra* – *ginestre* – *tra*. Cette allitération est accentuée par une autre allitération, cette fois-ci en /l/ : *lingua* – *solo* – *falco* – *mille* – *lusinghe* – *indulgente* – *folti legami* – *abbagliante*<sup>36</sup>. Par ailleurs, nous tenons à signaler que cette organisation rythmico-sémantique autour des consonnes /r/ et /l/ a aussi une valeur méta-poétique que nous nous réservons de traiter dans la partie suivante de notre travail. Il nous faut à présent analyser le poème qui incarne le mieux la *poétique de l'oxymore*, *Le mura di Urbino* :

La nemica figura che mi resta,  
l'immagine di Urbino  
che io non posso fuggire,  
la sua crudele festa,  
quieta tra le mie ire.

La figure ennemie qui me reste,  
l'image d'Urbino  
que je ne puis pas fuir,  
sa cruelle fête,  
quiète entre mes colères.

Questo dovrei lasciare  
se io avessi l'ardire  
di lasciare le mie care  
piaghe guarire.

C'est cela que je devrais laisser  
si j'avais le courage  
de laisser mes chères  
plaies guérir.

Lasciare questo vento collinare  
che piega il grano e l'oliva,  
che porta sbuffi di mare  
tra l'arenaria viva.

Laisser ce vent des collines  
qui plie le blé et l'olivier,  
qui porte des embruns  
dans le grès vif.

Lasciare questa luna tardiva  
sul diamante degli edifici,  
questa bianca saliva  
su tutte le terrazze,  
dove amici e ragazze  
stendono le soffici tele

Laisser cette lune tardive  
sur le diamant des édifices,  
cette blanche saliva  
sur toutes les terrasses,  
où des amis et des filles  
étendent les douces toiles

<sup>36</sup> Cette proximité est d'autant plus saisissante lorsqu'on considère que la consonne /l/ est souvent sujette, en italien et dans divers dialectes, surtout méridionaux, au phénomène du rhotacisme, c'est-à-dire de transformation en /r/. Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/rhotacisme> (page consultée le 02/05/2017).

del loro amore infedele.

Lasciare il caldo respiro  
del sole sulle mura,  
la lunga tortura delle case,  
lo stesso temporale  
che ritorna da anni,  
pur se la vita non è uguale nel giro  
e s'abbandona ogni ora.

Antica sulle mura  
è la mia casa;  
immobile e non sicura  
sembra veleggiare  
tra le nuvole come riviere  
nel fluviale nembo  
delle selvagge sere.

Il cielo a forma di grembo  
divora la città;  
allora si sente morire  
ogni cosa d'intorno  
e ognuno sta per sortire  
dal proprio cuore.

È il vento, al confine del giorno,  
che mormora tra i colli,  
che a me di fronte sgombra la campagna  
o con la nera ombra delle nubi  
la fa sparire;  
che con me giuoca  
fingendo di fuggire  
e poi con aria fioca  
torna a imbiancare i colli.

Il vento d'incerta natura  
che passa come un ragazzo  
dietro le siepi o le mura,  
senza niente,  
come chi si allontani d'un passo  
o per sempre;  
niente più d'un rimorso  
e d'un sorso d'acqua nei campi.

La città trema nel cuore dei suoi cortili,  
apre il suo dorso alle congiure vili  
del tempo, e giace morente  
sopra di noi.

de leur amour infidèle.

Laisser le souffle chaud  
du soleil sur les remparts,  
la longue torture des maisons,  
le même orage  
qui revient depuis des années,  
même si la vie n'est pas la même d'un bout à l'autre  
et elle se laisse aller à tout instant.

Antique sur les remparts  
est ma maison ;  
immobile et non sûre,  
elle semble naviguer  
dans les nuages comme des rivières  
dans le nuage fluvial  
des soirs sauvages.

Le ciel en forme de giron  
dévore la ville.  
On sent alors mourir  
toute chose autour  
et chacun s'apprête à sortir  
de son propre cœur.

C'est le vent, à la lisière du jour,  
qui murmure entre les collines,  
qui dégage la campagne en face de moi  
ou par l'ombre noire des nuages  
la fait disparaître ;  
qui joue avec moi  
en feignant de fuir  
et qui ensuite, d'un air faible,  
revient blanchir les collines.

Ce vent de nature incertaine  
qui passe comme un garçon  
derrière les haies ou les remparts,  
sans rien,  
comme quelqu'un qui s'éloignerait d'un pas  
ou à jamais ;  
rien de plus qu'un remords  
et qu'une gorgée d'eau dans les champs.

La ville tremble au cœur de ses jardins,  
ouvre son dos aux viles conjurations  
du temps et git mourante  
au-dessus de nous.

Allora i giardini pensili  
piegano l'ombra ostile dei pini  
verso quel punto dell'orizzonte,  
nuovo ogni sera,  
dove io non giungerò mai  
libero dai miei cattivi pensieri,  
dalla sorte nemica  
che il mio amore castiga.

Alors les jardins suspendus  
plient l'ombre hostile des pins  
vers ce point de l'horizon,  
chaque soir nouveau,  
où je n'arriverai jamais  
libre de mes mauvaises pensées,  
du sort ennemi  
que mon amour châtie.  
(PP1980, p. 105-107)

Véritable autoportrait du *je* comme homme scindé en deux, *Le mura di Urbino* déploie tous les outils oxymoriques que nous avons repérés jusqu'à présent. On y trouve tout d'abord de véritables oxymores qui de par leur force ont attiré l'attention de certains critiques<sup>37</sup>. Au nombre de quatre, ils se concentrent notamment dans les deux premières strophes du poème, sauf un qui se trouve à la moitié. Tous naissent du contact entre Urbino et le *je*, et les trois premiers mettent surtout en évidence les traces que ce contact laisse sur le *je*. En effet, la ville natale est le lieu d'une « fête cruelle », mais en même temps « quiète » à côté des « colères » du *je*. Ou encore, les « plaies » que ce contact provoque chez le *je* lui sont « chères », comme l'affirme le troisième oxymore, renforcé par un enjambement qui en souligne l'intensité. Outre les vrais oxymores, *Le mura di Urbino* est parcouru par un réseau rythmico-sémantique assez complexe qui exprime parfaitement l'auto-analyse que nous livre le *je* poétique. La consonne /r/ constitue le noyau dur de ce réseau. Comme on peut le voir dans le tableau précédent, dans lequel les /r/ apparaissent en gras, cette consonne donne naissance à une série d'allitérations qui couvre le poème entier. Par ailleurs, ces allitérations en /r/ forment parfois des rimes dont la valeur principale n'est pas celle de restituer la circularité du microcosme natal et l'adhésion du *je*, comme c'était le cas dans *Le catene d'oro*. Ici, ce retour de l'identique qu'est la rime est employé par Volponi comme point de départ d'une infinité de sous-réseaux phoniques et sémantiques particulièrement intéressants. Le mécanisme est souvent le même : la rime autour du /r/ engendre d'autres rimes, parfois même des rimes techniques (internes, riches, etc.), pour ensuite résonner

---

<sup>37</sup> C'est le cas par exemple de Gian Carlo Ferretti, Maria Carla Papini et Emanuele Zinato. Dans sa monographie sur Volponi de 1972, Ferretti écrit que *Le mura di Urbino* est le poème « [o]ù affleurent pour la première fois la prise de conscience du caractère régressif des "chères / plaies" et l'incapacité (et l'impossibilité) d'en guérir » (FERRETTI G.C., *Paolo Volponi, op. cit.*, p. 17). En pensant sans doute à ce poème, Papini écrit que Volponi attribue à Urbino une valeur à la fois d'« attraction » et de « répulsion » (PAPINI M.C., *Paolo Volponi. Il potere...*, *op. cit.*, p. 138). Zinato, quant à lui, consacre un paragraphe de son introduction à *PO2001* à ce poème, dans lequel il affirme que *Le mura di Urbino* donne naissance « à l'espace mûr de Volponi, marqué par la dialectique irrésolue entre rester et partir, entre paysage des Apennins et ville industrielle ». Toujours selon Zinato, ce passage se fait au prix d'une transformation, « par des oxymores », de l'espace natal (ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XVII-XVIII).

dans des assonances ou des allitérations. Il en résulte des parcours rythmico-sémantiques qui restituent le sens du poème, c'est-à-dire le chant de l'homme scindé. En ce sens, les trois rimes matricielles les plus importantes sont sans aucun doute *-ire*, *-are* et *-ura*. Les deux premières soutiennent d'un point de vue phonique la voix centrifuge du *je* scindé. La rime *-ire* le fait sous la forme d'une boucle construite autour de l'image de la fuite (*fuggire - ire - ardire - guarire - morire - sortire - sparire - fuggire*), et dans laquelle les « colères » (it. *ire*) résonnent jusqu'au paroxysme. La série en *-are*, quant à elle, ne forme pas une boucle, mais elle construit une suite presque parfaitement ternaire centrée sur l'itération d'un mot éloquent, « laisser » : *lasciare - lasciare - care - Lasciare - collinare - mare - Lasciare - Lasciare - veleggiare - imbiancare*. La troisième série de rimes est celle en *-ura*. De même que la série en *-ire*, elle forme une boucle, mais cette fois-ci le mot qui l'ouvre et la ferme (« remparts ») exprime la voix centripète du *je* : *mura - tortura* (rime interne) – *natura - mura*. Aux intersections entre ces trois séries de rimes, émerge un réseau complexe d'allitérations et assonances, parfois rimant même entre elles, qui a l'effet de prolonger les échos des trois rimes matricielles : pour ce qui est notamment de *-ire* et *-are*, on trouve *piaghe - case - temporale - uguale* (rime interne) – *fluviale - casa - selvagge - riviere - sere - cuore - fronte - cuore - amore - amore - pensieri, ou encore *diamante - morente - orizzonte*. Quant à *-ura*, on signale *ora - divora - allora* (rime interne et riche) – *mormora* (rime pour l'œil), ou encore *nera - trema - sera*. La série continue avec *sgombra - ombra* (rime interne et riche) – *ombra*, et pour finir avec *congiure* (où résonnent *cuore - amore - amore*). Celui en /r/ n'est toutefois pas le seul réseau rythmo-sémantique qui traverse *Le mura di Urbino*. À côté de lui, parfois même au sein du même mot, se développe un parcours fondé sur une autre consonne liquide, le /l/, ce qui est extrêmement intéressant, notamment d'un point de vue symbolique, comme nous essaierons de le démontrer plus loin. Attardons-nous pour l'instant sur la suite fondée sur le /l/ et prenons le mot « lasciare » en guise d'exemple significatif. Ouvert par la latérale /l/ et clos par la vibrante /r/, ce mot fondamental du poème est réitéré cinq fois dans la première partie du poème, de sorte qu'il est à l'origine d'îlots de plus en plus riches en liquides (*lasciare - l'ardire - lasciare ; lasciare - collinare - l'oliva - tra l'arenaria ; lasciare - luna - saliva - tele - infedele) jusqu'à la suite de vers suivante : « lasciare il caldo respiro / del sole sulle mura, / la lunga tortura delle case, / lo stesso temporale / che ritorna da anni, / pur se la vita non è uguale nel giro ». Le point de départ de la fuite à la fois souhaitée et crainte par le *je* poétique est aussi à l'origine d'une autre série rythmico-sémantique qui traverse, elle, la partie centrale de *Le mura di Urbino*. C'est le mot « casa » – la ville natale, par synecdoque – qui en est à l'origine. Cette série se présente sous la forme d'une longue allitération de /l/ et de /r/ en deux îlots, tous deux appelés à restituer d'un point de vue phonique le voyage immobile**

de la maison natale. Le premier est le même qui contenait le dernier vrai oxymore dont nous avons parlé au début de notre analyse du poème : « immobile [...] / sembra veleggiare / tra le nuvole come riviera / nel fluviale nembo / delle selvagge sere ». Le deuxième clôt idéalement *Le mura di Urbino* : « La città trema nel cuore dei suoi cortili, / apre il suo dosso alle congiure vili / del tempo, e giace morente / sopra di noi. // Allora i giardini pensili / piegano l'ombra ostile dei pini / verso quel punto dell'orizzonte [...] dove io non giungerò mai / libero dai miei cattivi pensieri ». Ce deuxième flot d'allitérations en /l/ et /r/ confirme sans nul doute l'image de piétinement de la ville natale, mais il donne aussi plus de pouvoir au /l/, qui s'étend dans une suite de rimes en *-ili* (dont une rime pour l'œil, *pensili*, qui résonne dans *pensieri*) et une assonance en *-ini*, ce qui établit d'ailleurs une équivalence rythmico-sémantique entre les « pins » poussés vers l'horizon par les « jardins suspendus » et le *je* poétique perpétuellement tiraillé entre le « giron » régressif et le « sort » qui le pousse vers les extra-textes au-delà de l'horizon.

En somme, Volponi tisse, dans *Le mura di Urbino*, un réseau rythmico-sémantique complexe fondé sur les consonnes liquides /r/ et /l/, qui contribue au plus haut point à sa *poétique de l'oxymore*. Et ce d'autant plus que ces deux consonnes sont oxymoriques même d'un point de vue symbolique. Dans le *Cratyle* de Platon, Socrate établit en effet une correspondance précise entre la chose et le mot : « [I]l faut nommer, non pas selon notre caprice, mais comme la nature des choses veut qu'on nomme et qu'on soit nommé, et avec ce qui convient à cet usage ». Et Socrate de préciser que les outils que les noms emploient pour nommer la chose sont les syllabes et les lettres. Parmi ses nombreux exemples, Socrate s'attarde sur la lettre grecque ρ (rhô), qui correspond au /r/ roulé : « [...] il me semble voir dans la lettre ρ l'instrument propre à l'expression de toute espèce de mouvement. Mais à propos du mouvement, κίνησις, nous n'avons pas dit d'où vient ce mot. Il est clair que ce doit être de ἔσις, élan ». Dans la même réplique, Socrate parle aussi de la lettre λ, le /l/ latin et roman : « Ayant observé que dans l'articulation du λ la langue glisse, il [l'auteur des noms] en a formé par imitation les mots λείον, lisse, ἀλισθαίνειν, glisser, λιπαρόν, luisant d'embonpoint, κολλῶδες, gluant, et une foule d'autres<sup>38</sup>. » Si nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que Volponi ait pensé à ce symbolisme du /r/ et du /l/ quand il a rédigé *Le mura di Urbino*, nous pouvons pour autant le suggérer, car ce

---

<sup>38</sup> Pour les trois citations du *Cratyle*, voir : PLATON, *Cratyle*, in ID., *Ceuvres complètes*, tome XI, tr. Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier Libraires, 1837, paragraphes 387d (<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/cratyle.htm>), 426c et 427b (<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/cratyle4.htm>). Pages consultées le 05/05/2017.

poème représente l'autoportrait d'un homme en équilibre entre rester et partir, et donc entre l'attraction « luisant[e] » du /l/ et le « mouvement » du /r/<sup>39</sup>.

En définitive, la *poétique de l'oxymore* informe plusieurs poèmes de *LPDA* en déployant une multitude de procédés. Cette poétique concerne tout particulièrement les textes où Volponi consigne le tiraillement de son *je* poétique et elle constitue la base à partir de laquelle le poète fonde ce regard ethnographique qui est le propre de maints poèmes de *LDPA*.

Nous avons précédemment affirmé que le fait que le poète ait pris conscience de sa dualité est le point de départ du parcours qui l'amène à affirmer la nécessité d'une nouvelle organisation pour sa contrée natale. Or, l'analyse des outils poétiques déployés jusqu'à présent par Volponi et notamment le crescendo de la *poétique de l'oxymore* jusqu'à *Le mura di Urbino* confirment notre intuition précédente. En effet, après le moment du jugement de soi, il est temps pour Volponi d'émettre un jugement à propos de l'organisation en place dans la contrée natale. C'est ce qui émerge notamment de *L'Appennino contadino*.

#### 4.3.3 *L'Appennino contadino* : un organisme oxymorique

Ce très beau poème, à notre avis le plus significatif de *LPDA* et parmi les plus significatifs de l'œuvre poétique de Volponi, participe à part entière de la *poétique de l'oxymore*, on peut même aller jusqu'à dire qu'il est un organisme poétique oxymorique. En effet, non seulement *L'Appennino contadino* est une périégèse entre la circularité du microcosme paysan et les tentatives d'ouverture centrifuge qui le traverse, mais on retrouve cette relation complexe au niveau plus proprement poétique.

Pour rendre compte de la circularité de sa contrée natale, Volponi emploie par exemple les nombres et leur symbolisme. Ainsi, la toute première partie du poème est consacrée aux quatre saisons et aux quatre éléments naturels qui les parcourent : l'hiver est souvent associé à l'eau (« Ce premier matin de l'année / était déjà sous la neige ») sont les deux

---

<sup>39</sup> Au sujet du  $\lambda$ , une divagation mythologique s'avère à son tour éclairante : selon le classiciste italien Bruno Gentili, dans l'histoire semblable du tyran Périandre et d'Œdipe se réalise « la vocation ancestrale de [leur] famille, dont l'emblème est le défaut physique de la claudication, qui comporte l'anomalie et l'anomie d'un destin existentiel, la capacité d'avancer librement même en dehors de la ligne droite, mais aussi le danger incombant de la chute ». En sachant que la lettre  $\lambda$  était pour les Grecs « le signe alphabétique qui symbolise la difformité de l'estropié » et que sa prononciation originariaire était /labda/, Gentili attribue, dans une démarche qui aurait plu au Socrate du *Cratyle*, la vocation des deux familles en question « aux prénoms de la grand-mère de Périandre, Labda, "l'Estropiée", et du grand-père d'Œdipe, Labdacos. » Nous nous permettons d'inscrire le *je* poétique de *Le mura d'Urbino* à cette lignée de claudicants. Pour les citations de Gentili, voir <http://periodicounitn.unitn.it/archive/periodicounitn/numero38/edipo.html> (page consultée le 05/05/2017).

premiers vers du poème) à laquelle peuvent s'associer l'air (« [...] le vent est un voleur de jardins ou de campagne »), la terre (« [...] les argiles d'Urbino », ou encore « [e]n hiver, les maisons semblent en terre / claire ou couleur ocre, selon l'heure, / et essaient de la boue douloureuse dans la neige ») et le feu (« [...] le cours des astres [...] allume des feux splendides », « En même temps les constellations mineures brûlent » et « [...] les histoires du feu dans les cheminées »). La terre et l'eau sont associées au printemps (« La saison divine [...] fait fleurir les blés et les chiendents » et « La pluie de printemps »), alors que c'est surtout le feu qui caractérise l'été (« [la nuit] estivale / [...] répand / une odeur d'incendies » et « Le soleil d'août nous torture »). Pour finir, l'automne est un « parfum » dispersé par le « vent »<sup>40</sup>. S'ensuivent les douze mois de l'année et les activités naturelles et humaines respectives. Les calculs pour adapter certaines festivités humaines, et plus précisément religieuses, complètent la symbolique numérale du microcosme paysan (« Ainsi, le premier jour de l'an / nous épelons le Nombre d'Or et les Onze Jours / qui équilibrent les chutes lunaires / au cours annuel du soleil », et encore « [I]a Lettre du Dimanche cherche dans les vents / et dans l'heure secrète / qui soude le jour et la nuit, / la date des Pâques / et des autres fêtes mobiles qu'il faut prévoir »)<sup>41</sup>.

Un procédé rythmico-sémantique véhicule à son tour l'idée de circularité pérenne de la contrée natale, l'itération. Il peut s'agir de véritables anaphores comme d'itérations de structures semblables. Pour ce qui est des anaphores, ce sont surtout celles à valeur temporelle ou modale qui soulignent la récursivité du microcosme : en guise d'exemple, on peut évoquer le syntagme « était déjà », qui revient deux fois au début du deuxième et du troisième vers du poème, renforcé, en outre, par l'indétermination temporelle de l'imparfait. Tout aussi intéressante est l'anaphore de l'adverbe « ainsi » que Volponi emploie à deux reprises, significativement au début et à la fin de la partie consacrée aux saisons et aux éléments naturels, sans en oublier par ailleurs les occurrences solitaires. L'adverbe de lieu « ici » forme également deux îlots anaphoriques : le premier contribue à mettre l'accent sur les chambres comme pièces fondamentales de la vie individuelle et

---

<sup>40</sup> Voici les originaux des citations extraites de *L'Appennino contadino* (on cite à partir de *PP1980*) : « Questa prima mattina dell'anno / era già tra la neve » (p. 125) ; « il vento è un ladro d'orti o di campagna » (p. 126) ; « le argille d'Urbino » (p. 127) ; « Le case d'inverno sembrano di terra / ocre o chiara, a seconda dell'ora, / e un fango doloroso seminano tra la neve » (p. 129) ; « il corso degli astri [...] accende fuochi splendidi » (p. 127) ; « Ardono intanto le costellazioni minori » (*ibid.*) ; « le storie del fuoco nei camini » (p. 129) ; « La stagione divina [...] fiorisce i grani e le gramigne » (p. 126) ; « La pioggia di primavera » (p. 128) ; « [la notte] estiva / [...] sponde / un sentore d'incendi » (p. 127) ; « Il sole d'agosto ci tortura » (p. 129) ; « Il vento [...] sponde l'autunnale profumo » (p. 128).

<sup>41</sup> Voir *PP1980*, p. 126 : « Così il primo giorno dell'anno / compitiamo il Numero d'Oro e gli Undici Giorni / che pareggiano le cadute lunari / al corso annuale del sole » et « La Lettera Domenicale cerca tra i venti / e nell'ora segreta / che salda il giorno alla notte, / la data della Pasqua / e delle altre feste mobili che vanno prevedute ».

familiare de la contrée, alors que le deuxième désigne le balcon de la *Casa del popolo* sous lequel se réunissent les paysans<sup>42</sup>. À côté du *hic* ne pouvait pas manquer le *nunc*, si bien que dans les vers consacrés à l'hiver, Volponi tisse un réseau rythmico-sémantique à partir du mot italien « ora » :

[...] Solo di notte la casa,  
 nelle brevi **ore** lunari,  
 muove dalle soffitte un respiro,  
 un'ombra viva sotto la grondaia.  
 È **ora**, d'inverno, che la casa c'illude;  
**ora** che la famiglia si chiude  
 a pianterreno intorno alle sue storie.  
 Le case d'inverno sembrano di terra  
ocra o chiara, a seconda dell'**ora**,  
 e un fango doloroso seminano tra la neve.  
 Sprofondano tra la neve le giornate  
 e il cielo non più vario, non più solcato,  
 chiude il suo lunario d'orient  
 sull'**ora** ingiusta di casa.

Ce n'est que pendant la nuit que la maison,  
 dans les courtes heures lunaires,  
 pousse un souffle depuis le grenier,  
 une ombre vive sous la gouttière.  
 C'est maintenant, en hiver, que la maison nous leurre,  
 maintenant que la famille se renferme  
 au rez-de-chaussée autour de ses histoires.  
 En hiver, les maisons semblent en terre  
 claire ou couleur ocre, selon l'heure,  
 et sèment de la boue douloureuse dans la neige.  
 Les journées sombrent dans la neige  
 et le ciel, non plus instable, non plus sillonné,  
 referme son calendrier d'orient  
 sur l'heure injuste de la maison.  
 (PP1980, p. 129)

Dans les vers ci-dessus, nous avons souligné les différentes déclinaisons du réseau créé par le mot « ora ». À côté de l'anaphore d'« ora » au sens de « maintenant », on trouve en effet le substantif « heure » à trois reprises, sans oublier par ailleurs que le mot en question résonne aussi dans d'autres mots qui le contiennent.

Un autre cas particulièrement intéressant concerne le syntagme « par amour » :

Si sogna una festa migliore  
 e si fa sempre un giro di più  
 ballando per amore,  
 mangiando e bevendo per amore,  
 odiando per amore, parlando per amore,  
 per l'amore accanito di vivere senza capire.

On rêve d'une fête meilleure  
 et on fait toujours un tour de plus  
 en dansant par amour,  
 mangeant et buvant par amour,  
 haïssant par amour, parlant par amour,  
 par l'amour acharné de vivre sans comprendre.  
 (PP1980, p. 131)

Situé dans les vers consacrés au mois de janvier, « par amour » construit à la fois une épiphore, une épanadiplose (« haïssant par amour »), et une anadiplose finale qui définit

---

<sup>42</sup> On notera par ailleurs que d'un point de vue rythmico-sémantique, « qui » évoque aussi les nombreux « questo », « quello » et leurs dérivés qu'on trouve dans le texte. On rappelle à ce propos que les indicateurs de lieu et les démonstratifs participent tous deux de la poétique de l'adhésion au *je/tu/paysage* que nous avons repérée dans *RAM* et *AM*. Le *nous* de *L'Appennino contadino* se fonde sur ce *je*.

la nature de cet amour (« par l'amour acharné [...] »). Une multitude de figures rhétoriques similaires qui en dit long sur la force de cet amour<sup>43</sup>. Dans la partie consacrée aux mois, en outre, Volponi utilise souvent l'anaphore du nom d'un mois, ce qui étaye l'idée de la circularité temporelle de la contrée. C'est le cas par exemple des mois de janvier, février, mars et août<sup>44</sup>. Le mois de novembre héberge enfin une anaphore présentée en forme de chiasme : « Les hommes » – « Les femmes » – « Les femmes » – « Les hommes »<sup>45</sup>.

Au-delà des véritables anaphores, dans *L'Appennino contadino*, Volponi répète souvent soit des syntagmes, soit des structures syntaxiques. Parmi les syntagmes réitérés, une place prépondérante est occupée par des structures qui ont pour but d'inscrire toute singularité dans le microcosme : « l'une semblable à l'autre », « heure après heure », « de maison en maison », « l'un sur l'autre », « de sillage en sillage », sans oublier les innombrables occurrences du possessif « notre » et ses dérivés, des indéfinis comme « tous » ou de l'adverbe de temps « toujours »<sup>46</sup>. Quant aux structures syntaxiques, la liste est si longue que nous nous bornerons à signaler les plus récurrentes. Le passage construit autour de la répétition de « par amour », dont nous venons de parler, contient par exemple une série de constructions syntaxiques analogues en tête des vers qui équilibrent le poids accru des vers marqués par l'épiphore, d'une part, et qui, d'autre part, accentuent la circularité du microcosme natal. C'est d'autant plus vrai si on considère la fonction des trois vers qui amènent la répétition de l'épiphore :

**Si** suona un valzer sottile  
 a gennaio nelle grandi cucine,  
 dalle vetrine smaglianti di piatti.  
**Si** sogna una festa migliore  
 e **gi** fa sempre un giro di più  
 ballando per amore,  
 mangiando e bevendo per amore,  
 odiando per amore, parlando per amore,  
 per l'amore accanito di vivere senza capire.

On joue une valse subtile  
 en janvier dans les grandes cuisines,  
 aux vitrines éclatantes d'assiettes.  
 On rêve d'une fête meilleure  
 et on fait toujours un tour de plus  
 en dansant par amour,  
 mangeant et buvant par amour,  
 haïssant par amour, parlant par amour,  
 par l'amour acharné de vivre sans comprendre.  
 (PP1980, p. 131)

<sup>43</sup> Sur la nature de cet amour, nous renvoyons à la note précédente.

<sup>44</sup> Voir respectivement PP1980, p. 130, 131, 132 et 136-137.

<sup>45</sup> Voici l'original (PP1980, p. 141) : « Gli uomini » – « Le donne » – « Le donne » – « Gli uomini ».

<sup>46</sup> Voici les originaux tirés de PP1980 : « uguali una a una » (p. 128) ; « ora per ora » (p. 132 et 133) ; « di casa in casa » (p. 135) ; « l'uno sull'altro » (p. 140) ; « di solco in solco » (*ibid.*).

C'est ainsi qu'on constate l'effet de rééquilibrage suscité par les trois syntagmes en caractères gras. De plus, la nature du syntagme contribue à son tour à souligner la récursivité du microcosme natal, saisi ici dans ses manifestations humaines, car le choix de la tournure impersonnelle introduit davantage d'universalité que le « nous » qu'on aurait pu attendre du fait de sa fréquence dans le poème. L'itération syntaxique est aussi une itération phonétique, car, dans les trois occurrences du syntagme, résonne le /s/, qui, à côté de l'autre sifflante /f/, rend « l'idée du souffle, ψυχρόν, froid, ζέον, bouillant, σείεσθαι, agiter, et enfin σεισμός, agitation » dont parlait Socrate dans le *Cratyle*<sup>47</sup>. Les échos des sifflantes restituent donc la sémantique de l'agitation amoureuse qui informe le passage en question.

La répétition au niveau syntaxique peut concerner également des subordonnées. C'est par exemple le cas des relatives introduites par « qui ». Tantôt elles dépendent d'un seul et unique référent, tantôt elles contiennent à leur tour des référents qui engendrent des nouvelles relatives. Lorsque l'itinéraire à travers les mois de l'année arrive au mois de septembre, on trouve un passage qui présente les deux cas de figure :

Più **che** la pioggia ancora non **caduta**,  
 è il suo tono **che** pervade la terra,  
**che** predispone il **cuore** a parentele,  
 a una lenta morte **che cresce**  
 nel **ricordo** degli avi,  
**che comunica** pietà per una sorte  
**comune** al vicinato, alla terra stessa.

Plus que la pluie pas encore tombée,  
 c'est son ton qui envahit la terre,  
 qui prédispose le cœur à des parentés,  
 à une mort lente qui grandit  
 dans le souvenir des aïeux,  
 qui communique de la pitié pour un sort  
 commun au voisinage, à la terre même.  
 (PP1980, p. 137)

Tandis que les deux premiers « qui » dépendent tous deux du substantif « ton », le troisième et le quatrième renvoient à « mort », qui figure dans un syntagme dépendant du deuxième « qui ». Cette itération de « qui » n'est pas anodine, car elle participe d'un réseau rythmico-sémantique visant à restituer phonétiquement le bruit des gouttes de la pluie, son « ton », comme en témoignent le « que » comparatif initial et les nombreuses syllabes en /k/ qui constellent ce passage.

Une autre structure syntaxique revient souvent dans *L'Appennino contadino*, celle qui est régie par le pronom double (démonstratif et relatif) italien « chi ». Elle est d'autant plus intéressante qu'elle marque à la fois la circularité du microcosme et les instances d'ouverture. Nous remettons l'analyse de ces dernières au moment où nous nous

<sup>47</sup> Voir PLATON, *Cratyle*, *op. cit.*, paragraphe 427a (<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/cratyle4.htm>, page consultée le 09/05/2017).

pencherons sur les outils employés pour restituer les ouvertures du microcosme, pour nous concentrer à présent sur l'itération du « chi » que Volponi emploie pour souligner la fermeture de la contrée. Cette itération couvre un espace textuel assez vaste, du moment où elle commence à la fin des vers consacrés au mois de septembre pour finir au début des nombreux vers qu'occupe le mois de novembre :

**Chi resta provvede** alla vendemmia,  
aspetta la caduta di settembre,  
prepara il taglio delle macchie  
 e caccia ancora nei racconti confusi  
 del grande bosco dei contadini.

[...]

**Resta** solo, contadino o fattore,  
 solo, se **resta** in questa terra del Tufo

[...]

**Chi resta può andare** all'osteria,  
scendere la strada di casa,  
svoltare per quella comunale,  
vedere le prime stelle veloci  
 nel cielo più largo e nero  
 e sentire strappate le voci  
 del giuoco della morra.

Ceux qui restent pourvoient à la vendange,  
 attendent la chute de septembre,  
 s'apprêtent à couper la broussaille  
 et chassent toujours dans les récits confus  
 du grand bois des paysans.

[...]

Le paysan ou le fermier reste seul,  
 seul, s'il reste dans cette terre du *Tufo*

[...]

Ceux qui restent peuvent aller à la taverne,  
 descendre la route de la maison,  
 tourner vers la route communale,  
 voir les premières étoiles rapides  
 dans le ciel plus large et noir  
 et entendre les cris  
 du jeu de la mourre.

(*PP1980*, p. 139-140)

Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessus, le pronom double « chi » est non seulement répété, mais dans les deux cas, il engendre une série de verbes désignant des actions que le paysan qui reste doit faire ou peut faire. À mi-chemin entre ces deux structures, on retrouve le verbe « reste » à deux reprises, toujours suivi ou précédé de l'adjectif « seul ». Ce chiasme est donc au cœur de l'itération du « chi » et c'est le prisme poétique à travers lequel le poète-sociologue Volponi photographie la condition humaine et sociale des paysans de sa contrée natale.

L'itération comme expression de la récursivité du microcosme natal connaît enfin une déclinaison culturelle, qui s'insère parfaitement dans ce portrait social qu'est *L'Appennino contadino*. Au début du poème figurent en effet six vers qui ressemblent à une comptine, même si, à notre connaissance, seuls les trois premiers appartiennent à une comptine traditionnelle des Marches :

“Tordo balordo, dalla gamba sottile  
 per un acino d'olive  
 sei venuto a morire”.  
 “Ho lasciato il rosmarino

“Grive naïve à la patte fine,  
 c'est pour une olive  
 que tu es venue mourir”.  
 “J'ai quitté le romarin

con l'aria pellegrina,  
ho lasciato alla marina i suoi sambuchi“.

avec le vent pèlerin,  
j'ai laissé à la mer ses sureaux“.  
(PP1980, p. 125)

Il conviendra de revenir sur la signification complexe qui sous-tend l'emploi de cette comptine de la part de Volponi et nous nous contenterons ici d'affirmer que le choix d'introduire une structure rythmico-sémantique qui se fonde par antonomase sur l'itération sonore est à inscrire dans la volonté ethnographique du poète de dresser le portrait de son microcosme natal. En définitive, nombreux sont les procédés employés par Volponi pour restituer la circularité de sa contrée natale, même s'il accorde une place prépondérante aux figures d'itérations dont il exploite à la fois la valeur phonétique et sémantique. Toutefois, la richesse de ces figures est telle que le poète s'en sert à nouveau lorsqu'il s'agit de rendre compte des instances d'ouvertures qui, nous l'avons vu dans la partie précédente, fissurent l'Ordre du microcosme.

De même que dans les passages consacrés à dessiner les contours infranchissables du microcosme natal, Volponi emploie l'anaphore pour rendre compte des forces centrifuges qui l'agitent :

Febbraio prepara la scure:  
il tempo si rivolta contro l'inverno  
e scendono lacrime dai tronchi;  
il fumo si rivolta sui tetti  
e altre lacrime spiccia.  
Febbraio è un ragazzo  
che lotta contro il padre,  
che cerca nei campi la strada della fuga.  
Più larghi sono i segni della neve  
e più a fondo giunge il rimorso del ribelle.

Février prépare la hache :  
le temps se révolte contre l'hiver  
et des larmes descendent des troncs ;  
la fumée se révolte sur les toits  
de sorte que d'autres larmes jaillissent.  
Février est un jeune  
qui lutte contre son père,  
qui cherche dans les champs la route de la fuite.  
Plus larges sont les signes de la neige  
et plus profond devient le remords du rebelle.  
(PP1980, p. 131)

Ce passage s'ouvre sur l'anaphore de « février » qui participe, nous l'avons vu, de l'expression de la récursivité de la contrée natale. Cette anaphore est toutefois particulière, car elle exprime la récursivité d'une force visant à détruire cette même récursivité. Cette force est souvent vouée à l'échec, comme en témoignent les anaphores consécutives de « se révolte » et « larmes », qui forment une sorte de verticale idéale au cœur de cet extrait. Celle de « contre » est la troisième anaphore significative qui vient alimenter cette force. La deuxième occurrence de « contre » est par ailleurs entourée d'une itération syntaxique semblable à celles que nous avons déjà vues à l'œuvre lorsqu'il s'agissait de signifier la circularité du microcosme. Il s'agit de l'itération du pronom relatif « qui », dont le seul

référent est « jeune », l'attribut de « février ». Une autre itération syntaxique conclut d'ailleurs le passage cité, celle de « plus », dont l'effet est d'augmenter à la fois les forces centripète et centrifuge qui traversent la contrée natale. Les figures de répétition ne suffisent pourtant pas pour analyser ces vers. En effet, nous ne pouvons pas passer sous silence la valeur psychanalytique de la lutte du jeune février « contre [son] père », d'autant qu'il est dit quelques vers plus haut que le jeune aiguise sa « hache », en manifestant ainsi son envie de se libérer du père.

Si cette image est somme toute assez facile, l'organisation rythmico-syntaxique est sans aucun doute digne du plus grand intérêt. Dans le tableau ci-dessus, nous avons en effet mis en évidence les deux consonnes qui fondent ces vers, /r/ et /f/. Si on suit à nouveau les observations de Socrate dans le *Cratyle*, le choix de l'alvéolaire et de la sifflante exprime la volonté de Volponi de signifier au niveau phonétique le « mouvement » et le « souffle » qui perturbent l'éternel retour de la « neige » (qui était déjà signe d'adhésion à l'organisation *je/tu/paysage* dans *RAM* et *AM*) avec sa nasale initiale, qui, toujours d'après Socrate, sert à exprimer « l'intérieur, le dedans », car elle « retient la voix à l'intérieur »<sup>48</sup>. Pour ce qui est du volet sémantique, il suffit de lire l'un après l'autre les mots construits autour des consonnes en question pour se rendre compte qu'il s'agit bel et bien d'une organisation rythmico-sémantique de la dialectique entre rester et partir, à laquelle Volponi attribue désormais un caractère universel, du moins pour ce qui est de la contrée natale. Concernant le mois de mars, Volponi se sert d'une autre itération syntaxique pour exprimer l'ouverture :

Il giorno nella città **non** ha paura,  
[...]  
**non** è vinto dalla foglia incerta,  
**non** predato dalle fratte di spini,  
**non** morto nella morte degli insetti;  
**non** arato, seminato, sarchiato,  
faticato ora per ora,  
dalla mattina alla sera.

Le jour en ville n'a pas peur,  
[...]  
il n'est pas vaincu par la feuille flottante,  
il n'est pas pillé par les fourrés de ronces,  
il n'est pas mort dans la mort des insectes ;  
pas labouré, ni ensemencé, ni sarclé,  
ni travaillé d'heure en heure,  
du matin au soir.  
(*PP1980*, p. 132-133)

C'est en répétant la structure de négation « non » que Volponi dit ce que la ville n'est pas : elle ne partage pas la récursivité inexorable de la campagne. Par ailleurs, l'idée de cette récursivité est renforcée sur le plan rythmico-sémantique par les rimes identiques en *-ato* que nous avons soulignées, ainsi que par le syntagme « d'heure en heure ». On conclut

<sup>48</sup> Voir PLATON, *Cratyle*, op. cit., paragraphe 427c (<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/cratyle4.htm>, page consultée le 10/05/2017).

notre périple à travers les figures de répétition que Volponi voue à l'expression des instances d'ouverture du microcosme par l'itération syntaxique du pronom « chi ». Comme nous l'avons annoncé précédemment, le poète utilise ce pronom double pour signifier la solitude qui attend « ceux qui restent » enfermés dans la contrée natale, d'une part, et, d'autre part, pour rendre compte au contraire de « ceux qui partent ». La première occurrence du second type de « chi » coïncide avec le mois d'août, ce mois immobile qui marque la fin de l'année et la reprise de « l'attente de l'automne<sup>49</sup> » :

**Chi lascia** la terra per le vigne  
o gli orti di Roma o per un orto proprio  
sulla costa tra Cattolica e Fano,  
saldati i conti della mezzadria,  
passa per quella strada e guarda  
la notte facile sulla vallata.  
Qualche lume s'accende e oscilla,  
qualche voce penetra la notte  
come la caduta di un sasso nello stagno.

Ceux qui quittent la terre pour les vignes  
ou les potagers de Rome ou un potager à soi,  
sur la côte entre Cattolica et Fano,  
après avoir réglé les comptes de la métairie,  
passent par cette route et regardent  
la nuit facile sur la vallée.  
Quelques lumières s'allument et oscillent,  
quelques voix pénètrent la nuit  
comme un pavé dans la mare.  
(PP1980, p. 136-137)

Le départ de ces téméraires semble une manière parmi d'autres d'organiser l'attente de la nouvelle saison. Cependant, ce mouvement de sortie – bien que limité à « quelques lumières » et « quelques voix » – brise l'uniformité de la « mare », féconde la « nuit », deux mots qui partagent avec la « neige », contre laquelle luttait le jeune « février », l'intériorité de la nasale et, par conséquent, la totalité de l'organisation *je(nous)/tu/paysage*. La rébellion de cette « famille qui part et qui nous salue » est le point de départ du jugement contrasté de la part de « ceux qui restent »<sup>50</sup>. En effet, les trois occurrences suivantes du « chi » servent à Volponi pour rapporter le jugement que la société de la contrée porte sur cette fuite :

**Come ladro parte chi lascia la campagna;**  
fugge i suoi luoghi natali e la città vicina  
sino a Roma, a Rimini, alla mina  
nei paesi remoti della Fiandra.

Comme des voleurs partent ceux qui quittent la  
[campagne,  
ils fuient leurs lieux natals et la ville proche  
jusqu'à Rome, à Rimini, à la mine  
dans les villages lointains des Flandres.  
(PP1980, p. 138)

**Chi è partito ha ragione.**

Ceux qui sont partis ont raison.

<sup>49</sup> Voir PP1980, p. 136 : « Una parte dell'anno termina / come la strada che svolta sul filo degli orti, / e dietro riprende l'attesa dell'autunno. »

<sup>50</sup> Voir PP1980, p. 139 : « La famiglia che parte e ci saluta / è già lontana nella sua ribellione. »

A noi resta la voce delle donne in cucina,  
il giudizio muto dei vecchi,  
il gusto delle scorte, l'avarizia,  
il sonno e i vini a guarire per Natale.  
Stiamo in queste vecchie case,  
che sono le uniche case  
in questi umani campi  
del lunario tra il mare e l'Appennino,  
nel rispetto gli uni degli altri,  
soli ed ignoranti.

[...]

**Chi fugge salva solo se stesso**  
come un passero, se un passero  
si salva fuori del branco.

À nous, il nous reste la voix des femmes à la cuisine,  
le jugement muet des vieux,  
le goût des provisions, l'avarice,  
le sommeil et les vins à guérir<sup>51</sup> pour Noël.  
Nous restons dans ces vieilles maisons,  
qui sont les seules maisons  
dans ces champs humains  
du calendrier entre la mer et les Apennins,  
dans le respect les uns des autres,  
tous seuls et ignorants.

[...]

Ceux qui s'enfuient ne sauvent qu'eux-mêmes,  
comme un moineau, si tant est qu'un moineau  
se sauve en dehors de sa volée.

(PP1980, p. 142-143)

Ces trois citations montrent bien que le jugement social oscille entre bénédiction et censure, tout en étant toujours péremptoire, comme le souligne le « chi » et sa valeur démonstrative et relative, qui frôle également celle de l'indéfini « quiconque ». Tandis que dans le premier passage, le jugement négatif se justifie par l'issue de la fuite entreprise, c'est-à-dire une vie toujours difficile même si vécue ailleurs, dans le deuxième passage, la négativité concerne l'humanité qui « reste » dans le microcosme en reproduisant incessamment ses tares, la solitude et l'ignorance. Pour ce faire, Volponi utilise au premier vers l'itération syntaxique du « chi » en la faisant suivre au vers d'après par l'évocation de l'itération syntaxique semblable mais centripète que nous avons analysée précédemment (« reste » évoque en effet « ceux qui restent »). Le troisième extrait est sans aucun doute le plus intéressant, car le jugement qu'il porte se place à mi-chemin entre les deux premiers, ce qui laisse supposer que ce n'est plus le *nous* poétique qui l'émet, mais le *je*. Dans le meilleur des cas, nous dit-il, le salut et son souffle (véhiculé notamment par l'allitération du /s/) ne peuvent être que solitaires. « [P]résences constantes » dans la poésie de

---

<sup>51</sup> En italien comme en français, l'expression « guarire il vino »/ « guérir le vin » signifie procéder à le purger des microbes ou moisissures qui y ont élu demeure. Pour le français, voir la phrase suivante que nous avons trouvée dans un article à la une du *Figaro* daté du 15 janvier 1891 : « Puisque ce sont des microbes qui rendent le vin malade, et puisque les microbes sont, eux aussi, des êtres animés, il doit suffire, à ce qu'il semble, pour guérir la liqueur envahie, pour la purger, pour lui rendre sa vigueur et sa virginité, de trouver le moyen de les tuer, ces cinq damnés parasites ubiquistes et dévastateurs, ou de leur faire l'existence intenable, sans nuire au milieu, également vivant, au sein duquel ils procèdent à leur infernale cuisine. » (pour consulter l'article entier, intitulé *Le vin vivant*, voir <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281372p/f1>). Quant à l'italien, on retrouve cette expression dans le dictionnaire Tommaseo-Bellini, à l'entrée *muffa* (fr. *moisissure*) : « Curare o Guarire il vino dalla muffa. Liberarlo dall'odor di muffa » (« Soigner ou guérir le vin de la moisissure. Lui ôter l'odeur de moisissure »). Voir <http://www.tommaseobellini.it/#/items/313>. Pages consultées le 10/05/2017.

Volponi, ses oiseaux symbolisent volontiers le mouvement<sup>52</sup>. Tout comme la « tourterelle » de septembre qui quitte la contrée natale en donnant le *la* à la saison « qui rend les jeunes pensifs », les moineaux de ces vers incarnent ce symbole, à l'intérieur duquel s'inscrit également le sort de cet homme « à deux voix » qu'est le *je* poétique<sup>53</sup>. Ce dernier, partagé entre dedans et dehors, entre nostalgie et extra-textes, ressemble à la grive de la comptine que nous avons déjà évoquée. Il est d'ailleurs temps de dire quelques mots de plus sur cette comptine populaire. S'il est vrai, comme nous l'avons souligné plus haut, que le choix de la forme de la comptine participe de la volonté ethnographique du poète de rendre compte de la fermeture du microcosme, il est tout aussi vrai que ce choix est justifié également par la complexité de l'image de la grive. Tout d'abord, il s'agit d'un oiseau cher à Volponi, qui non seulement l'a déjà inséré dans *Ho sentito lo spaventevole* de *RAM* et dans *Dal melograno* de *AM*, mais il y est lié depuis sa naissance, comme nous le rappellent les vers de *Le catene d'oro* : « 6 février [...] est né Paolo [...] Le matin, grand passage / de grives marines<sup>54</sup>. » Or, la raison d'un tel lien est à chercher justement dans la comptine :

“Tordo balordo, dalla gamba sottile  
per un acino d'olive  
sei venuto a morire”.  
“Ho lasciato il rosmarino  
con l'aria pellegrina,  
ho lasciato alla marina i suoi sambuchi”.

“Grive naïve à la patte fine,  
c'est pour une olive  
que tu es venue mourir”.  
“J'ai quitté le romarin  
avec le vent pèlerin,  
j'ai laissé à la mer ses sureaux”.  
(*PP1980*, p. 125)

Volponi cite deux répliques de la comptine en question, la première appartenant à une merlette, la deuxième à la grive<sup>55</sup>. En effet, ce texte traditionnel des Marches raconte l'histoire d'une grive qui retrouve la contrée natale après des pérégrinations marines. Blessée par le tir d'un chasseur, la grive tombe au sol. C'est à ce moment-là qu'une merlette dit cyniquement la phrase citée par Volponi. Or, la tradition populaire nous a transmis deux réponses différentes de la part de la grive, mais ni l'une ni l'autre ne correspondent à la réplique insérée par Volponi. Par ailleurs, si les deux répliques originales sont de véritables contre-attaques, celle qu'on trouve dans *L'Appennino contadino*

<sup>52</sup> Nous étendons à *LPDA*, et même à toute la poésie de Volponi, ce qu'Emanuele Zinato disait à propos de *AM* : « Gli uccelli [...] presenze costanti » (voir ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XIV-XV).

<sup>53</sup> Voir *PP1980*, p. 137 : « Un giorno, nel meriggio dell'annata, / la tortora parte e inizia la stagione / che rende i giovani penserosi. »

<sup>54</sup> Voir *PP1980*, p. 92-93 : « 6 febbraio [...] è nato Paolo [...] La mattina, gran passaggio / di tordi marinacci. »

<sup>55</sup> Pour le texte entier de la comptine, voir [http://www.prourbino.it/Dialetto/Storie/Storielle\\_home.htm](http://www.prourbino.it/Dialetto/Storie/Storielle_home.htm) (page consultée le 11/05/2017).

s'attarde, pour sa part, sur la nature même de la grive, presque en donnant raison à la merlette. En d'autres termes, le poète se compare à la grive à laquelle le retour au microcosme peut être fatal, car il n'est pas sûr qu'un individu « se sauve en dehors de sa volée »<sup>56</sup>. Par ailleurs, le fait que la condition de la grive soit la même que celle des moineaux est l'allégorie que Volponi emploie pour inscrire son histoire personnelle dans celle de tout un territoire. C'est de cette allégorie, en somme, que naît sa proposition d'un « ordre différent ».

Ainsi éclairé, le passage consacré aux moineaux et à leur dialectique entre rester et partir – exprimée à la fois par le dernier « chi » et le souffle des /s/ – est le lieu du poème qui suscite le souhait du poète pour qu'un « ordre différent » puisse advenir :

Forse tra queste nebbie

[...]

in cui ciascuno è perso

[...]

forse qui è l'ordine diverso [...]

Peut-être dans ces brouillards

[...]

où chacun est perdu

[...]

il est peut-être ici, l'ordre différent [...]

(PP1980, p. 143)

Ici, deux sont les éléments emboîtés entre eux qui fondent poétiquement la réflexion du poète-sociologue. En effet, ces vers reposent sur l'allitération des /s/ et des /r/ qui ne saurait nous surprendre, au vu de la valeur que nous leur connaissons. Dans cette allitération s'inscrivent par ailleurs une rime (*perso – diverso*) et une anaphore (*forse*), si bien que le fil rouge phonétique résonne aussi d'un point de vue sémantique. En effet, il construit quatre mots qui à eux seuls pourraient résumer ce poème de la perte (*perso*) à laquelle est voué tout un chacun dans le microcosme des Apennins, et à laquelle il faut

<sup>56</sup> Dans une prose publiée en 1982 et intitulée justement *Tordo balordo hai voluto morire*, Volponi reviendra sur cette comptine pour mettre cette fois-ci l'accent sur la riposte de la grive et sur sa valeur allégorique. En effet, par ce procédé de mutation des oiseaux (des animaux, du paysage, des hommes, etc.) qui est à l'œuvre dans maints poèmes de CTAFPP, la querelle entre la merlette et la grive est l'allégorie de la lutte entre le pouvoir « lourd et hautain, dans son uniforme noir et respectable » (voici le texte original : « [La merla] tutta greve e tronfia nella sua autorevole divisa nera », *autorevole* étant ici employé de manière sarcastique à la place d'*autoritario*), et l'adhésion franciscaine à l'Être, car la grive, après avoir riposté, « continua de chanter en offrant à tous sans rancœur ses louanges harmonieuses » (voici le texte original : « Il tordo continuò a cantare spargendo per tutti senza rancore le sue lodi armoniose »). Une « fable créaturale » qui s'insère parfaitement dans la lignée franciscaine de Volponi, une lignée à haut degré politique qui, outre une partie de sa poésie à partir de *FM*, comprend les célèbres romans *Corporel*, *La planète irritable* et *Le mosche del capitale*, pour en rester à la littérature volponienne proprement dite. La prose dont sont tirées les deux citations que nous avons traduites a été publiée une première fois dans le *Corriere della sera* du 28 novembre 1982. Aujourd'hui elle apparaît également dans le volume suivant : VOLPONI P., *I racconti*, op. cit., p. 47-48. C'est d'ailleurs Zinato, dans son introduction à ce volume qui a parlé de « fiabesco creaturale » à propos de *Tordo balordo hai voluto morire* et d'une autre prose volponienne similaire, *Il re cieco* (*Le roi aveugle*), parue pour la première fois en 1975.

peut-être (*forse*) donner un ordre différent (*ordine diverso*). C'est la même organisation rythmico-sémantique qu'on retrouve d'ailleurs dans un autre passage du poème, celui où les paysans de la contrée expriment l'espoir qu'ils ont dans la ville, qui devrait être aux yeux de Volponi la plaque tournante de la nouvelle organisation, et ce dans le sillage historique du Duc Frédéric de Montefeltro et théorique d'Adriano Olivetti et de ses acolytes :

[...] Se le sue<sup>67</sup> strade arrivassero  
 sino alle nostre case,  
se le sue porte s'aprissero  
e il loro legno fosse  
 quello dei nostri olmi.  
Se le sue chiese, i suoi mercati,  
le case con tanti tetti,  
se le sue piazze animate  
sentissero l'aria di queste siepi.

[...] Si seulement ses routes arrivaient  
 jusqu'à nos maisons,  
 si seulement ses portes s'ouvraient  
 et que leur bois était  
 celui de nos ormes.  
 Si seulement ses églises, ses marchés,  
 ses maisons avec beaucoup de toits,  
 si seulement ses places animées  
 pouvaient sentir l'air de ces haies. [...]  
 (PP1980, p. 138)

Dans ces vers, c'est encore une fois l'allitération du /s/ et du /r/, leur souffle et leur mouvement, qui fondent le sens, car elle se déploie dans cette puissante itération syntaxique qu'est cette série de « se » suivis par les subjonctifs imparfaits. Ces derniers expriment d'ailleurs à la fois la possibilité et l'impossibilité que le souhait des paysans se réalise.

Dans *L'Appennino contadino*, Volponi emploie en somme plusieurs outils poétiques pour restituer les trois moments qui composent le poème et la contrée natale, c'est-à-dire sa circularité, ses ouvertures et le souhait d'une nouvelle organisation. Certains outils, comme par exemple les figures de répétition ou certaines structures rythmico-sémantiques (/n/, /s/ et /r/), reviennent dans les trois moments, même s'ils sont tour à tour pliés aux fins du raisonnement de Volponi. Ainsi, cette cohabitation entre le même et le différent, entre ordre et désordre, renouvelle celle qui existait déjà au niveau thématique, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente. Cela nous permet d'affirmer que *L'Appennino contadino* est une organisation complexe à tous égards. Plus précisément, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une organisation complexe de nature oxymorique, en ce sens qu'elle est le lieu de partage entre forces opposées, tout comme le microcosme chanté

---

<sup>67</sup> Bien que dans *PP1980* ainsi que dans l'édition complète des poèmes de Volponi, parue en 2001, le premier possessif « sue » devienne « tue », nous rétablissons « sue » pour des raisons de cohérence textuelle, mais surtout parce que « sue » apparaissait bel et bien dans la *princeps* de *LPDA*.

par Volponi<sup>58</sup>. Ce poème reflète parfaitement le livre entier, où les mêmes outils servent pour exprimer, dans le sillage de *RAM* et *AM*, l'adhésion sous forme de nostalgie à la totalisation *je/tu/paysage*, mais aussi les instances d'ouverture d'un *je* qui devient de plus en plus un *nous*. Cette coexistence qui est en même temps une contradiction s'exprime donc à travers la *poétique de l'oxymore*, qui est finalement une forme d'auto-organisation complexe<sup>59</sup>. Cette auto-organisation des outils poétiques revient dans le livre suivant, *FM*, notamment pour ce qui est de la rime, un outil qui prend dorénavant une place fondamentale dans la poésie de Volponi.

## 4.4 De la rime

Comme nous l'avons démontré dans la partie précédente, tout discours sur *Foglia mortale* doit commencer par une archéologie du titre. Si l'image de la « feuille » provient directement de *LPDA* – notamment des poèmes *Il cuore dei due fiumi* et *La paura* – et incarne les « deux voix » du *je* poétique, il convient à présent d'approfondir le discours sur la référence léopardienne cachée dans l'adjectif « mortelle ».

### 4.4.1 Le sceau léopardien

Rappelons tout d'abord avec Zinato que les textes léopardiens qui ont servi de modèles à Volponi sont au nombre de trois : le *Chœur de morts* qui ouvre la petite œuvre morale *Dialogue de Frédéric Ruysch et de ses momies*, le *Chant nocturne d'un berger errant de l'Asie* et *Imitation*. Le *Chœur de morts* est un poème chanté justement par les morts qu'héberge dans son atelier le médecin hollandais Frédéric Ruysch. Ils y affirment que le souvenir qu'ils ont de leur vie est tellement confus qu'elle leur apparaît aujourd'hui comme une chose aussi mystérieuse et stupéfiante que la mort aux yeux des vivants. Ils ajoutent par ailleurs que

---

<sup>58</sup> Nous nous permettons une conjecture quelque peu hardie. Dans la sous-partie consacrée aux modalités de restitution de la fermeture et de la récursivité du microcosme, nous avons mentionné, parmi les outils utilisés par le poète, la symbolique numérale axée sur les chiffres quatre et douze, son multiple. Or, *L'Appennino contadino* compte onze strophes, c'est-à-dire un chiffre qui frôle justement le douze. Il se peut que Volponi ait voulu souligner la contiguïté existante entre le plan macro-structurel et le microcosme, qui consiste dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un Ordre parfait et immuable, mais justement d'une organisation de forces antagonistes que l'homme peut conduire vers un « ordre différent ».

<sup>59</sup> Selon Claudia Bussolino, qui fonde son interprétation sur, entre autres, Edgar Morin, l'oxymore est une véritable structure complexe : « Pour définir la figure de l'oxymore, il est nécessaire de recourir à au moins deux concepts : la contradiction et la duplicité » (« Nel definire la figura dell'ossimoro è necessario ricorrere almeno a due concetti in stretta relazione reciproca: la contraddizione e la duplicità », in *Introduzione*, p. 1 à sa thèse de doctorat intitulée *Le figure della contraddizione nella poesia italiana del Novecento*. On peut lire et télécharger l'introduction à l'adresse suivante : [https://www.academia.edu/4434118/Le\\_figure\\_della\\_contraddizione\\_nella\\_poesia\\_italiana\\_del\\_Novecento](https://www.academia.edu/4434118/Le_figure_della_contraddizione_nella_poesia_italiana_del_Novecento), page consultée et téléchargée le 19/05/2017).

leur « nature nue » est telle qu'elle « fuit la flamme vitale » tout comme les vivants fuient la mort, ce qui ne leur garantit pas le bonheur, mais juste une délivrance, car « le sort refuse le bonheur aux mortels / comme il le refuse aux morts »<sup>60</sup>. Au fil des vers prononcés par les morts, se dessine la progression rythmico-sémantique suivante : *tale* – *vitale* – *mortali* – *morti*. La rime en *-ale* et l'allitération de *mort-* soulignent en somme le destin commun de malheur qui est réservé aux vivants et aux morts. On retrouve la même série dans le *Chant nocturne*.

Cette chanson se compose de six strophes d'hendécasyllabes, qui se terminent toutes par une rime en *-ale*. Si on regarde de près la série qui en résulte, on se rend compte qu'il s'agit d'un développement du noyau de *Chœur de morts*, comme on peut le voir dans le tableau suivant :

1<sup>re</sup> strophe : il tuo corso **immortale**

1<sup>re</sup> strophe : ton parcours **immortel**

2<sup>e</sup> str. : **tale** / è la vita **mortale**

2<sup>e</sup> str. : telle / est la vie du **mortel**

3<sup>e</sup> str. : **tale** / è lo stato **mortale**. / Ma tu **mortali** non sei, / e forse del mio **mal** poco ti **cale**

3<sup>e</sup> str. : telle / est la vie des mortels. / Mais tu n'es pas mortelle, / et sans doute mes maux ne t'importent

4<sup>e</sup> str. : giovinetta **immortali** [...] esser mio **frale** [...] a me la vita è **male**

4<sup>e</sup> str. : jeune fille **immortelle** [...] mon être fragile [...] Pour moi la vie fait mal

5<sup>e</sup> str. : s'appaga ogni **animale** / me [...] il tedio **assale**

5<sup>e</sup> str. : Tout animal s'apaise, / Quand moi [...] l'ennui m'assaille

6<sup>e</sup> str. :

a) Forse s'avess'io l'**ale**

6<sup>e</sup> str. :

b) forse in **qual** forma, in **quale** / stato che sia [...] è funesto a chi nasce il dì **natale**

a) Si j'avais l'aile peut-être

b) Peut-être en toute forme, dans tout être, [...] jour funeste est pour qui naît le jour natal<sup>61</sup>

Tout en reprenant le noyau rythmico-sémantique du *Chœur de morts*, Leopardi élargit le spectre de la réflexion philosophique. Pour ce faire, il recourt tout d'abord à l'itération syntaxique que soulignent en outre l'enjambement, qui accentue l'écho péremptoire de *tale*, la rime, et sa position à la fin de la deuxième et de la troisième strophe : « **tale** / è la vita **mortale** » – « **tale** / è lo stato **mortale** ». Ensuite, entre les parties finales de la

<sup>60</sup> Les citations sont tirées de l'édition suivante : LEOPARDI G., *Petites œuvres morales*, traduit de l'italien par Gayraud J., Paris, éditions Allia, 1993, p. 128-129. Voici les originaux : « dalla fiamma vitale / fugge nostra ignuda natura ; / lieta no ma sicura, / però ch'esser beato / nega ai mortali e nega a' morti il fato », in LEOPARDI G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, édition établie par Felici L. et Trevi E., Rome, Newton & Compton editori, 2001 (1997), p. 552.

<sup>61</sup> La version originale est extraite de LEOPARDI G., *Tutte le poesie...*, op. cit., p. 160-164. La traduction est celle de Michel Orcel, in LEOPARDI G., *Chants/Canti*, Paris, Flammarion, 2005 (1995).

première et de la quatrième strophe, il établit la différence fondamentale qui existe entre les êtres humains et la lune : les uns sont mortels, l'autre est immortelle. Leopardi le fait en employant encore une fois la rime en *-ale*, tout en la déplaçant par endroits à l'intérieur du vers : *immortale* – *mortal non sei* (rime au milieu) – *immortal* (rime au milieu). Par ailleurs, la différence est renforcée par l'accent que Leopardi met sur les pronoms à la première personne du singulier par lesquels le berger revient sur le malheur de la vie humaine : *mio mal* – *esser mio frale* – *a me la vita è male*. Dans la partie finale du poème, Leopardi emploie d'ailleurs la même insistance sur les pronoms personnels pour mettre en valeur une autre différence, celle entre les hommes et les animaux. Contrairement à ces derniers, les hommes connaissent l'« ennui » : « *s'appaga ogni animale / me [...] il tedio assale* ». L'envie de l'insouciance animale ébranle le berger, qui se met à rêver d'avoir l'envergure pour être plus heureux. Il exprime cela à travers une phrase hypothétique à l'imparfait du subjonctif contenant par ailleurs l'adverbe « forse » – qui accentue le mouvement des /s/ et des /r/ – et la seule rime en *-ale* placée en tête de strophe : « *Forse s'avess'io l'ale* ». Mais la rêverie du berger bat aussitôt de l'aile. Le poème se conclut en effet par la célèbre sentence qui affirme le mal de naître, quelle que soit la forme vitale : « *[...] è funesto a chi nasce il dì natale* ». La rime en *-ale* associée à la naissance clôt donc la boucle qui associe la vie et sa fragilité (« frale ») au mal. Ce sont justement cette précarité et ce destin de malheur qui resurgissent dans le troisième modèle léopardien que reprend Volponi, *Imitation*.

Comme son titre l'indique, *Imitation* est une libre reprise de la part de Leopardi d'une fable, intitulée *La feuille*, de l'écrivain français Antoine-Vincent Arnault :

Lungi dal proprio ramo,  
 povera **foglia frale**  
 dove vai tu ? Dal faggio  
 là dov'io nacqui, mi divide il vento,  
 Esso, tornando, a volo  
 dal bosco alla campagna,  
 dalla valle mi porta alla montagna.  
 Seco perpetuamente  
 vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.  
 Vo dove ogni altra cosa,  
 dove naturalmente  
 va la foglia di rosa,  
 e la foglia di alloro.

– De ta tige détachée,  
 pauvre feuille desséchée,  
 où vas-tu ? – Je n'en sais rien.  
 L'orage a brisé le chêne  
 qui seul était mon soutien.  
 De son inconstante haleine  
 le Zéphir ou l'Aquilon  
 depuis ce jour me promène  
 de la forêt à la plaine,  
 de la montagne au vallon.  
 Je vais où le vent me mène  
 sans me plaindre ou m'effrayer ;  
 je vais où va toute chose,  
 où va la feuille de rose  
 et la feuille de laurier<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> La version léopardienne et l'original français sont extraits de LEOPARDI G., *Tutte le poesie...*, op. cit., p. 209.

Composée à la même époque que le *Chant nocturne*, *Imitation* reprend l'image originale de la « pauvre feuille desséchée » en remplaçant l'adjectif « desséchée » par un autre adjectif, « frale » (*fr.* frêle). Leopardi choisit en somme un adjectif plus vague, de manière à instaurer un rapport « entre le destin de la feuille et celui de l'homme<sup>63</sup> ». Cette équivalence n'est pas seulement intratextuelle, mais aussi intertextuelle, car l'adjectif « frale » figure aussi dans le *Chant nocturne* et il est employé par le berger pour définir son propre « être ». En retour, le fait de choisir l'image de la « feuille » dans *Imitation* étend la fragilité du berger à tous les mortels.

En somme, le périple léopardien qui vient de s'achever éclaire on ne peut mieux le choix de Volponi d'intituler son quatrième livre de poésie *Foglia mortale*, ainsi que de recourir constamment à la rime en *-ale* dans beaucoup de ses titres, en poésie comme en prose. De par la signification qu'il véhicule, *Foglia mortale* est en effet au centre d'un réseau rythmico-sémantique qui comprend, par ordre chronologique, les romans *Memoriale* (*Pauvre Albino*) et *La macchina mondiale* (*Le Système d'Anteo*), *Foglia mortale*, les romans *Corporale* (*Corporel*) et *Il sipario ducale*, et, pour finir, le livre de poésie *Nel silenzio campale*. En outre, cette série de titres en dit long aussi sur le rôle que Volponi entend attribuer à la création littéraire. Mais sur ce point, il conviendra de revenir. Contentons-nous pour l'instant de voir quelles sont les conséquences poétiques du sceau léopardien que Volponi appose à son quatrième livre de poésie.

#### 4.4.2 La rime en *-ale* et la récursivité

Le morphème léopardien /ale/ apparaît dans *FM* dès son poème liminaire, *La cadenza*<sup>64</sup>. Il y contribue à la fois à universaliser la récursivité qui était jusqu'alors le propre du microcosme, et à cette pédagogie de la résistance qui constitue une des nouveautés majeures de *FM*. Ces deux thèmes se partagent grosso modo les deux parties du poème. En effet, la toute première strophe est consacrée à la récursivité du microcosme natal, alors que dans la deuxième et la troisième strophe on rencontre pour la première fois la figure du « gamin » (*burdel* en dialecte d'Urbino), c'est-à-dire le destinataire de l'effort pédagogique de Volponi :

---

<sup>63</sup> *Ibidem*. Les éditeurs y citent cette observation de Fernando Bandini : « Leopardi non soltanto arricchisce di risonanze segrete il lucente ma uniforme smalto della poesia dell'Arnaut, ma la fa veicolo di una più vibrante significazione per il rapporto che v'instaura – con minimi tratti d'intervento, più di atmosfera che direttamente espliciti – tra il destino della foglia e quello dell'uomo » (nous soulignons).

<sup>64</sup> Dorénavant, on réintroduit l'abréviation *FM* pour *Foglia mortale*.

1<sup>re</sup> strophe

.....  
il fusto nero, l'arco della pianta, la piantata contro la [riga  
della collina che scende verso le macchie, le cimarelle;  
un albero che prende aria, che è piegato, che ha una piaga  
nella faccia lucida, vicino ai nodi, alle foglie, alla faccia,  
ai cancri fioriti e ai getti,  
dove potresti appoggiare la mano, tu, o un altro,  
un uomo, un uomo comune che farebbe un gesto, il tuo,  
uguale, l'istesso, che sarebbe come te, uguale, comune

3<sup>e</sup> strophe

Perché domani e oltre nel tempo dovresti vedere uguale  
questo stesso albero ? Secondo quale legame... ?  
Se tu, tu sai, tu senti che intorno muta l'aria e dentro il  
[male,  
e tu stesso ? E muta l'albero e la radice e la ragione  
e questo discorso solo d'aria s'avvolge e conta se le tue  
[parole  
sono queste e servono a definire anche l'attesa,  
a rompere la distesa indulgenza,  
la superstite cadenza di un altro giorno  
consumato da tempo  
.....

1<sup>re</sup> strophe

.....  
le tronc noir, l'arc de la plante, la plantation contre la ligne  
de la colline qui descend vers le maquis, les petites cimes ;  
un arbre qui prend l'air, qui est plié, qui a une plaie  
sur la face lucide, près des nœuds, des feuilles, de la face,  
des tumeurs fleuries et des boutons  
où tu pourrais poser ta main, toi ou un autre,  
un homme, un homme commun qui ferait un geste, le  
[tien,  
égal, le même, qui serait comme toi, égal, commun  
(PP1980, p. 149)

3<sup>e</sup> strophe

Pourquoi demain et à l'avenir devrais-tu voir identique  
ce même arbre ? Selon quel lien ?  
Puisque tu sais, tu sais, tu sens qu'autour l'air et le mal  
[intérieur changent,  
et toi aussi ? Et changent l'arbre et la racine et la raison  
et ce discours fait d'air s'enroule et compte si tes mots  
sont ceux-ci et qu'ils servent à définir même l'attente,  
à rompre la vaste indulgence,  
la survivante cadence d'un autre jour  
consumé depuis longtemps  
.....  
(PP1980, p. 150-151)

Le retour incessant de certains mots ou, du moins, de certains phonèmes saute immédiatement aux yeux, ou plutôt aux oreilles. Tout en s'agissant d'une forme d'itération, ce procédé n'investit pas seulement le plan syntaxique, mais il intervient aussi au niveau lexical, ce qui n'était que ponctuel dans *L'Appennino contadino*<sup>65</sup>. Si on analyse par exemple le premier extrait, on se rend compte que ce dispositif est présent dès le deuxième vers, car le mot « pianta » engendre phoniquement et sémantiquement le mot suivant, « piantata ». Plus loin, le fait que l'arbre soit plié (« si piega ») donne lieu à « plaie » (« piaga »). À la fin des vers cités, enfin, le syntagme « un homme » est immédiatement répété. Plus espacés entre eux, on trouve également « faccia »/« faccia » « getti »/« gesto », « comune »/« comune », « farebbe »/« sarebbe ». La fonction de ces accumulations et dérivations lexicales est claire : il s'agit de restituer poétiquement la récursivité du microcosme natal du destinataire de ces vers, le gamin. C'est dans ce réseau que s'inscrit le couple de mots « uguale »/« uguale », qui, comme « faccia »/« faccia »,

<sup>65</sup> L'itération syntaxique est toutefois bien présente dans ces vers, comme le démontrent la série de « che » relatifs et l'amplitude du complément circonstanciel de lieu introduit par « vicino a ».

ouvre et ferme le vers qui les héberge. Dans les vers qui suivent le premier extrait, Volponi élargit sa réflexion en personnifiant l'arbre (il pense et hurle, par exemple)<sup>66</sup>. Ainsi, le rapprochement entre l'arbre et l'homme, en l'occurrence le gamin, est tout à fait possible. De la sorte, et nous entrons dans la deuxième partie de *La cadenza*, le *je* poétique peut s'adresser à lui pour l'inviter à partager le « cri » de l'arbre, à franchir, donc, le « mélange / de boue, de ronces, d'épines, de mauvais genévriers, de vents » qu'est le microcosme et sa « tunique sombre, / son cordon quotidien »<sup>67</sup>. On arrive ainsi à la troisième et dernière strophe du poème, que nous avons citée en entier dans le tableau. Le *je* poétique s'adresse ouvertement au gamin en lui démontrant, sous forme d'interrogations, que si le « burdel » partage le cri et le doute de l'arbre, il ne tombera pas dans le piège de croire que l'arbre est toujours « le même », car la vie, ou mieux le « mal » de vivre est un incessant devenir. C'est ici qu'on retrouve la rime en *-ale* et c'est ici qu'elle dénonce plus ouvertement son origine léopardienne, car le binôme « uguale » / « male » évoque le réseau rythmique du *Chant nocturne*, d'une part, et, d'autre part, il souscrit au jugement négatif qu'y émet Leopardi au sujet de la vie, quelle que soit sa « forme ».

En définitive, dès l'incipit de *FM*, Volponi emprunte à Leopardi la rime en *-ale* afin d'étendre au macrocosme la récursivité qui dans *L'Appennino contadino* était le propre du microcosme. Cette universalisation permet d'ailleurs à Volponi de se proposer au gamin en pédagogue de la résistance contre « la vaste indulgence ». Le poète pédagogue est toutefois conscient que sa leçon n'est qu'une parenthèse ou une bouffée d'air, car la cadence des choses est puissante, comme en témoignent les pointillés qui ouvrent et qui ferment le poème. Dans la suite de *FM*, et notamment dans le texte qui clôt le livre, *Canzonetta con rime e rimorsi*, c'est toutefois la rime en *-ale* qui est à nouveau chargée de restituer cette puissance.

#### 4.4.3 La rime entre infection et résistance

Pièce importante du dispositif poétique de *La cadenza*, la rime en *-ale* est la protagoniste absolue du poème *Canzonetta con rime e rimorsi*. Composé en 1966 et ajouté à *FM* dans *PP1980*, *Canzonetta con rime e rimorsi* est un poème de deux cent soixante-cinq vers subdivisés en huit strophes inégales. C'est encore une fois le *Chant nocturne* de Leopardi le modèle suivi par Volponi, ce qui transparaît tout d'abord dans le choix d'intituler son

<sup>66</sup> Cf. *La cadenza*, in *PP1980*, p. 149 : « [il] suo pensiero, reclinato, vagante [...] l'albero scalzo, / fasciato appena dal suo respiro, un albero vero / nel dubbio come un urlo » (« sa pensée, inclinée, errante [...] l'arbre déchaussé, / à peine entouré par son souffle, un arbre vrai / comme un cri, dubitatif »).

<sup>67</sup> Voici les originaux (*PP1980*, p. 150) : « [l'] intrisa / di fango e pruni e spini e ginepracci e venti » ; « questa tonaca scusa, / la ligaccia quotidiana ».

proprio poème « chansonnette », une preuve de modestie face à la chanson léopardienne et au « chant » du berger. La vraie marque léopardienne est toutefois la rime en *-ale*, dont Volponi récupère aussi la fonction structurante, alors que dans *La cadenza* l'emprunt était plutôt de nature rythmico-sémantique. En effet, à regarder de près les huit strophes de *Canzonetta con rime e rimorsi*, on s'aperçoit que très souvent le morphème /ale/ et les rimes qu'il engendre apparaissent à la fin des strophes, ce qui était justement le cas du poème de Leopardi. On le trouve par exemple en clôture de la première, la troisième, la quatrième et septième strophe, sans oublier que la huitième et dernière strophe, celle qui contient la dédicace, la destinataire et la signature du poème, contient aussi l'assonance « Natale »/« aziendali » dont le premier terme est tout à fait le même que celui qui conclut *Chant nocturne*, bien que leur valeur sémantique ne soit pas parfaitement identique :

*1<sup>re</sup> strophe*

[...] al di là della **totale**  
inerzia della verità **naturale**:  
così com'è **naturale**  
la rima con **male**.

*1<sup>re</sup> strophe*

[...] au-delà de la totale  
inertie de la vérité naturelle :  
tout aussi naturelle  
que la rime avec mal.  
(*PP1980*, p. 186)

*3<sup>e</sup> strophe*

[...] Due passere sul davanz**ale**  
[...]  
uno spiegamento **astrale**.  
Un'altra volta, burdel, por bordel  
tu te ritiri e non sai  
dove piegare la lingua,  
su **quale sale**, in **quale**  
saliva sciogliere la pena...

*3<sup>e</sup> strophe*

[...] Deux moineaux sur le rebord  
[...]  
un déploiement astral.  
Encore une fois, gamin, pov'gamin  
tu te retires et ne sais pas  
où plier ta langue,  
sur quel sel, dans quelle  
salive dissoudre ta peine...  
(*PP1980*, p. 187-188)

*4<sup>e</sup> strophe*

[...] sul davanz**ale**!  
Allora il disastro è **totale**.  
[...] Materna, amichevole, lice**ale**  
è la trinità del tuo pensiero  
e tu pensare non puoi altro che **male**,  
altro che il **sale** e lo sperma  
della sconcia, **ancestrale**  
saggezza che ti serra.

*4<sup>e</sup> strophe*

[...] sur le rebord !  
Alors le désastre est total.  
[...] Maternelle, amicale, lycéenne  
est a trinité de ta pensée  
et tu ne peux rien penser d'autre que mal,  
rien d'autre que le sel et le sperme  
de la sagesse sale, ancestrale  
qui te serre.  
(*PP1980*, p. 188)

*7<sup>e</sup> strophe*

[...] Ma non posso non star **male**  
ogni giorno a varcare e rivarcare

*7<sup>e</sup> strophe*

[...] Mais je ne peux pas ne pas me sentir mal  
chaque jour que je franchis et refranchis

il cancello di questo paesaggio industriale  
 [...] un'ennesima, mutata ma sempre uguale  
 fioritura della ripetizione e della morte,  
 struttura e tessitura dell'orto,  
 sfrigolio del passaggio stellare,  
 particella e fase del capitale.

le portail de ce paysage industriel  
 [...] une énième, différente mais toujours la même  
 floraison de la répétition et de la mort,  
 structure et texture du jardin,  
 grésillement du passage stellaire,  
 particule et phase du capital.  
 (PP1980, p. 192)

En s'inscrivant dans le sillage léopardien, Volponi réaffirme ce qui était déjà dans *La cadenza*, c'est-à-dire que la vie et la nature sont le mal. Cette fonction n'est toutefois pas réservée au morphème /ale/. À ce titre, les strophes cinq et six sont éclairantes :

5<sup>e</sup> strophe

[...] Collina  
 dietro collina, per collina e collina  
 si ripete la magia  
 della tua prigionia, ed è sempre  
 più tenera la via  
 che dovrebbe portarti via :  
 ogni chilometro, portico, osteria  
 ti prospetta una nuova fattoria,  
 ma uguale il sapore saria  
 della nuova mangieria.

6<sup>e</sup> strophe

[...] la tua pena,  
 quella che come gravida pecora,  
 di te e per te gravida e bramosa,  
 pascola ogni tua giornata, pelosa,  
 ignuda, sconcia, unta e muta  
 con l'usuale motto che bela  
 dentro il raggio della tua candela  
 poco luminosa ma spermatica : quella,  
 quella cosa che usa  
 la tua stessa lingua incestuosa,  
 di ogni immagine sposa,  
 di leccare desiosa ogni tempo  
 latte, mandorla, orlo, cuscino  
 moneta, vaso, piombo, latrina...

5<sup>e</sup> strophe

[...] Colline  
 après colline, colline après colline  
 se répète la magie  
 de ton emprisonnement, et toujours  
 plus tendre est la voie  
 qui devrait t'emmener loin :  
 chaque kilomètre, porche, taverne  
 t'annonce une nouvelle ferme,  
 mais le goût de la nouvelle nourriture  
 serait le même. (PP1980, p. 189)

6<sup>e</sup> strophe

[...] ta peine,  
 celle qui, comme une brebis gravide,  
 de toi et pour toi gravide et affamée,  
 pâture dans toutes tes journées, velue,  
 nue, sale, graisseuse et muette  
 avec son usuelle parole qui bêle  
 dans le rayon de ta chandelle  
 peu lumineuse mais spermaticque : celle-là,  
 cette chose qui utilise  
 ta même langue incestueuse,  
 de toute image l'épouse,  
 désireuse de lécher tout temps,  
 lait, amande, bord, oreiller,  
 monnaie, vase, plomb, latrines...  
 (PP1980, p. 189)

Dans les deux strophes ci-dessus, Volponi confie à nouveau à la rime le rôle de souligner la récursivité du devenir vital, même si cette fois-ci, les morphèmes convoqués sont respectivement *-ia* et *-osa* et leurs réseaux rythmiques. Par ailleurs, la présence dans l'avant-dernier vers de la cinquième strophe du mot-clé « uguale » certifie cette

interprétation. Dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, la rime devient donc l'outil poétique chargé de dire l'Ordre, comme le soulignent on ne peut plus clairement les quatre derniers vers de la première strophe du poème, dans lesquels Volponi écrit que « la rime avec le mal » est « tout aussi naturelle » que « la totale / inertie de la vérité naturelle ». S'il est vrai que les rimes de *Canzonetta con rime e rimorsi* élargissent les propos d'origine léopardienne que Volponi tient dès *La cadenza*, il est impératif que nous nous attardions sur ce qu'il y a de plus radical dans cet élargissement.

Pour comprendre cela, il nous faut revenir sur l'avant-dernière strophe du poème :

7. strophe

[...] Ma non posso non star male  
ogni giorno a varcare e rivarcare  
il cancello di questo paesaggio industriale  
[...]  
un'ennesima, mutata ma sempre uguale  
fioritura della ripetizione e della morte,  
struttura e tessitura dell'orto,  
sfrigolio del passaggio stellare,  
particella e fase del capitale.

7. strophe

[...] Mais je ne peux pas ne pas me sentir mal  
chaque jour que je franchis et refranchis  
le portail de ce paysage industriel  
[...]  
une énième, différente mais toujours la même  
floraison de la répétition et de la mort,  
structure et texture du jardin,  
grésillement du passage stellaire,  
particule et phase du capital.  
(PP1980, p. 192)

Le réseau rythmico-sémantique qui résulte de la trame phonétique construite par *-ale* est le suivant : *male – industrielle – uguale – capitale*. L'acte de dénonciation de Volponi est évident : le capitalisme partage avec la nature la même « inertie ». Pour l'instant, c'est à la lumière de l'échec du rêve olivettien que Volponi affirme cela, mais la sentence devient irréfutable dans la partie centrale de cette même strophe<sup>68</sup> :

L'orto e la poesia, la fabbrica e la campagna  
la città e i viaggi, la casa e gli incontri,  
l'ansia e la cura, la lingua e la parola,

Le jardin et la poésie, l'usine et la campagne  
la ville et les voyages, la maison et les rencontres,  
l'angoisse et la cure, la langue et la parole,

<sup>68</sup> À propos de la déception du poète à la suite de l'échec du rêve olivettien et des évolutions au sein de l'entreprise (voir *infra* p. 74-75 et 78-80), voir aussi ces autres vers de *Canzonetta con rime e rimorsi* (PP1980, p. 190) : « Lì accanto erigono prospettive razionali / e non : corrette, illuminate / da un'energia concessa e controllata, / la stessa che misura l'orto, / e anima il paesaggio feriale / e alimenta la fabbrica-poesia : / di strofa in strofa / di reparto in reparto, la catena / mossa, cadenzata e spiegata / secondo la regola della produzione / come fine a se stessa, sviluppo e / destino della produttività economica / politica e sociale del lavoro, / lavoro-laboratorio anche / dello stanchissimo, indulgente poeta. » (« Près de là on érige des perspectives rationnelles / et irrationnelles : corrigées, éclairées / par une énergie octroyée et contrôlée, / la même qui mesure le jardin / et qui anime le paysage ouvrable / et alimente l'usine-poésie : / de strophe en strophe, / d'atelier en atelier, la chaîne / est mue, cadencée et expliquée / selon la règle de la production / comme fin en soi, comme développement / et destin de la productivité économique, / politique et sociale du travail, / travail-laboratoire / de l'indulgent poète éreinté aussi. »)

il cazzo e la fica, i pensieri e la morte e...  
 la morte, anch'essa, di Venere più discinta  
 e di Edipo parente più stretta e insinuante,  
 bordel, sono adesso parte del **capitale**  
 e ciascuno nasce, lavora, canta e muore  
 lungo la catena della pena  
 per crescere e saldarsi nel  
**capitale** del **capitale**.  
 Nella divisione del lavoro internazionale  
 ha il suo tratto assegnato anche la tua pena :  
 distinto e **funzionale**  
 vicino a quello del suo contrario  
 salario e tranquillante.  
 E sta attento che la sua vocazione  
 è nella allettante, morbida, stratificazione  
 della società capitalistica.  
 L'orto ha il segno-seme uguale  
 a quello di una fondazione di studi  
 su sviluppo e salute del **capitale** :  
 la stessa frenetica, **fatale**  
 ripetitività **mortale**.

la bite et la chatte, les pensées et la mort et...  
 la mort, elle aussi, plus débraillée que Vénus,  
 parente d'Édipe plus proche et insinuante,  
 gamin, tout cela appartient à présent au capital  
 et chacun naît, travaille, chante et meurt  
 le long de la chaîne de la peine  
 pour grandir et se souder dans  
 le capital du capital.  
 Dans la division internationale du travail  
 même ta peine a son chemin tracé :  
 distinct et fonctionnel  
 proche de celui de son salaire  
 contraire et tranquillisant.  
 Fais attention, car sa vocation  
 est dans la stratification douce et alléchante  
 de la société capitaliste.  
 Le jardin a le même signe-graine  
 qu'une fondation d'études  
 sur développement et santé du capital :  
 la même frénétique et fatale  
 répétitivité mortelle. [...]  
 (PP1980, p. 190-191)

Renforcée par l'accumulation lexicale par binômes qui ouvre ces vers, la trame rythmico-sémantique des *-ale* est une condamnation sans appel pour le capitalisme : *capitale – capitale – capitale – internationale – fonctionnelle – uguale – capitale – fatale – mortelle*. En somme, le capitalisme est une autre forme d'Ordre, tout autant « fatal » et « mortel » que son égale, la nature. C'est en somme sur *-ale* et plus en général sur la valeur qu'il attribue à la rime que Volponi fonde cette radiographie de l'infection que nous avons mise en lumière dans la partie thématique. Toutefois, si Volponi enfermait la rime dans ce rôle ingrat de dire la récursivité fatale et mortelle de la nature et du capitalisme, il tomberait dans la même erreur philosophique dénoncée par cette phrase de Baruch Spinoza qui constitue le premier vers de la deuxième strophe de *Canzonetta con rime e rimorsi* : « "Toute détermination est une négation"<sup>69</sup> ».

C'est pourquoi Volponi s'attache à arracher la rime à cette « langue de l'ordre » qui est parlée par « [t]out »<sup>70</sup>. À cette fin, il emploie significativement le morphème dominant de la citation spinozienne, *-one*, qui va fonder la pédagogie de la résistance que nous avons analysée dans la partie thématique :

<sup>69</sup> Voici l'original : « "Ogni determinazione è negazione" » (PP1980, p. 186). Au sujet de la citation spinozienne, voir *infra*, p. 175-177.

<sup>70</sup> Voici l'original : « Tutto contro di te / parla la lingua dell'ordine » (PP1980, p. 188).

“Ogni **determinazione** è **negazione**”  
 ripetesti una mattina con lo sguardo  
 oltre l’infingardo vetro della scuola :  
 [...]
   
 “**Negazione**” perché ogni sostanza  
 fuori e dentro la tua stessa stanza  
 è una infinita totalità :  
 l’istesso deserto siderale  
 del foglio del quaderno  
 o quello acido della lavagna ;  
 lo stesso tuo glande,  
 colorato per una sua **ragione**,  
 con quel **testone** che s’**impon**e e s’**oppo**ne,  
 dal **sapo**re di **otto**ne.  
 L’amorosa deflagrazione è minacciosa,  
 lesiva... e cade dentro,  
 dans le domaine de la passivité...

“Toute détermination est négation”  
 répétabas-tu un matin, le regard  
 au-delà de la vitre illusoire de l’école :  
 [...]
   
 “Négation”, car toute substance  
 hors et dans ta chambre  
 est une totalité infinie :  
 y compris ce désert sidéral  
 de la page de ton cahier  
 ou le désert acide du tableau ;  
 y compris ton gland,  
 coloré pour une raison bien à lui,  
 avec sa grosse tête qui s’impose et s’oppose,  
 au goût de laiton.  
 L’amoureuse déflagration est menaçante,  
 préjudiciable... elle tombe dedans,  
 dans le domaine de la passivité...  
 (PP1980, p. 186-187)

On touche ici au basculement que Volponi fait subir à la rime pour la libérer de l’emprise déterministe du capitalisme. Puisque, ne l’oublions pas, la rime est avant tout un signe de l’Ordre, le morphème /one/ résonne d’emblée dans le mot « **determinazione** », de même que, ailleurs dans ce même poème, le poète-pédagogue affirme que la peine du gamin – de tout un chacun – trouve sa « vocation / dans l’alléchante et douce stratification / de la société capitaliste »<sup>71</sup>. Entouré qu’il est par la double occurrence du mot spinozien « **negazione** », le concept de « **determinazione** » est résolument refusé par le gamin, qui se superpose ici au *je* poétique. Ce dernier reprend aussitôt son rôle magistral pour argumenter ce refus. Cela se fait par une suite rapprochée de rimes en *-one*, associées à l’image du phallus, qui est, nous l’avons vu dans la partie thématique, un des éléments centraux de la pédagogie de la résistance, car il incarne l’outil corporel de compréhension de soi. La concentration phonique engendrée par les rimes en *-one* et une assonance (*ragione – testone – s’impon*e – s’*oppo*ne – **sapo**re – *otto*ne) accélère le rythme des derniers vers de la strophe en question, d’une part, et, d’autre part, reconnaît à ce morphème et, partant, à la rime, une fonction subversive. En d’autres termes, nous sommes face à un cri libérateur dont la fragilité est résumée par les deux mots en *-osa* qui emprisonnent le mot « **deflagrazione** », car l’Ordre vise toujours à éteindre les feux de la rébellion. D’autres passages de *Canzonetta con rime e rimorsi* confirment tout de même la portée contestataire

<sup>71</sup> Pour retrouver les rimes en *-one*, nous renvoyons à l’original : « E sta attento che la sua [della pena] vocazione / è nella allettante, morbida, stratificazione / della società capitalistica. » (PP1980, p. 191)

de la rime en *-one*. Le premier s'inscrit parfaitement dans la pédagogie de la résistance que le *je* poétique dispense au gamin :

Come in un riemerso bronzo alessandrino  
cavalca bordel il tuo pistolino  
e vola su quel turgido maestro  
della penetrazione e della distinzione  
oltre la chiusa della vecchia ragione.

Comme dans un bronze alexandrin retrouvé,  
chevauche, gamin, ton zizi  
et envole-toi sur ce maître turgide  
de la pénétration et de la distinction  
au-delà de l'enclos de la vieille raison.  
(*PP1980*, p. 189)

Ici, la rime *-one* est plus que jamais éloquente d'un point de vue sémantique, car elle s'associe à nouveau à la métaphore du phallus pour indiquer les deux axes principaux de la résistance à opposer à la « vieille raison », à l'Ordre. Les deux outils en question sont la capacité de pénétrer et de distinguer, autrement dit la capacité d'analyser le réel et de comprendre que « toute détermination », quelle qu'elle soit, naturelle ou capitaliste, est une « négation ». La dernière occurrence de la chaîne rythmico-sémantique qui figure dans *Canzonetta con rime e rimorsi* est tout particulièrement intéressante :

Te lo dico io, burdel, figlio mio  
nato alla fine della mia fuga,  
che seguo e sconto la mia insufficienza  
nella contraddizione, sia pure  
con l'amichevole assoluzione  
e assistenza di Pasolini,  
di lavorare per un padrone,  
e bene, per la familiare vocazione al lavoro  
[...]  
anche se ho la speranza vera,  
seppure spesso insidiata dall'alibi,  
di una seminagione olivettiana  
più comunarda che comunitaria.

C'est moi qui te le dis, gamin, mon fils,  
né à la fin de ma fuite,  
moi qui suis et expie mon insuffisance  
dans la contradiction, quand bien même  
avec l'absolution amicale  
et l'assistance de Pasolini,  
de travailler pour un patron,  
et bien, pour la vocation familiale au travail  
[...]  
même si je garde le vrai espoir,  
quoique souvent rongé par l'alibi,  
d'un ensemencement olivettien  
plus communard que communautaire.  
(*PP1980*, p. 191-192)

Cette leçon incarnée survient dans la partie finale de l'avant-dernière strophe, juste avant la mise en garde contre la détermination capitaliste qu'expriment, nous l'avons vu, les rimes en *-ale*, mais aussi avant la toute dernière strophe, dans laquelle le « dirigeant dévoué / Paolo Volponi » prend congé de son poème. Dans ces vers, la trame dessinée par la syllabe *-one* exprime l'expérience du poète-pédagogue telle que ce dernier la présente au gamin afin qu'il sache séparer le bon grain de l'ivraie. En effet, Volponi définit sa propre expérience de résistance contre toute détermination comme « insuffisante », dans la mesure où elle est minée par la « contradiction [...] de travailler pour un « patron ».

Encore une fois, l'infection capitaliste et la naturelle « vocation » à la récursivité s'accaparent le morphème *-one*. In extremis, Volponi parvient à le détourner en l'employant pour signifier son espoir, qu'il situe dans le projet olivettien et son « ensemencement ». Volponi revendique en somme son statut de résistant, comme le souligne la rime qui clôt la toute dernière strophe du poème :

[...] con molta paura  
e con tanti rimorsi,  
ben compensati, a dir la verità, dalle ambizioni.  
Il devoto dirigente

Paolo Volponi

[...] avec beaucoup de peur  
et de nombreux remords,  
bien compensés, à vrai dire, par les ambitions.  
Le dirigeant dévoué

Paolo Volponi

(*PP1980*, p. 191-192)

S'il est vrai que le choix de Volponi de justifier à droite son prénom et son nom correspond à une volonté d'imiter typographiquement la signature qu'on appose à la fin d'une lettre, il est tout aussi vrai que cela renforce visuellement le lien phonique et sémantique avec « ambizioni ». Par ailleurs, le fait que le poète choisisse une rime qui évoque, à une voyelle près, le morphème /one/ n'est pas le fruit du hasard. L'équivalence imparfaite entre les deux rimes dit en somme l'imperfection de la résistance du poète.

Outil à la fois de l'Ordre et du désordre, la rime de *FM* est en définitive une structure complexe que Volponi emploie dans sa pédagogie de la résistance pour indiquer aussi le chemin du nouvel homme.

#### 4.4.4 La rime et le nouvel homme

C'est dans le poème *La pretesa d'amore* que la rime présente les trois fonctions que nous venons d'évoquer. Les deux cent dix vers de ce poème sont répartis sur trois strophes. Dans la première, le poète déplore son incapacité de « contenir [son] anxiété », d'accepter ses paysages – le microcosme natal comme Ivree, cette « ville / de gens ordonnés et indifférents » – comme il s'agissait d'un « rythme concorde », d'une détermination, d'un Ordre :

Se tu non avessi questa pretesa d'amore  
e tu potessi accontentarti di fare e giudicare  
e se tu volessi contenere [...] l'ansia [...]  
Se tu potessi accontentarti di guardare [...] un paesaggio [...]  
udire la sua ostinazione come un ritmo concorde,  
avanzare, guardare i suoi riflessi di neve, la pellicola di

Si tu n'avais pas cette prétention d'amour  
et que tu pouvais te contenter de faire et de juger  
et si tu voulais contenir [...] ton anxiété [...]  
Si tu pouvais te contenter de regarder [...] un paysage [...]  
ouïr son obstination comme un rythme concorde,  
avancer, regarder ses reflets de neige, la pellicule de

[luce:  
 altra concessione della natura che appare  
 [...]  
 accettare quest'altra città  
 di una gente ordinata e indifferente...  
 Accontentarti di pochi vanti e della nostalgia

[lumière :  
 une autre concession de la nature qui apparaît  
 [...]  
 accepter cette autre ville  
 de gens ordonnés et indifférents...  
 Te contenter de quelques mérites et de la nostalgie  
 (PP1980, p. 173)

Le tissu de rimes de cette strophe est très riche, et ce sont notamment les rimes en *-are* qui dominant, auxquelles il faut ajouter les allitérations *-arti*, *-ere* et *-ire*. Extrêmement proche de la rime d'origine léopardienne *-ale*, la structure rythmico-sémantique en *-are* remplit la même fonction, même si le fait qu'elle concerne notamment des verbes met l'accent plus sur le *je* poétique et son incapacité d'accepter l'Ordre et son indulgence que sur l'Ordre lui-même. Cela est d'ailleurs confirmé par la structure syntaxique de la strophe qui repose sur l'itération de la phrase hypothétique à l'imparfait du subjonctif dont le *tu* du gamin est le sujet. Enfin, la densité de la série remplit aussi une autre fonction, plutôt rythmique, celle de restituer l'angoisse du poète. Accepter l'Ordre et sa détermination signifierait toutefois renoncer au désordre, à la résistance, comme le souligne le poète-pédagogue dans la deuxième partie de la strophe. Face à l'impasse, le poète indique au gamin la seule issue possible. Cela fait l'objet de la deuxième et de la troisième strophe. Volponi utilise le même procédé qu'il avait déployé dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, notamment pour ce qui était de la rime en *-one*, c'est-à-dire arracher la rime à l'emprise de l'Ordre :

Ritirarsi allora dalla finestra,  
 abbassare le tende e chiudere gli occhi, negarsi il  
 [paesaggio,  
 impedire il naufragio e tornare dentro,  
 di fronte a sé [...]  
 [...] allora riprendi le cose  
 e prosegui davanti a loro e le disponi.  
 [...]  
 Allora puoi riprendere [...]
 sfidando la tua colpa [...]  
 un asserto, togliere l'usura dell'abitudine, dipanare  
 il nebuloso terrore che minaccia ormai  
 dalla figura stessa dell'uomo  
 e ritornare alle cose quiete, ai pegni di una donna  
 [...]  
 [...] insieme, entrare nella vita facendo,  
 disponendo le cose: intervenire.  
 Oppure se il paesaggio frema al limite di casa  
 guardare devi, le forme, controllare gli spazi,

Se retirer alors de la fenêtre,  
 baisser les rideaux et fermer les yeux, se nier le paysage,  
 empêcher le naufrage et retourner à l'intérieur,  
 face à soi-même [...]  
 [...] tu reprends alors les choses  
 et poursuis devant elles et les disposes.  
 [...]  
 Tu peux alors reprendre [...]
 en défiant ta faute [...]  
 une assertion, enlever l'usage de l'habitude, défaire  
 la nébuleuse terreur qui menace désormais  
 de la figure même de l'homme  
 et retourner aux choses quiètes, aux gages d'une femme  
 [...]  
 [...] ensemble, entrer dans la vie en faisant,  
 en disposant les choses : intervenir.  
 Ou bien, si le paysage frémit à la limite de la maison  
 tu dois regarder les formes, contrôler les espaces,  
 mesurer, retrouver le sens, la structure,

misurare, ritrovare il senso, la struttura,  
 guardare il germoglio degli angoli e seguire quella forza  
 che cresce;  
 ed ancora limitare con un conto, una occhiata  
 la dimensione, il vicinato, il gruppo, la strada  
 dove ogni cosa è legata, innestata  
 nel sentimento materiale di una libertà  
 comune ed utile come una ringhiera.

regarder le rejeton des coins et poursuivre cette force  
 qui grandit ;  
 et encore limiter par un calcul, un coup d'œil  
 la dimension, le voisinage, le groupe, la route  
 où toute chose est liée, greffée  
 sur un sentiment matériel d'une liberté  
 commune et utile comme un garde-fou.  
 (PP1980, p. 174-175)

Dans *La pretesa d'amore*, c'est la série en *-are* qui est détournée dans le but d'indiquer au disciple que la seule solution possible est celle de revenir à soi, à son corps, à « régler son regard sur les choses<sup>72</sup> » dira-t-il dans la troisième strophe, pour ensuite avoir la liberté de les disposer, d'en disposer. Au cours de ce chemin d'émancipation, il apprendra surtout à ne pas céder à l'« habitude » qu'exige toute détermination et à suivre la « force / qui grandit ». Tout cela est enfin confirmé par la troisième et dernière strophe du poème, où le poète-pédagogue récupère d'ailleurs la valeur polémique de la série phonique en *-are* pour inviter à nouveau le gamin à réfuter « l'hérésie du concert » et lui broser le portrait du nouvel homme (« actif, non indulgent, heureux ») et sa tâche ultime, qui figure dans le dernier vers du poème : « la construction qui vole sur l'explosion vivante »<sup>73</sup>.

Enracinée dans trois textes de Leopardi, l'organisation fondée sur la rime est, dans *FM*, de nature complexe, car Volponi l'emploie avant tout pour dire, dans le sillage léopardien, la récursivité universelle de la nature. À cette récursivité s'ajoute celle que véhicule le capitalisme. Pour détourner la rime de cette obligation à l'identique, Volponi recourt à Spinoza et à sa critique de la détermination. Dès lors, Volponi attribue à la rime une valeur désordonnante en l'inscrivant ainsi dans la poétique de la résistance que le poète-pédagogue de *FM* dispense à son jeune disciple. Une fois affranchie, la rime peut même servir à ouvrir la voie vers un nouvel humanisme qui se fonderait sur la conscience du rôle de l'homme dans l'Être. Les prodromes de cette complexité de la rime sont toutefois à chercher non pas dans la poésie de Volponi, mais dans sa prose.

Comme nous l'avons déjà rappelé dans la partie réservée à la biographie sociologique du poète, la primauté en termes d'emploi de la rime complexe revient non pas à *FM* mais au roman de 1962 *Pauvre Albino*. Hébergé dans un sanatorium près des Alpes pour qu'on soigne son délire de persécution, Albino Saluggia, le protagoniste de ce roman, y reste

<sup>72</sup> Voici l'original : « [...] regolare sulle cose lo sguardo » (PP1980, p. 178).

<sup>73</sup> Voici les originaux de trois dernières citations : « [...] estirpare l'eresia del concerto » (PP1980, p. 176) ; « l'uomo attivo, non indulgente, felice : / la costruzione che vola sulla vivente esplosione » (PP1980, P. 178). C'est tout sauf un hasard si un vers de cette importance dans le cadre de la pédagogie de la résistance volponienne et de la définition du nouvel homme contient deux rimes en *-one*.

pendant deux ans. Dans le récit de son expérience, l'ouvrier Albino est travaillé par la nostalgie de sa campagne natale, ce qui le pousse à détester l'environnement dans lequel il se trouve, une haine qu'il manifeste par l'emploi de rimes, comme on peut le voir dans le texte original : « Ogni giorno un mortorio, in quel laboratorio di morte! in quell'ostensorio di morte! in quell'aspersorio di morte <sup>74</sup>! ». Renforcé par les itérations syntaxiques, le système de rimes et allitérations de cette citation renvoie sans aucun doute à ceux que nous avons rencontrés dans *FM*. Par ailleurs, la présence d'un vocabulaire religieux préfigure le caractère divin que le poète de *FM* attribuera à l'Ordre<sup>75</sup>. À la suite de ces vers dissimulés, il s'attache à expliquer ce procédé :

Oui, je m'étais mis à vivre au fil des mots : leur musique comptait bien plus que tout le reste, bien plus que leur sens, et je finissais par les arranger, les retrouver ou les inventer en fonction de leur musique, sans la discipline d'une communication ou d'une pensée. Mais par ce biais, je découvrais un autre ordre riche d'émotions et qui parlait mieux mon langage. Je n'allais plus chez l'aumônier parce que désormais mon âme s'éployait au-dessus de moi-même. J'accompagnais mes paroles, immobile, avec ma pensée, non sans avoir goûté chaque mot entre mes lèvres et mes dents, les prononçant avec toutes leurs répétitions, toutes leurs rimes, comme des maillons doux au toucher. J'inventais et chantais la litanie de mes misères, de ma victoire. Certains jours, en guise de paroles, c'était un refrain qui me passait par la tête, un air de musique, alors je le suivais des heures d'affilée, déferlant comme un aiglon, et sa nappe se déroulait dans ma tête, emportant le vol de mes pensées qui se détachaient sans me faire mal, partant de ma tête, et prolongeant dans l'air la circulation du sang léger de ma tête, sans rien arracher de son cœur, du centre de moi<sup>76</sup>.

À l'issue de ce passage, fondé par ailleurs sur les procédés itératifs, Volponi place trois véritables poèmes – présentés typographiquement comme tels – où Albino emploie la rime de manière obsessionnelle, ce qui annonce moins *FM* que *CTAFPP*. Or, les trois poèmes en question présentent les trois fonctions de la rime que nous avons détectées dans *FM*.

---

<sup>74</sup> VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 213. Voici la version française de Maurice Javio : « Chaque jour, un enterrement dans ce grand réservoir de mort ! dans ce grand ostensorio de mort ! dans ce grand promenoir de mort ! », in VOLPONI P., *Pauvre Albino*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>75</sup> Dans *Canzonetta con rime e rimorsi*, par exemple, Volponi invitera le gamin à « renverser la norme de la divinité » (« capovolgere la norma della divinità »), in *PP1980*, p. 190. À ce sujet, voir *infra*, p. 172-173.

<sup>76</sup> *Pauvre Albino*, p. 295-296. Voici l'original : « Ecco, andavo dietro alle parole : il loro suono contava più di ogni altra cosa, più del loro senso, ed io finivo per ordinarle o per trovarle o per inventarle secondo il suono, senza più l'ordine del significato e del pensiero. Ma così trovavo un altro ordine pieno di emozioni e che parlava meglio il mio linguaggio. Non andavo nemmeno più dal prete perché la mia anima si apriva ormai sopra di me. Seguivo i miei discorsi immobile, con la mente, anche se gustavo le parole tra le labbra e i denti, pronunciandole nelle ripetizioni e in tutte le rime, come dolci catene. Inventavo e cantavo le litanie dei miei dolori e della mia vittoria. Certi giorni mi veniva in mente, al posto delle parole, un motivo musicale o un ritornello e allora lo seguivo per tante ore, ondeggiante come un aiglon et il suo filo si svolgeva nella mia mente e trascinava in volo i miei pensieri che si staccavano senza farmi male, partendo dalla mia testa, continuando nell'aria la circolazione del sangue leggero della mia testa, senza strappare nulla dal mio cuore, dal centro di me » (VOLPONI P., *Memoriale*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, *op. cit.*, p. 213-214).

Dans son premier poème, *Je suis une goutte d'eau (Io sono una goccia)*, Albino explique qu'il est une « goutte » d'une « eau délivrante », celle qui a osé dénoncer « l'usine meurtrière ». Mais la force de l'Ordre capitaliste est telle que « [n]ulle autre goutte n'a voulu » suivre Albino dans sa rébellion<sup>77</sup>. Trahi, stigmatisé comme s'il s'agissait d'un aliéné, Albino croupit dans le sanatorium. À mesure que le récit en vers d'Albino progresse, la rime prend de plus en plus de place, comme on peut le voir dans la partie finale de la première strophe, où est décrit le sort réservé aux gouttes qui sont restées dans l'enclos de l'Ordre :

Le altre gocce sono divise  
[...]  
nelle fabbriche, nei sindacati,  
in tutti gli eserciti assoldati  
come tanti disperati;  
nelle case, nei prati,  
nei sobborghi abitati,  
disprezzati dai padroni  
lusingati dai ladroni  
sfruttati dai poltroni  
derubati dai ricconi  
ingannati dai pretoni  
mischianti con i buoni  
che soffrono per tutti  
di più per i farabutti.  
(*Romanzi e racconti*, I, p. 214-215)

Les autres gouttes partirent  
[...]  
à l'usine, au syndicat,  
dans les armées de parias  
tous ces pauvres renégats ;  
dans les prés et les maisons,  
dans les faubourgs à foison,  
méprisés par les patrons  
escroqués par les larrons  
bafoués par les poltrons  
plumés comme des dindons  
roulés par les curetons  
mêlés avec les bons  
qui souffrent mille douleurs,  
à cause de ces voleurs.  
(*Pauvre Albino*, p. 297)

Comme on peut le voir dans cette tirade finale d'Albino, la rime accomplit une fonction spéculaire à la fois d'un point de vue typographique et surtout organisationnel. En effet, elle restitue parfaitement l'ampleur et la force de l'inertie capitaliste, de sa « détermination » féroce à laquelle sont soumises les gouttes qui ont renoncé à la rébellion. Une situation qui concerne aussi le lieu de travail d'Albino :

Nella fabbrica non nasce  
erba o spiga  
e neppure una capra si pasce  
ma soltanto la fatica.  
La fabbrica nemica  
è coperta di fasce

Dans notre usine, il ne pousse  
épi de blé ni brin de mousse  
nulle chèvre n'y vient paître  
le travail est notre maître.  
L'usine meurtrière  
s'enveloppe sous des langes

<sup>77</sup> Les trois citations proviennent de *Pauvre Albino*, respectivement p. 296, 297 et 296. Voici les originaux (VOLPONI P., *Memoriale*, in *Romanzi e prose*, vol. I, op. cit., p. 214-215) : « Io sono una goccia » ; « L'acqua liberatrice non c'è stata » ; « La fabbrica nemica » ; « [...] le altre gocce non sono venute / dietro di me ».

e di tanti materiali  
che nascondono i mali.  
(*Romanzi e racconti*, I, p. 215)

cache ses maux sous la pierre  
c'est pour mieux donner le change<sup>78</sup>.  
(*Pauvre Albino*, p. 297)

Dans cette deuxième strophe, courte mais centrale, la voix du pauvre Albino se superpose à celle du dirigeant Volponi. Ce double *je* poétique recourt à nouveau à l'« ordre émotionnel » des rimes pour souligner la nocivité de l'usine. Dans la troisième et dernière strophe du poème, en revanche, la rime est résistante et fondatrice :

Tradimento o malattia  
l'uno o l'altro che sia  
a tenermi in prigionia  
di questa lunga agonia  
senza alcuna compagnia  
lontano da casa mia  
con la voglia che avria  
di correre via,  
prendere la ferrovia,  
funivia o tranvia  
traversar la Lombardia  
via, cento volte via  
[...]  
via, cento volte via  
i mali della prigionia,  
la tristezza dell'infanzia,  
il ritorno dalla Francia,  
verso l'Italia;  
via dalla mente mia,  
dalla fatica mia  
dalla fabbrica mia  
via ogni bugia;  
morte all'ipocrisia  
[...]  
via cento volte via  
per il trionfo della democrazia  
giardino d'armonia.  
(*Romanzi e racconti*, I, p. 215-217)

Trahison ou maladie  
l'une ou l'autre compagnie  
qui fait prison de ma vie  
en cette longue agonie  
sans nulle présence amie  
loin de ma maison chérie  
alors que j'ai grande envie  
de m'en aller, que j'oublie –  
de prendre tramway ou train  
funiculaire au besoin,  
de franchir la Lombardie,  
très loin, de plus en plus loin  
[...]  
je ne veux voir de ma vie  
les maux où la prison me lie,  
enfance et mélancolie,  
retour de France en Italie ;  
de mon crâne, qu'elle s'enfuit,  
de ma peine vilénie,  
de mon usine infamie ;  
bon vent à toute menterie ;  
malheur à l'hypocrisie  
[...]  
fuyez au loin, je vous prie,  
que triomphe la démocratie  
jardin d'harmonie.  
(*Pauvre Albino*, p. 298-299)

De même que l'échantillon ci-dessus, la totalité des soixante-deux vers qui composent cette strophe présentent une seule et unique rime, celle en *-ia*, ce qui parfois oblige le *je*

---

<sup>78</sup> Les quatre derniers vers de la traduction de Maurice Javon ne restituent pas tout à fait l'original. C'est pourquoi nous en proposons notre propre traduction : « L'usine hostile / est couverte de langes / et de nombreux matériaux / qui cachent ses maux. »

poétique, à présent plus proche d'Albino que de Volponi, à modifier l'accentuation du mot (« Francía », « Itavía », etc.). L'organisation rythmico-sémantique qui en résulte est claire : ces vers dessinent la rébellion angoissée d'Albino, dans la mesure où « via » est l'écho aigu qui y résonne tout au long. Par ailleurs, la rime rebelle peut engendrer un espoir, comme dans le poème de FM, *La pretesa d'amore*. La racine de cette fonction utopiste de la rime se trouve aussi dans cette dernière strophe de *Io sono una goccia*, et plus précisément dans les deux derniers vers où *-ia* résonne dans les mots « democrazia » / « armonia ».

Dans le deuxième poème d'Albino, qui est un hommage hagiographique – quelque peu dérangeant, car l'empressement du « saint » frôle le zèle patronal – du seul collègue qui l'ait jamais aidé lorsqu'il travaillait et souffrait à l'usine, la rime est encore une fois l'outil qui sert à exprimer à la fois la résistance de ce collègue et l'inertie de l'usine. Dans le troisième et dernier poème d'Albino, enfin, la rime soutient à nouveau la « détermination », mais cette fois-ci il s'agit de la « détermination » naturelle, celle qui induit tout un chacun à l'indulgence, à cette « usure de l'habitude » dont parlera Volponi dans *La pretesa d'amore* :

C'è un lago  
dalle parti di casa mia  
verso cui drizzo l'ago  
della mia nostalgia.  
Rimpiango la sua riga  
nell'orizzonte vago  
quando l'acqua intriga  
con la terra, nel brago,  
o quando il vento briga  
con la voce nell'arco  
serale che fumiga [...]  
(*Romanzi e racconti*, I, p. 219-220)

Je sais un lac  
du côté de chez moi  
du côté où va mon aiguille  
triste sans savoir pourquoi.  
Je pleure sa ligne frêle  
à l'horizon effacé  
à l'endroit où l'eau se mêle  
de fange dans les fossés,  
ou bien quand le vent étire  
sa grosse voix  
sous l'arche du soir qui fume [...]  
(*Pauvre Albino*, p. 302)

Dans cet extrait initial de ce troisième poème d'Albino, la proximité avec les choix que Volponi fera dans FM est forte. La rime (ainsi que les allitérations et les assonances) forme ici une organisation complexe qui caractérise le rythme de ces vers, mais aussi leur sémantique, en l'occurrence le désir charnel évoqué par cette aiguille érigée vers le microcosme natal, qui annonce l'image contraire du phallus comme outil de rébellion de FM. On retrouve aussi ces itérations qui soutiennent souvent les rimes de FM et qui avaient déjà un rôle constructeur dans LPDA, comme nous avons pu le constater notamment dans *L'Appennino contadino*.

Nous pouvons conclure que ces trois poèmes constituent le passage intermédiaire entre LPDA et FM, d'autant plus que le roman paraît en 1962 et que les poèmes de FM ont été

composés entre 1962 et 1966, comme s'il s'agissait d'une sorte de prolongement de la réflexion présente dans le roman. Le fait qu'il s'agisse de trois poèmes attribués au protagoniste de son premier roman en dit long sur la porosité de la frontière entre prose et poésie dans l'œuvre de Volponi. On la retrouve d'ailleurs dans l'avant-dernier livre de poésie de Volponi, *CTAFPP*, si bien que dans la partie précédente nous avons pu affirmer, en reprenant une intuition de Zinato, que le texte auquel renvoie le titre est bel et bien le macro-texte narratif composé des différents romans auquel œuvra Volponi pendant les deux décennies (1967-1986) que couvrent les poèmes de *CTAFPP*. Pour ce qui est de ces derniers, on verra qu'ils constituent le point de convergence de certains outils poétiques que nous avons vus à l'œuvre dans les livres précédents.

## 4.5 Contester

Dans la partie précédente de notre travail, nous avons démontré que *CTAFPP* présente des traits communs avec les œuvres précédentes de Volponi. Tout d'abord, il partage avec *PP1980* le statut de *livre de poésie*, du fait de sa nature relationnelle avec plusieurs extra-textes (romanesque, industriel et naturel). À propos de l'extra-texte romanesque, nous avons déjà souscrit à l'opinion générale de la critique, selon laquelle le « texte » auquel fait allusion la première partie du titre de *CTAFPP* est l'extra-texte romanesque, tout en élargissant ce rapport à tous les romans que Volponi composa entre 1967 et 1986. Nous avons regroupé enfin les allers et retours entre les différents romans et certains poèmes de *CTAFPP* sous le nom de synecdoque partiellissante<sup>79</sup>. Pour ce qui est en revanche des extra-textes industriel et naturel, en un mot l'Ordre, nous avons déjà démontré qu'il s'agit d'un autre point de convergence, sans doute le plus évident, entre *PP1980* et *CTAFPP*. Il s'agit à présent de voir si cette continuité concerne également les outils poétiques.

### 4.5.1 Dire l'infection du paysage

Lorsqu'on franchit le seuil de cette analyse de la mutation globale qu'est *CTAFPP*, on constate une continuité d'ordre iconographique au niveau du paysage. En effet, les trois éléments principaux que, dans la partie précédente, nous avons indiqués comme les symboles du paysage muté – la lune, la nuit et la neige – ont tous une histoire dans la poésie de Volponi. Machine éternelle du microcosme natal dessiné par *RAM* et *AM*, la lune est même à l'origine du titre de *Antica moneta*, comme on peut le voir dans le poème homonyme, où le satellite de la Terre « [c]omme une antique monnaie [...] affleure » pour

---

<sup>79</sup> Pour ce qui est de la notion de synecdoque au sein de la *rhétorique de l'organisation* de Scaffai, voir *infra*, p. 125-127. En revanche, pour le rapport entre *CTAFPP* et *Le mosche del capitale*, voir *infra*, p. 181.

contribuer à annoncer l'énième printemps<sup>80</sup>. Ensuite, la lune du *Chant nocturne* léopardien transparaît en filigrane de la rime en *-ale* qui traverse certains poèmes de *FM* et qui construit de nombreux titres, en prose comme en poésie, de l'œuvre volponienne. Rouage de l'Ordre de la nature, la lune devient dans *CTAFPP* le rouage de l'autre « détermination » que Volponi dénonce et analyse dès *FM*, l'Ordre capitaliste, qui est la version sociale et humaine du premier. *CTAFPP* s'ouvre d'ailleurs sur deux poèmes dédiés à la lune. Le premier des deux est *Di un piccolo colore mai visto* :

Di un piccolo colore mai visto  
 si screzia la mesta luna  
 della mia cecità:  
 si muove a cercarlo la mente  
 per arrivare a comprendere se sia  
 nuovo o affatto inesistente:  
 un'impossibile tinta,  
 sia **naturale** che **artificiale**,  
 un punto che abbia un tremore  
 nel mentre che appare  
 e si spegne,  
 che quale segno s'integne  
 di una dimensione **reale**,

o che trapassi come il **segnale**  
 del vuoto che in sé ritegna  
 la mente o altro **materiale**,  
 probabile essenza o **segnale**  
 di un'altra dimensione  
 o della sua minaccia?  
 Là, dalla parte di quel colore  
 o lì dentro la sua faccia?

D'une petite couleur jamais vue  
 se veine la triste lune  
 de ma cécité :  
 mon esprit avance pour la chercher,  
 pour arriver à comprendre s'il s'agirait  
 d'une couleur nouvelle ou tout à fait inexistante :  
 une teinte impossible,  
 à la fois naturelle et artificielle,  
 un point qui aurait un tremblement  
 pendant qu'il apparaît  
 et s'éteint,  
 qui comme un signe puise  
 dans une dimension réelle,

ou un point qui dépasse comme le signal  
 du vide que reteint en lui  
 l'esprit ou autre matériau,  
 essence ou signal probable  
 d'une autre dimension  
 ou de sa menace ?  
 Là-haut, du côté de cette couleur  
 ou à l'intérieur de sa face ?  
 (PO2001, p. 195)

En lisant ces vers, force est de constater que les outils déployés par Volponi pour exprimer le glissement symbolique qu'a subi la lune ne sont pas de véritables nouveautés dans sa poésie. Le modèle léopardien du *Chant nocturne* est en effet bel et bien présent, tant dans le modèle dialogique entre un *je* poétique et la lune – quoiqu'ici plus indirect – que dans la construction autour de la rime en *-ale*, qui construit une série d'échos rythmico-sémantiques qui résument parfaitement la mutation advenue : *naturale* – *artificiale* – *appare*

<sup>80</sup> Voir *PP1980*, p. 57 : « Come un'antica moneta / la luna dissepolta / affiora ». À la fin du poème, la lune fait même l'objet d'un vocatif du *je* poétique : « Marzo spenderemo, / rotonda moneta, / nelle feste dei paesi » (« Nous vivrons mars, / ô ronde monnaie, / aux fêtes des villages »).

– reale – segnale – materiale – segnale. Les deux premiers éléments de la série se présentent dans le même vers, ce qui définit la double appartenance de la lune à l'Ordre. Par ailleurs, les mots suivants attestent de sa double condition d'objet réel et faux, ce qui annonce la dialectique entre vrai et faux qui sera à l'œuvre dans *CTAFPP* et au-delà. Un autre outil poétique typiquement volponien est l'itération de structures syntaxiques. L'interrogative indirecte qui exprime la quête de l'esprit du *je* (« mon esprit avance pour la chercher, / pour arriver à comprendre s'il s'agit / d'une couleur nouvelle ou tout à fait inexistante ») engendre en effet une suite d'interrogatives directes dans lesquelles abondent les propositions relatives, les conjonctions « ou », et, pour ce qui est des deux derniers vers, l'anaphore de l'adverbe de lieu « là »/« li ». À côté de cette continuité, il faut signaler un premier exemple d'un phénomène récurrent dans *CTAFPP* et *NSC*. Les deux toscanismes « *integnera* » pour « *intingere* » et « *ritegnere* » pour « *ritingere* » sont employés par Volponi pour construire la rime avec « *spegnere* », ce qui montre la tension à laquelle le poète soumet la langue, qu'il traite donc comme un matériau concret, tangible.

On retrouve grosso modo les mêmes outils dans le deuxième poème du livre, *La luna piena*. Le modèle léopardien du *Chant nocturne* s'enrichit de la référence au *Fragment* n° XXXVII des *Chants* de Leopardi, une idylle dans laquelle un personnage raconte à un autre qu'il a rêvé que la lune tombait du ciel. Dans le poème de Volponi, en effet, la lune est décrite comme « immergée / dans la terre ». Les rimes, y compris celle d'origine léopardienne en *-ale*, prennent une ampleur considérable dans *La luna piena*, jusqu'à incorporer les itérations. À cela s'ajoute toutefois un autre procédé, l'allégorie. En effet, la lune est présentée ici comme un « pâle faucheur [...] assoiffé / de tout autre liquide et liqueur versés ». La coupure dont parle Volponi, à laquelle il faut ajouter l'image de la chute de la lune que nous avons déjà mentionnée, est celle qui met fin à la « rime / douloureuse<sup>s1</sup> » entre le paysan et la nature, ce qui serait en soi une bonne chose à ses yeux, si on en croit la célèbre lettre à Pasolini du 1<sup>er</sup> septembre 1960 dans laquelle, nous l'avons vu, il affirmait la nécessité de sortir les paysans de leur « condition de malheur » pour les conduire vers une « conscience moderne »<sup>s2</sup>. Mais la lune de *La luna piena* met aussi fin à ses espoirs d'antan, car elle est une « irrésistible / faux [...] [q]ui fauche fatalement / où qu'elle tombe<sup>s3</sup> ». Prolongation idéale de *L'Appennino contadino*, *La luna piena* est donc le tombeau des espoirs qui y figuraient, car la lune est à la fois la victime et la machine de l'Ordre capitaliste.

<sup>s1</sup> Voici les originaux des trois dernières citations extraites de *La luna piena* : « [...] luna immersa / nella terra » ; « La luna piena / sopra la casa fena, / pallido falciatore » et « dolorosa / rima », in *PO2001*, p. 196-197.

<sup>s2</sup> Pour ces deux dernières citations, voir *infra*, p. 168 et note 111.

<sup>s3</sup> Voici la version originale (*PO2001*, p. 198) : « [...] irresistibile / falce [...] [c]he falcia fatale / ovunque cale ».

Une image d’effacement concerne aussi la nuit, dont nous avons d’ailleurs démontré dans la partie précédente la relation avec la lune. Mais alors que dans *La luna piena* Volponi passait par une allégorie pour signifier le nouveau statut de la lune, pour ce qui est de la nuit, il lui attribue l’image en question de manière directe :

Così almeno pare la notte  
che cancella  
quei corpi e quegli uccelli e il simile  
modo di posare, riunire e colorarsi  
di vita, pulita e vibrante  
e che sulla loro riga addensa  
la sua propria indistinta  
inconoscibile paura: vuoto e pece [...]

Ainsi paraît du moins la nuit  
qui efface  
ces corps et ces oiseaux et leur semblable  
manière de se poser, se réunir et se colorer  
de vie, propre et vibrante,  
et qui sur leur ligne concentre  
toute sa propre peur  
indistincte et inconnaissable : vide et poix [...]  
(*PO2001*, p. 330-331)

Ici, Volponi nous dit en effet que la nuit « efface » les êtres vivants sans recourir aux rimes. Seules des itérations lexicales (« quei [...] quegli ») ou morphologiques (« posare, riunire e colorarsi » ; « indistinta / inconoscibile ») en augmentent l’efficacité. Le dernier élément qui exprime la mutation subie par le paysage, la neige, a en revanche davantage de points en commun avec la lune et les outils poétiques afférents.

Élément de l’adhésion à la totalité *je/tu poétique/paysage* jusqu’à *LPDA*, y compris grâce à sa nasale, la neige de *CTAFPP* change à son tour de statut :

La neve è contraria, ritagliata;  
proprio come un ricordo sopravviene  
con orme e preda dimenticata,  
come ricotta che miseria mantiene  
[...]  
in muffe e croste presto mutata

La neige est contraire, recoupée,  
tout comme un souvenir elle survient  
avec des traces et une proie oubliée,  
comme une ricotta que la misère entretient  
[...]  
en moisissures et croûtes transformée

per contagiare l’anima indagata  
della stessa materia crepata [...]

pour infecter l’âme explorée  
de la même matière fissurée [...]

[...] depositato alfabeto inclita scrittura  
[...]  
di una innocente improvvida seminataura,  
buttata senza alcuna aratura  
riconosciuta e presa quale parvenza  
d’opera sicura  
dell’avvento e maestà dell’avventura,  
dell’antica, unica presenza e solita paura.

[...] alphabet déposé, glorieuse écriture  
[...]  
de semailles innocentes et imprudentes,  
jetées sans aucun labourage  
reconnues et prises comme semblant  
d’œuvre sûre  
de l’avènement et de la majesté de l’aventure,  
de l’antique présence unique, de la peur habituelle.  
(*PO2001*, p. 359-360)

La neige n'est désormais un élément naturel que sous la forme d'un souvenir, car à présent elle a été « transformée en moisissures et croûtes » chargées d'infecter à leur tour la matière entière. Cette contagion totale est bien exprimée par les différentes rimes des premiers vers cités. La série en *-ata* (*ritagliata* – *dimenticata* – *mutata* – *indagata* – *crepata*) constitue en effet l'ossature rythmique de cette première partie du poème, dont la valeur sémantique résume la mutation subie et engendrée par la neige. Par ailleurs, cette même valeur sémantique est renforcée par le binôme de rimes internes en *-eria*, placé au cœur de ces vers. Du fait de la position analogue des deux termes, ce binôme opère aussi au niveau iconographique, d'autant que le premier des deux est précédé par une référence au court-métrage *La ricotta* di Pasolini et que nous avons déjà démontré dans la partie précédente – notamment pour *CTAFPP* et *NSC* – la prédilection de Volponi pour l'*ekphrasis*. Dans la deuxième partie des vers que nous avons cités, le poète recourt à nouveau au mécanisme allégorique, bien entendu inséré et étayé par un riche système de rimes, assonances et itérations. La neige devient ainsi une forme d'« écriture » de la « détermination » capitaliste qui partage avec celle de la nature le fait d'être une production humaine, un « semblant » de l'œuvre réelle, alors qu'elle n'est qu'un autre chapitre de la « peur » humaine la plus antique, celle de la mort.

En définitive, la lune, la nuit et la neige présentent grosso modo les mêmes outils poétiques pour exprimer l'infection capitaliste. Ainsi, il n'est pas surprenant de retrouver les désinences assonantes *-ale* et *-abile* dans le vers qui définit le paysage dans *Come perso* : « [le paysage] apparaît chaque fois / artificiel et impraticable<sup>84</sup> ». Il est enfin tout à fait légitime de s'attendre à ce que les mêmes outils poétiques servent à exprimer la mutation subie par les êtres vivants qui habitent ce paysage infecté, à commencer par exemple par « ces corps et ces oiseaux » effacés par la nuit dans *Cattura*.

#### 4.5.2 Dire l'infection des êtres vivants

Dans *CTAFPP*, les êtres vivants qui incarnent le mieux la mutation sont les oiseaux. Pas moins de quatre poèmes sont en effet consacrés à ces derniers : *Il pomeriggio di un dirigente*, *Lettera 19*, *Detto dei passeri* et *Gli uccelli furono ingannati*. Le plus long d'entre eux, *Detto dei passeri*, présente les mêmes outils poétiques qui ont servi à exprimer la mutation subie par la lune, la nuit et la neige.

Dédié au critique Gualtiero De Santi, *Detto dei passeri* est un long poème de trois cent quarante-trois vers divisés en trois parties numérotées. La vision de la part du poète de

<sup>84</sup> Voir *PO2001*, p. 290 : « [il paesaggio] ogni volta riappare / artificiale e impraticabile ». On retrouve d'ailleurs cette association rythmico-sémantique lorsqu'on ajoute le titre du roman de 1978 *Il pianeta irritabile* (fr. *La planète irritabile*) à la suite de titres en *-ale* que nous avons évoquée au début du chapitre sur *FM*.

deux moineaux donne le *la* à une longue réflexion à la fois sur les êtres humains, dont les moineaux sont l'image, et sur l'infection capitaliste. Ces deux pistes de réflexion se partagent le poème, car la première couvre la première et la troisième partie, alors que la réflexion générale sur l'infection en occupe la partie centrale. La réflexion sur les moineaux part d'un aveu de la part du poète :

[...] *Credevo che i passeri rappresentassero*  
 una claustrale democrazia comunale  
 uguali e insieme [...]  
 Scrivono invece gli ornitologi  
 che è uccello invadente vorace cattivo  
 che aggredisce e guasta luoghi,  
 reca flagelli e un rivo  
 sempre di sangue raspa mentre dai potenti  
 pigola protezione [...]  
 contro ogni altro uccello bruco fiore seme  
 con fobica ossessione e infetto preme  
 cinico padronale, mischia, detta  
 dispone prende.  
*Credevo che i passeri avessero* [...]  
*Credevo che amassero* [...]  
 [...] *che si ponessero* [...]  
*che venissero negli orti per confidenza*  
 [...]  
*che tra le colture aiutassero*  
 [...]  
*Che sapessero comprendere e comunicare*  
 nel branco e invece stanno insieme  
 per la forza del numero per sopraffare  
 da prepotenti e sempre con la **trista**  
 sorte di servire la morte fascista  
 decorata armata usata dal più forte  
 incatenata ai tratti e ai banchi  
 del lavoro e del sistema capitalista.  
*Che fossero contadini operai poeti*  
 [...]  
invece si fissano nell'organizzazione dei pagliai  
 [...]

[...] Je croyais que les moineaux représentaient  
 une claustrale démocratie communale  
 égaux et fraternels [...]  
 Les ornithologues écrivent au contraire  
 que c'est un oiseau envahissant vorace méchant  
 qui agresse et endommage les lieux,  
 qui dévaste et qui arrache  
 toujours un ruisseau de sang pendant qu'il implore  
 la protection des puissants [...]  
 contre tout autre oiseau chenille fleur ou graine,  
 obsédé par la phobie et infecté,  
 cynique et patronal il pousse, mélange, dicte  
 dispose, prend.  
 Je croyais que les moineaux avaient [...]  
 Je croyais qu'ils aimaient [...]  
 [...] qu'ils se posaient [...]  
 qu'ils venaient dans les jardins par intimité  
 [...]  
 qu'ils aidaient dans les cultures  
 [...]  
 Qu'ils savaient comprendre et communiquer  
 dans leur volée, alors qu'ils restent ensemble  
 pour la force du nombre pour écraser  
 comme des tyrans et toujours tristement  
 destinés à servir la mort fasciste  
 décorée armée utilisée par le plus fort  
 enchaînée aux traits et aux bancs  
 du travail et du système capitaliste.  
 Qu'ils étaient paysans ouvriers poètes  
 [...]  
 alors qu'ils sont fixés par l'organisation des pailles  
 [...]  
 (PO2001, p. 312-314)

En effet, dans les vers ci-dessus, Volponi dit sa culpabilité de s'être mépris au sujet des moineaux, mais on devrait plutôt dire qu'il bat sa culpabilité, tant sont nombreuses les itérations de la structure syntaxique constituée du verbe croire et de l'imparfait du subjonctif. Par ailleurs, ce dernier construit, du fait d'être toujours conjugué à la troisième

personne du pluriel, une série de rimes qui tourne autour du mot « passero ». Une deuxième itération, cette fois-ci lexicale, s'oppose à la première. On dénombre en effet trois occurrences de la conjonction « invece », qui expriment bien entendu la triste réalité des choses. Cette deuxième itération chargée de dire la vraie nature des moineaux est accompagnée encore une fois de rimes. Le fait que celles-ci se concentrent autour du système capitaliste est significatif, redisons-le, du rôle de dénonciation de la rime dans *CTAFPP*. Si les moineaux portent en eux *l'impulsion* et *l'aiguillon* de l'Ordre – ils sont en effet à la fois les larbins des « puissants » et des « tyrans » par rapport aux autres espèces – il convient alors de se tourner vers d'autres oiseaux, nous dit le poète<sup>85</sup>. Mais le choix d'un oiseau à « regarder » et auquel « se confier » est difficile<sup>86</sup>. La partie conclusive de la première section du poème contient en effet une longue interrogative directe qui énumère de nombreux noms d'oiseaux souvent rimés entre eux. Cette énumération longue de dix-huit vers remplit la même instance répétante que la rime, si bien que, d'un point de vue sémantique, elle rend compte de la richesse de la nature en rejoignant par ailleurs la multitude d'espèces d'oiseaux établie par le texte du lettré du XVI<sup>e</sup> Costanzo Felici da Piobbico que Volponi reprend dans *Lettera 19*. Toutefois, l'énumération de *Detto dei passeri* sert également à rendre compte de la capacité infectieuse de l'Ordre capitaliste, qui a transformé les « merles d'Inde » ou les « perroquets » en êtres « domestiques [et] doctoraux », les « pigeons » en citadins « fichés », les « [c]ailles, les perdrix et les faisans » en plats « au menu des restaurants de luxe » ou en marchandises à insérer « dans les contreparties commerciales avec les pays de l'Est / boisés, agricoles, secondaires »<sup>87</sup>. L'Ordre capitaliste se confirme donc comme une forme d'infection et de « détermination » qui investit tout.

On retrouve cela dans la troisième partie de *Detto dei passeri*, qui met en scène un des ornithologues déjà rencontrés dans la première partie. En montrant une table sur laquelle règne un désordre sans nom, le scientifique affirme que ce désordre est à l'image de celui que saurait produire « une dizaine de moineaux ». Et l'ornithologue de rajouter que « [s']il

---

<sup>85</sup> Nous empruntons les termes *d'impulsion* et *aiguillon* à la réflexion du philosophe Elias Canetti au sujet de l'ordre : « Tout ordre se décompose en une impulsion et un aiguillon. L'impulsion contraint qui le reçoit à l'exécuter [...]. L'aiguillon reste au fond de celui qui exécute l'ordre », in CANETTI E., *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par R. Rovini, Paris, Gallimard, 1966, p. 324.

<sup>86</sup> Voir *Detto dei passeri*, in *PO2001*, p. 315 : « Allora se non i passeri quali altri / uccelli della terra e del cielo / poter guardare e confidarsi ? »

<sup>87</sup> Voici les vers originaux : « [...] domestici dottorali e fini / merli dell'India pappagalli brasiliani [...] » ; « [...] i vigili schedati piccioni urbani [...] » ; « Quaglie stame pernici fagiani [...] in gabbia o in cella frigorifera / nel menù dei ristoranti di lusso / o nelle contropartite commerciali con i paesi dell'est / boscosi agricoli secondari », in *Detto dei passeri*, *PO2001*, p. 315-316.

y avait eu un canari / ils l'auraient suffoqué picoté sur la tête / jusqu'à lui écrabouiller le petit chef / et ils l'auraient ensuite jeté dans le bac des cocktails du champagne / ou le plateau du caviar. / Ils ne savent que faire du mal<sup>88</sup>. » Mais puisque « toute détermination est une négation », cette affirmation péremptoire du scientifique est ébranlée par la rime qui le définit comme un « ornithologue pédant [...] emphatique » parlant « dans une insomnie mondaine »<sup>89</sup>. Ici, la rime met à mal la détermination qui fait des moineaux – des hommes – des êtres naturellement mauvais en soulignant par son effet de retour de l'identique que cet ornithologue n'est qu'un agent infecté de l'Ordre infectant. S'ensuit la strophe finale du poème, dans laquelle Volponi explique la raison pour laquelle cet agent de l'Ordre assigne à résidence les moineaux/hommes. Il s'agit en l'occurrence d'un besoin de sa part de protéger une zone de « confort », celle que lui garantissent les « systèmes » et leurs « gardiens ». Une fois reçue cette *impulsion* à vivre confortablement, l'ornithologue est poussé par son *aiguillon* à étayer la nécessité philosophique des « systèmes ». Une telle détermination fait en sorte qu'à cause de l'aiguillon injecté par l'Ordre les moineaux qui subsistent au-delà de l'« enclos » rêvent d'y appartenir. La rime et l'itération sont les outils chargés de donner une forme poétique à cette soif d'infection :

Sognare *passeri passere passera passerà*  
 sempre come misurando il dolore pennuto  
 ma senza destarsi per continuare a *passare*  
 sopra i *passeri* tra quei *passeri* e *passero*  
*passera* che tanto doveva *passare passerà*.

Rêver, ô passereaux ô moinelles ô moineau, ça passera  
 toujours presque en mesurant la douleur ailée  
 mais sans jamais se réveiller pour continuer à passer  
 au-dessus des moineaux, parmi ces moineaux, en  
 [moineau  
 en moineau qui de toute façon devait passer, ça passera.  
 (PO2001, p. 320)

Toutefois, ces rimes et ces itérations obsessionnelles engendrent aussi la certitude que ce rêve mortifère d'infection « passera ». La rime identique que forme ce verbe indique la nature complexe de cet outil poétique dans *CTAFPP*. Toutefois, l'expression de la contagion de l'Ordre capitaliste reste la fonction principale des rimes et des itérations du poème, où elles peuvent même devenir les éléments d'une poésie figurative.

Cela est précisément le cas de la deuxième partie de *Detto dei passeri*, qui rend compte du caractère universel de la contagion. Ici, à côté des procédés typiques de *CTAFPP* – à propos desquels nous signalons juste le retour de la rime léopardienne en *-ale* pour

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 320 : « Ecco disse qui è proprio come / se fossero passati una diecina di passeri / e per non più di mezz'ora. / Se ci fosse stato un canarino / l'avrebbero soffocato beccato nel capo / e poi gettato nella vasca dei cocktail champagne / o nella guantiera del caviale. / Essi sanno fare soltanto male ». »

<sup>89</sup> Voir *ibidem*, p. 319 : « Adesso un ornitologo cattedratico / parla dentro un'insonnia mondana / della loro brutta natura enfatico ».

signifier la détermination capitaliste –, une forme d’itération détient aussi une valeur macro-textuelle. Après avoir représenté la force totalitaire de l’infection capitaliste, Volponi nie toute possibilité de désordre en affichant un pessimisme de la raison des plus sombres, ce qui est restitué par l’itération de structures syntaxiques commençant par « Personne » ou « Rien »<sup>90</sup>. Mais le passage qui nous intéresse tout particulièrement se situe à l’intérieur de l’avant-dernière strophe :

Il cimitero degli uccelli e delle avanguardie  
è negli aeroporti e nelle pubblicazioni.

Costole e coste ali poesie  
scienze arti mestieri canzoni.

**Dentro** i corpi e le borse dei viaggiatori

**dentro** i bagagli i containers i motori

dei frullatori dell’hostess o dei reattori

**dentro** le scarpe e i calzetti

**dentro** i vassoi e i sacchetti

**dentro** le pillole tranquillizzanti

o le polveri rallegranti nei fazzoletti

di seta o protette in stagnola

impregnati di colonia nella gola...

Le cimetière des oiseaux et des avant-gardes  
est dans les aéroports et dans les publications.

Côtes et rives, ailes et poésies

sciences, arts, métiers, chansons.

Dans les corps et les sacs des voyageurs

dans les bagages, les conteneurs, les moteurs

des mixeurs des hôtesse ou des réacteurs

dans les chaussures et les chaussettes

dans les plateaux et les sachets

dans les comprimés tranquilisants

ou les poudres réjouissantes dans les mouchoirs

en soie protégées par le papier d’aluminium

ou imbibés d’eau de Cologne dans la gorge...

(PO2001, p. 318)

À première vue, nous sommes face à un procédé récurrent dans *CTAFPP*. L’itération syntaxique et lexicale de « dentro » informe en effet plusieurs vers de cet extrait, sans oublier les différentes rimes que nous avons soulignées, et une autre itération lexicale (autour de la préposition « in ») qui dépend directement de la première tout en la renforçant. On reconnaît enfin le procédé d’énumération lexicale propre, nous l’avons vu, à *CTAFPP*. Cela étant dit, l’écho construit par ces procédés résonne à l’extérieur de ces vers en impliquant le poème et le livre entiers. En effet, l’image d’intériorité qui en émerge correspond à la centralité de cette deuxième partie du poème, si bien que ce passage, grâce aux procédés que nous avons mis en évidence, constitue une sorte de synecdoque du livre entier, tout en représentant la « détermination » totale et totalitariste de l’Ordre capitaliste.

En définitive, du fait non seulement des outils poétiques déployés, mais aussi par sa structure, *Detto dei passeri* est une radiographie de la propagation du virus capitaliste qui concerne aussi la « poési[e] », comme on peut le lire dans l’extrait que nous venons

<sup>90</sup> Nous empruntons librement l’expression « pessimisme de la raison » à la célèbre formule d’Antonio Gramsci – « Pessimisme de l’intelligence, optimisme de la volonté » – qui figurent à plusieurs endroits de l’œuvre du fondateur du Parti Communiste Italien.

d'analyser. On développera ce point dans la partie méta-poétique pour nous concentrer à présent sur une autre nouveauté technique qui est présente dans *CTAFPP*.

À côté de *Detto dei passeri*, trois autres poèmes analysent la mutation qu'ont subie les oiseaux. À l'exception de *Lettera 19*, les deux autres, *Il pomeriggio di un dirigente* et *Gli uccelli furono ingannati*, présentent la trame de rimes, itérations et énumérations qui constitue la marque de fabrique de *CTAFPP*. Les trois textes partagent en revanche le fait d'être des citations, même si on y distingue deux modalités citationnelles différentes. Étant donné que *CTAFPP* est un *livre de poésie*, au sens où il est un organisme complexe habité par les relations complexes qui lient le(s) poème(s) et les extra-textes, il est légitime d'emboîter le pas du critique russe Mikhaïl Bakhtine qui théorisa le *principe dialogique*, c'est-à-dire le dialogue constant qu'un discours, et donc un texte, entretiennent avec d'autres discours et d'autres textes<sup>91</sup>. En particulier, la réflexion de Bakhtine nous intéresse de près dans la mesure où le principe dialogique le poussa à donner une définition du discours cité. En ce sens, les deux modalités de citation de Volponi correspondent à deux modèles citationnels décrits par Bakhtine, la *stylisation* et la *parodie*. Ces dernières appartiennent à la typologie de représentation du discours que Bakhtine destine au discours « dyphonique passif »<sup>92</sup>. Mais tandis que le discours stylisant est convergent par rapport à l'hypotexte, la parodie, quant à elle, en diverge. Or, *Il pomeriggio di un dirigente* et *Gli uccelli furono ingannati* sont des stylisations, *Lettera 19* est au contraire une parodie.

*Il pomeriggio di un dirigente* et *Gli uccelli furono ingannati* constituent en effet deux exemples parfaits de stylisation de l'hypotexte. Pour ce qui est du premier des deux, il s'agit de la réécriture d'un poème du poète nord-américain Wallace Stevens, dont le titre est *Treize façons de regarder un merle*<sup>93</sup> :

Nevicava  
per nevicare ancora.  
Così scrisse di un pomeriggio  
che egli era vespero intero  
un dirigente poeta, come  
adesso per me:  
che nevica tutt'ora  
sempre con l'aria  
di smettere presto.  
**It was snowing**

Il neigeait  
et il allait continuer à neiger.  
Ainsi écrivit un dirigeant-poète  
un après-midi où il était vêpre entier,  
comme c'est le cas  
à présent pour moi :  
il neige toujours  
et toujours en ayant l'air  
de cesser bientôt.  
It was snowing

<sup>91</sup> Cf. TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine...*, op. cit.

<sup>92</sup> Voir *ibidem*, p. 110.

<sup>93</sup> Pour la version française du poème, cf. STEVENS W., *Treize façons de regarder un merle* (titre original : *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*), in ID., *Harmonium*, op. cit., p. 226-231.

and it was going to snow,  
provo a ripetere lentamente  
cercando con ogni suono  
di dare un motivo alla neve  
per scendere più celermente.

The black-bird non viene  
sopra un albero esistente  
al posto di quel cedro lembo;  
becca tra la mia mente  
e scacazza nel mio grembo.  
Io sto imitando  
e per questo non mento;  
finta è la mia neve  
quale la mia pianta,  
vero  
l'uccello nero  
che non s'incanta.

In questa falsa cultura  
del perenne vespero  
che come vera millanta  
e spergiura, impone:  
the black-bird è il nome  
di un presidente  
seated  
non in the cedar-limbs  
ma  
in the branch-veins  
cattedra e nembo.

and it was going to snow,  
j'essaie de répéter lentement  
en cherchant par n'importe quel son  
à donner un motif à la neige  
pour descendre plus rapidement.

The black-bird ne se pose pas  
sur un arbre existant  
à la place de cette branche de cèdre ;  
il picore dans mon esprit  
et il chie dans mon ventre.  
Moi, j'imite  
et donc je ne mens pas ;  
ma neige est fausse  
tout comme mon arbre,  
vrai  
l'oiseau noir  
qui ne s'enraye pas.

Dans cette fausse culture  
du vèpre pérenne,  
qui vante et parjure,  
qui impose comme si elle était vraie :  
the black-bird est le nom  
d'un président  
seated  
non pas in the cedar-limbs  
mais  
in the branch-veins  
chaire et nimbus.  
(PO2001, p. 208-209)

Le poème s'ouvre sur la traduction en italien de deux vers de l'hypotexte stevensien : « Il neigeait / et il allait continuer à neiger ». L'« énonciation répétante<sup>94</sup> » se manifeste également un peu plus loin, lorsque le poète nous dit qu'il essaye de répéter « lentement » les deux vers originaux, qu'il reproduit aux vers dix et onze. L'hypotexte apparaît par syntagmes, par ailleurs bien inscrits dans la syntaxe italienne, en d'autres lieux du poème : « The black-bird » et « in the cedar-limbs » ; en revanche, « seated » et « in the branch veins » sont des créations volponiennes stylisant Stevens. Ce jeu volponien entre création directe et stylisation rend compte d'une falsification en cours ; l'Ordre capitaliste a

---

<sup>94</sup> C'est ainsi qu'Antoine Compagnon définit l'acte de citation : « L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une dénonciation », in ID., *La seconde main...*, op. cit., p. 55.

bouleversé le rapport entre vrai et faux, à tel point que « ma neige est fausse / tout comme mon arbre », et que le *black-bird*, c'est-à-dire le merle « ne se pose pas / sur un arbre existant / à la place de cette branche de cèdre ». D'ailleurs, le merle lui-même n'en est pas vraiment un, car la « fausse culture » au pouvoir « impose » une mutation linguistique : désormais, le merle « est le nom / d'un président » assis non pas sur les branches d'un cèdre, mais sur un filon d'or ramifié. Désormais, cet oiseau humain « qui ne s'enraye pas » est « vrai » alors que les vrais animaux ne sont plus que des simulacres du pouvoir. Déjà présent dans le poème de Stevens<sup>95</sup>, ce renversement total touchera aussi la création artistique, mais nous verrons cela dans la partie réservée à la réflexion méta-poétique. En somme, l'acte citationnel converge vers l'hypotexte de Stevens, dont il reprend la dénonciation de l'artificialité de l'Ordre pour la rendre plus ouverte et grosse de conséquences méta-poétiques.

Il en est de même pour une autre stylisation volponienne, *Gli uccelli furono ingannati* :

Gli uccelli furono ingannati  
dall'uva dipinta di Zeusi,  
e sfuggirono storti e irati  
nel cielo in volo per nuovi  
filari orti e seminati.

Non allo stesso modo Zeusi  
sortì dai fili intrecciati  
della cortina dove delusi,  
i senzi, e persi aveva lasciati,  
stretti tra i nodi pitturati  
dall'implacata mano di Parrasio.  
L'uomo che fabbrica il **falso**  
contro la falsità si danna ansioso  
e dalla stessa interamente è **valso**.

Les oiseaux furent trompés  
par le raisin peint de Zeuxis,  
et ils s'envolèrent agacés et coléreux  
pour voler vers de nouveaux  
jardins, rangées et champs ensemencés.

Zeuxis ne sortit pas de la même manière  
des fils tressés  
du rideau où il avait laissé ses sens  
déçus et perdus,  
serrés entre les nœuds peints  
par la main non apaisée de Parrhasius.  
L'homme qui fabrique le faux  
contre le faux s'agite angoissé  
mais il est vaincu par lui.  
(PO2001, p. 338)

L'hypotexte qui sous-tend *Gli uccelli furono ingannati* est un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien<sup>96</sup>. L'auteur latin y rapporte l'épisode que reprend Volponi. Mais si dans

<sup>95</sup> Cf. la strophe VII : « Ô hommes minces de Haddam, / Pourquoi imaginer des oiseaux d'or ? » (« O thin men of Haddam, / Why do you imagine golden birds ? »), in STEVENS W., *Treize façons...*, op. cit., p. 228-9.

<sup>96</sup> Cf. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, to. II, livre XXXV, chap. XXXVI, § 5 : « Il [Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé

l'hypotexte nous sommes face à une querelle entre deux peintres pour établir qui des deux est le plus doué, dans le texte de Volponi, l'idée centrale est encore une fois l'infection capitaliste, bien qu'elle ne soit pas directement nommée. Le concept de faux change en effet de sens, car il n'est plus un signe d'excellence artistique mais une force totalitaire, si bien que l'homme, qui est son artisan, a beau s'agiter contre le fruit faux de cet Ordre artificiel, il en sera toujours écrasé, comme l'affirme le tercet d'inspiration dantesque qui clôt le poème. En somme, en passant indirectement par le modèle dantesque, l'anecdote de Pline devient chez Volponi un apologue qui se fonde par ailleurs sur un réseau de rimes et d'assonances qui contribue à alimenter rythmiquement et sémantiquement la force irrésistible de l'Ordre. Le procédé de la stylisation qu'emploie Volponi dans *Il pomeriggio di un dirigente* et *Gli uccelli furono ingannati* lui permet d'amplifier un message qui était déjà dans les hypotextes de départ. Ce n'est pas le cas lorsque le procédé citationnel employé ne converge plus avec le texte qui sert de modèle, mais au contraire s'en écarte.

Cela est précisément le cas du dernier poème qui rend compte de la mutation des oiseaux, *Lettera 19*. Volponi reporte une lettre en vers du naturaliste et écrivain italien du XVI<sup>e</sup> siècle Lucio Felici, passant en revue de nombreux types d'oiseaux et leur comportement. Contrairement à *Il pomeriggio di un dirigente* et à *Gli uccelli furono ingannati*, ce poème de Volponi ne présente aucune intervention du poète, qui se limite en effet à transcrire sa source. Mais puisque « la parole d'autrui comprise dans un contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens<sup>97</sup> », les deux derniers vers du texte de Felici acquièrent une tout autre valeur à l'intérieur de *CTAFPP*. En effet, une fois terminée la liste des oiseaux, Felici conclut ainsi : « Et s'il y a encore quelque chose d'intéressant / que j'estime que vous n'avez pas vu...<sup>98</sup> ». Or, en connaissant le sort que l'Ordre capitaliste a réservé aux animaux, on peut supposer que derrière ce « vous », bien que de politesse, car Felici s'adresse au seul destinataire de la lettre, il y a les contemporains de Volponi, ignares de ce qu'est un oiseau réel, et surtout de la richesse bariolée de la nature d'avant l'infection<sup>99</sup>. En définitive, c'est le contexte dans lequel est cité le texte ancien qui déclenche le mécanisme parodique et sa modification sémantique.

---

que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis » (<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>, page consultée le 28/05/2017).

<sup>97</sup> BAKHTINE M., « Du discours romanesque », in ID., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 85-233, p. 159.

<sup>98</sup> *PO2001*, p. 306. La lettre de Felici appartient sans doute aux *Lettere à Ulisse Aldrovandi*; cf. Bologne, Bibliothèque universitaire, *Fondo Aldrovandi*, ms. 38, II, cc. 180r-253r: 71 lettres autographes à Ulisse Aldrovandi (Rimini, 2 luglio 1553-Rimini, 24 ag. 1573).

<sup>99</sup> Pour une analyse approfondie de ce poème cf. ZUCCO R., « Nell'officina poetica di Volponi : Lettera 19 », in *Istmi*, n. 15-16, 2004-2005, p. 311-337.

Étant donné que dans toute la poésie de Volponi la figure des oiseaux a souvent remplacé l'homme, qui dit mutation des premiers, dit mutation du second. On dirait que Volponi a voulu renforcer ce lien d'un point de vue technique, car un des poèmes majeurs au sujet de la mutation humaine, *La deviazione operaia*, partage certes l'attrait commun à la plupart des poèmes du livre, mais il partage surtout avec les poèmes sur les oiseaux l'acte citationnel, en l'occurrence la stylisation. Daté de 1976, Volponi tenait particulièrement à *La deviazione operaia*, comme le démontre le fait qu'il en fournit lui-même une interprétation en se lamentant du manque d'un intérêt critique adéquat à son égard<sup>100</sup>. Dès lors, quelques rares critiques se sont penchés sur ce poème en démontrant, par exemple, que la source du langage technique industriel du texte est à chercher dans un essai du psychanalyste Cesare Musatti, *Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica* (*Étude sur la cadence du travail à la pièce dans une entreprise métallurgique*)<sup>101</sup>. Volponi lui emprunte notamment « le langage de l'organisation technique du travail<sup>102</sup> », tout en lui apportant « quelques variations<sup>103</sup> ». En effet, il suffit de mettre en regard quelques extraits des deux textes pour s'en rendre compte<sup>104</sup>:

<i>Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica</i>	<i>La deviazione operaia</i>
« Majoration, ou génériquement correction, de ces temps minimaux, que l'on obtient en les multipliant par un coefficient K, fonction de la déviation ( <i>d</i> ), qui est à entendre comme le rapport entre le temps moyen – c'est-à-dire la moyenne	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « <i>d</i> est déviation, en italique » (v. 1, PO2001, p. 241);</li> <li>• « <i>d</i> est en rapport avec le TM, / temps effectif de fabrication, / et aussi avec le Tm simple » (v. 24-6, <i>ibid.</i>);</li> </ul>

<sup>100</sup> Le poète définit ce poème comme une « poésie vraie sur le “calvaire” ouvrier ». Voir VOLPONI P. – LEONETTI F., *Il leone e la volpe...*, *op. cit.*, p. 127-131, p. 127 : « Una poesia vera sul “calvario” operaio ».

<sup>101</sup> D'abord document interne à Olivetti datant de 1943, cet essai fut ensuite publié in MUSATTI C. L., « Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica », in *Rivista di Psicologia*, LVII, 2, avril-juin 1963, p. 91-128; puis in MUSATTI C. – BAUSSANO G. – NOVARA F. – ROZZI R. A., *Psicologi in fabbrica. La psicologia negli stabilimenti Olivetti*, Turin, Einaudi, 1980, p. 69-105. Volponi le cite directement lors d'un entretien public avec des étudiants : in VOLPONI P., « Incontro con la Pantera », in ID., *Scritti dal margine, op. cit.*, p. 145. C'est Gian Luca Picconi qui a découvert cette filiation : cf. ID., « Mimesi discontinua: *La deviazione operaia* di Paolo Volponi », in *Istmi*, n. 15-16, 2004-2005, p. 279-309.

<sup>102</sup> VOLPONI P. – LEONETTI F., *Il leone e la volpe...*, *op. cit.*, p. 127-131, p. 127 : « il linguaggio dell'organizzazione tecnica del lavoro ».

<sup>103</sup> PICCONI G. L., *op. cit.*, p. 294 : « Nel libro *Psicologi in fabbrica*, figura un saggio di Cesare L. Musatti, risalente al 1943, dal titolo : *Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica*, di cui è sufficiente sfogliare poche pagine per notare il fatto che le variabili e parte del materiale lessicale impiegato da Volponi nel poemetto sono desunti da questo scritto, pur con variazioni. »

<sup>104</sup> Pour l'élaboration du tableau nous nous appuyons sur les exemples fournis par PICCONI G.L., *op. cit.*, p. 294 (c'est nous qui traduisons).

arithmétique de tous les ( <i>n</i> ) temps relevés ( <i>TM</i> ) – et le temps minimal ( <i>Tm</i> ) »	
« En divisant 1 h par le temps par pièce on obtient la production horaire de pièces »	« La productivité est mesurée /sur la base de la production horaire de pièces » (v. 14-5, <i>ibid.</i> )
Le coefficient K est le « coefficient de correction du temps minimal »	« K, correction du temps minimal » (v. 2, <i>ibid.</i> )

En somme, Volponi stylise ici la parole d'un « genre intercalaire<sup>105</sup> ». La froideur du langage technique qui transforme les ouvriers et leurs actions en un ensemble de facteurs alphanumériques est interrompue par les vestiges d'un langage humain :

K per ogni caso renitente  
di *d* passa a intestare la necessità  
di una cartella inquirente.  
K1, K2, K3 ormai  
indice di sociale pericolosità  
oltre che di insostenibili guai  
per il reparto, e per tutta la collettività  
aziendale. Non sia mai

che un K3 abbia la libertà  
di circolare tra molti operai...  
I K1 seguite! I K1 ciascuno  
e a gruppetti compatibili, disposti ai  
buoni suggerimenti [...]  
forse convertibili [...]

K2 addurre alle dimissioni, all'opportuno  
pre pensionamento: che gli si dia  
qualche soldo, un milione, uno  
e un altro dopo un anno a garanzia  
di soggezione controllo speranza a K1  
di ritornare per buona condotta [...]

Pour tout cas d'insoumission de *d*,  
K rend nécessaire  
un dossier inquisitoire.  
K1, K2, K3 sont désormais  
un indice de dangérosité sociale  
et de problèmes insoutenables  
pour le service et pour toute la collectivité  
d'entreprise. Qu'un K3

n'ait jamais de la vie la liberté  
de côtoyer beaucoup d'ouvriers !  
Suivez les K1 ! Ces K1 sont singulièrement  
et en petits groupes compatibles disposés à  
de bons conseils [...]  
sans doute convertibles [...]

Les K2 : pousser à la démission, à l'opportune  
pré-retraite : qu'on leur donne  
quelques sous, un seul million  
et un autre au bout d'un an comme gage  
de sujetion contrôle espoir de redevenir  
des K1 pour bonne conduite [...]

<sup>105</sup> Pour la définition de « genre intercalaire », voir BAKHTINE M., « Du discours romanesque », *op. cit.*, p. 141. Par « genre intercalaire » Bakhtine entend tout « genre a priori non romanesque inséré dans le roman ou utilisé par le roman : lettre, confession, journal intime, récit de voyage, etc. » (STOLZ C., *Bivocalité, construction hybride, pluriaccentuation, motivation pseudo-objective*, in AA.VV., *Atelier de théorie littéraire*, in [http://www.fabula.org/atelier.php?Bivocalit%26acute%3B%2C\\_construction\\_hybride%2C\\_pluriaccentuation%2C\\_motivation\\_pseudo%2Dobjective](http://www.fabula.org/atelier.php?Bivocalit%26acute%3B%2C_construction_hybride%2C_pluriaccentuation%2C_motivation_pseudo%2Dobjective), page consultée le 27 décembre 2017).

K3 sono rimasti in 21  
e ora bisogna proprio cacciarli via  
[...]

Des K3 il n'y en a plus que 21,  
il faut à présent les virer  
[...]  
(PO2001, p. 242-243)

Ce sursaut d'humanité dans le langage stylisé n'a rien de positif, car il survient lorsque l'irréductibilité de certains travailleurs à la mutation en objets pousse les gardiens de l'Ordre industriel à s'exclamer qu'il faut à tout prix éviter une propagation de ce virus désordonnant (« Non sia mai »). Le discours regagne en froideur dès que l'image des insoumis (les « K3 ») est remplacée par l'analyse froide et cynique des procédures à suivre pour que la mansuétude des « K1 » devienne le modèle des « K2 ». Ce retour au confort de la procédure explique d'ailleurs le calme relatif du vers qui décrète l'expulsion nécessaire des « K3 » : toute la colère de l'exclamation précédente a été résorbée, si ce n'est qu'elle transparait dans le syntagme trop familier « cacciarli via ». De la même manière, les ouvriers acquis à l'Ordre montrent parfois un dernier vestige d'humanité, comme le laisse entendre le régionalisme méridional « a mia » (*fr.* « à moi ») prononcé par un des ouvriers redevenus « K1 ». En définitive, malgré ces intermèdes humains, la langue aseptisée de l'Ordre industriel a infecté tout et tous, si bien que la parodie n'a plus lieu d'être et la stylisation est le seul moyen possible pour raconter l'infection totale, car elle converge avec l'hypotexte. En ce sens, la stylisation fonde aussi l'iconographie religieuse de *CTAFPP*, à condition de considérer l'Ordre comme un véritable texte.

Dans *Io fui una volta sulla terra : l'ho vista*, le poète en personne semble cautionner notre lecture, car, comme nous l'avons rappelé dans la partie thématique, il imagine qu'il revient sur la planète Terre sans pour autant la reconnaître, car elle a été transformée en « un paysage du dernier surréalisme ». « [P]erdu et faux », ce monde infecté continue d'écrire son « livre illisible » dont « des peintures et des peintures » trompeuses comme celles de *Gli uccelli furono ingannati* sont le seul contenu<sup>106</sup>. Il en découle que la forte iconographie religieuse – à la fois païenne et chrétienne – que nous avons mise en lumière dans la partie précédente n'est autre que la stylisation, à travers le procédé de l'*ekphrasis*, de ce « livre » de « peintures » qu'est l'Ordre capitaliste<sup>107</sup>. Contrairement à ce qu'affirmait Raboni, le

---

<sup>106</sup> Voici les originaux des trois citations tirées de *Io fui una volta sulla terra : l'ho vista* : « ora sono una figura di genere / dentro un paesaggio tardo surrealista... » (PO2001, p. 237) ; « Il mio mondo è perso e finto » (p. 238) ; « libro illeggibile da esibire / sempre uguale nel colorire / lettere e imprimere dorature » et « eppure eppure / sempre e solo pitture e pitture » (p. 240). On notera la présence constante des rimes et des procédés itératifs.

<sup>107</sup> Pour l'iconographie religieuse de *CTAFPP*, voir *infra*, p. 184-193. L'*ekphrasis* volponienne frôle même l'*hypotypose* : « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre. » (<http://www.cnrtl.fr/definition/Hypotypose>, page consultée le 30/05/2017)

« mysticisme » de Volponi est bel et bien explicite<sup>108</sup>. En effet, à côté de l'image du *parallèle* qui, nous l'avons vu dans la partie précédente, exprime l'artificialité de l'Ordre, Volponi emploie notamment le procédé de la stylisation pour le décrire. On verra par ailleurs qu'en guise de riposte, le poète emploiera une stylisation de signe contraire dans *NSC*. Mais avant de passer au dernier livre de Volponi, il convient de résumer notre parcours à travers l'atelier poétique de *CTAFPP*.

Il s'agit en définitive d'un livre qui s'inscrit dans la continuité de *FM*. En effet, on retrouve la même hétérogénéité de la rime, sa source léopardienne et sa capacité d'engendrer des réseaux rythmico-sémantiques qui traversent souvent les poèmes entiers en créant un fil rouge synthétique. On retrouve les mêmes procédés itératifs, eux aussi prêtés aux différents messages que le poète entend transmettre. Sur cette ossature s'insèrent toutefois quelques nouveautés. La dénonciation sans merci de l'Ordre capitaliste et de sa « détermination » demande d'aiguiser ses armes, si bien que Volponi choisit d'employer la citation pour dévoiler les mécanismes de l'infection. Des deux mécanismes citationnels employés, Volponi préfère sans aucun doute la stylisation, dont la nature convergente par rapport à l'hypotexte se prête mieux à la description mimétique de l'Ordre, d'autant plus que ce dernier est, selon Volponi, un énorme hypotexte dogmatique. C'est de ceci que naît le dernier livre de Volponi, *NSC*. Suite thématique idéale de *CTAFPP*, *NSC* l'est aussi d'un point de vue poétique. Toutefois, afin d'éviter les redites, précisons que nous ne nous pencherons que sur les phénomènes de *NSC* qui constituent une nouveauté par rapport au(x) livre(s) précédent(s).

## 4.6 Se rendre ?

Plus méditatif que le livre précédent, *NSC* est le lieu où Volponi s'adonne moins à l'analyse minutieuse de l'infection qu'au perfectionnement de sa pédagogie de la résistance, laquelle débouche sur une véritable philosophie. Cette philosophie consiste à reconnaître, d'après Parménide, que puisque tout l'existant est empêtré dans l'Ordre et

---

<sup>108</sup> Dans la préface à *PO2001*, Raboni écrit ceci : « Entre les poèmes de jeunesse, ravissants dans leur anxieuse délicatesse, et les derniers petits poèmes de *Con testo a fronte*, au style puissant dans sa violente fluidité et sa pression spasmodique, couraient et courent [...] deux traces [d']une évidence éclairante : la continuité et l'ascension – une cohérence proche de l'obstination (j'allais dire "folie" en hommage inconscient au mysticisme implicite de Volponi) –, et une progression quasi illimitée [...] de sa sagesse, de son adresse et de sa maîtrise formelles [...] » (RABONI G., *La felicità e la perdita*, in *PO2001*, p. VII : « Dalle poesie giovanili, incantevoli nella loro ansiosa gracilità, agli ultimi poemetti di *Con testo a fronte*, poderosi nella violenta sciolttezza e nella spasmodica costrizione del loro dettato, correvano e corrono [...] due tracce [d']una] luminosa evidenza : la continuità e l'ascesa, una coerenza non lontana dall'ostinazione (stavo per dire – omaggio inconscio all'implicito misticismo volponiano – dalla follia) e una crescita quasi illimitata [...] di sapienza e accortezza e padronanza formale [...] »). C'est nous qui soulignons.

son devenir, il est urgent que nous nous rappelions que la vraie voie est ce « lit / d'eau et de terre naturelle et commune » dont parle Mao dans *Le ultime cose di Mao*, le poème qui clôt le livre. Autrement dit, la vraie voie est l'Être, et le devenir en constitue le *parallèle* erroné, l'écart. Toutefois, si les outils poétiques de *FM*, *CTAFPP* et en partie *NSC* (la rime identique et obsessionnelle, les itérations, la stylisation) ont pour but de verbaliser le *parallèle*, d'en démasquer le fonctionnement, certaines innovations de *NSC* se concentrent en revanche sur l'écart lui-même. Volponi s'attache en effet à signifier la séparation proprement dite, ce que démontre l'emploi de deux procédés comme la rime fondée sur la tmèse et ce que nous appellerons la contre-stylisation.

#### 4.6.1 La rime en tmèse

En français comme en italien, la tmèse (du grec τ μ η̃ σ ι ζ, *coupure*) opère notamment à l'intérieur des mots composés en ce sens qu'elle « sépare deux éléments aujourd'hui soudés, mais jadis autonomes<sup>109</sup> ». Dans la langue italienne, elle a connu une certaine fortune poétique :

Dans la métrique italienne, division d'un mot en deux parties dont une à la fin d'un vers et l'autre au début du suivant, de manière analogue à ce qui se passait en grec entre deux membres métriques unis par la synaphie [...]. D'habitude, on introduit une tmèse entre les deux parties d'un mot qui ont une étymologie distincte : [...] « Je me retrouve à pleurer infini- / ment avec toi » (Pascoli, *Colloquio*, in *Myricae*); plus rarement dans d'autres cas : « Le dernier, par terre, heurtait / sans cesse sa tête bal- / lante » (Pascoli, *Gli emigranti nella luna*, in *Nuovi poemetti*) [...]<sup>110</sup>.

En outre, dans la tradition poétique italienne, la tmèse est étroitement liée à la rime, en ce sens que les mots sont tronqués pour garantir la rime. C'est pourquoi on classe la « rime en tmèse » parmi les « rimes techniques » de la poésie italienne. Comme le démontre le premier exemple donné dans la définition ci-dessus, « [l]e cas le plus commun est la division des adverbes en *-mente* ». Et Beltrami d'ajouter qu'une « vraie troncature des mots

<sup>109</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/tm%C3%A8se> (page consultée le 05/06/17).

<sup>110</sup> Voir <http://www.treccani.it/vocabolario/tmesi/> (page consultée le 05/06/2017) : « Nella metrica italiana, divisione di una parola in due parti di cui una alla fine di un verso e l'altra al principio del successivo, analogamente a quanto poteva accadere in greco tra due membri metrici uniti da sinafia [...]. La tmesi si fa per solito fra due parti di una parola che siano etimologicamente distinte: [...] "Io mi ritrovo a piangere *infinita-/mente* con te" (Pascoli, *Myricae*, «Colloquio», II, vv. 6-7); raramente in altri casi: «L'ultimo, in terra, il capo *ciondo-/loni* via via le urtava» (Pascoli, *Nuovi poem.*, «Gli emigranti nella luna», canto II, vv. 11-12). »

[n'] est propre [qu'] à certains exercices du XIII<sup>e</sup> siècle »<sup>111</sup>. Or, les rimes en tmesè de *La meccanica* – le seul poème de NSC où elles apparaissent – dépassent largement le cadre des adverbes de manière et s'apparentent davantage aux « exercices » médiévaux. Étant donné la longueur du poème en question, nous nous contenterons d'en analyser les échantillons qui sont à notre avis les plus significatifs :

Non si possono più intraprendere viaggi, né sono praticabili percorsi di conoscenza; non ci sono più luoghi di contrasti e di formazione, non la veemenza dei maestri: la lingua stessa è tramandata così come la scienza è finita con una fissione, tradita la rivoluzione, l'esperienza proibita, l'identità filtrata tra le norme e l'assenza dei personaggi; ma non mai trascorse infanzia e adolescenza e solo concesso trapasso la stretta deferenza alla ripetizione, tragico il passato, dubbia la presenza proprio perché costante si traduce in dovere, in obbedienza; eppure

muto il mondo transita bruciando, e senza luce ed il suo polo attracca sulla morbida desinenza dell'ansia, cupida e distratta, inevitabile essenza, dello spirito civile astratta cecità, disparità, clemenza messa a recitare tragedie borghesi, l'apparenza dei ruoli, la carriera e la trama come conoscenza del vero, norma, società: trasmessa con l'unica frequenza ammessa: nucleo, entra-

On ne peut plus entreprendre des voyages, ni des parcours de connaissance, il n'est plus de lieu de contrastes et de formation, plus de véhémence des maîtres : même la langue est transmise, tout comme la science est finie par une fission, trahie la révolution, interdite l'expérience, l'identité filtrée entre les normes et l'absence des personnages ; mais jamais ne passa l'enfance et l'adolescence et la seule transition admise est l'étroite déférence à la répétition, tragique le passé, incertaine la présence car elle se traduit constamment en devoir, en obéissance ; et pourtant le monde muet transite en brûlant, et sans lumière et son pôle s'amarre à la douce désinence de l'anxiété, cupide et distraite, inévitable essence, de l'esprit civique abstraite cécité, disparité, clémence contrainte de réciter des tragédies bourgeoises, l'apparence des rôles, la carrière et la trama comme connaissance du vrai, norme, société : transmise avec la seule fréquence admise : noyau, en-

<sup>111</sup> Pour les deux dernières citations, voir BELTRAMI P. G., *op. cit.*, p. 85 : « Il caso più comune è la divisione degli avverbi in mente [...] Une vera spezzatura di parola è propria di esercizi duecenteschi ». C'est toujours Beltrami qui classe la « rima in tmesi » parmi les « rime tecniche » (cf. p. 85 et 82).

ta, tempo, ora, coerenza  
con il nuovo, immobile tra  
il passato remoto e l'immanenza  
operativa; autorevole, stra-  
potente spinta e intelligenza  
aziendale [...]

trée, temps, heure, cohérence  
avec le nouveau, immobile entre  
le passé lointain et l'immanence  
opérationnelle, autoritaire, arro-  
gante impulsion et intelligence  
d'entreprise [...]  
(PO2001, p. 375-376)

À première vue, ces vers de *La meccanica* pourraient aisément appartenir à *CTAFPP*, car on y retrouve les mêmes procédés techniques qui constituaient le fil rouge technique du livre précédent, notamment les rimes obsessionnelles et les itérations. Cependant, pour ce qui est de la rime, Volponi atteint ici un point de non-retour. Nombre des rimes présentes dans ces vers, de même que dans le reste du poème, se fondent en effet sur la tmèse, qui est à son tour poussée à l'extrême, car, à côté de tmèses plus classiques, qui respectent au moins le découpage en syllabes (« intra- / prendere », « pra- / ticabili », etc.), nous trouvons des découpages tout à fait arbitraires : « tra- / nsita », « attra- / cca », « distra- / tta », « astra- / tta ». Si le caractère arbitraire de ces rimes en tmèse rapproche *La meccanica* des « exercices » médiévaux dont parlait Beltrami, un aspect l'en éloigne. Le schéma des rimes en tmèse se fonde en effet sur une syllabe particulière, *-tra-*, qui est répétée de manière obsédante. Ceci est loin d'être un hasard, car dans la syllabe en question résonne un élément sémantique capital pour comprendre le message de Volponi, la préposition italienne *tra*. Cette dernière exprime, selon la définition qu'en fournit le grammairien Luca Serianni, une « position intermédiaire entre deux (ou plusieurs) référents »<sup>112</sup>. Or, si on applique cette définition à *La meccanica*, on peut affirmer que Volponi attribue à la rime en tmèse fondée sur la syllabe *-tra-* la même « position intermédiaire » que détient la préposition. Les deux référents qu'elle lie ne sont pas seulement les autres tronçons du mot coupé, mais aussi, par voie de métaphore, l'Être et le devenir. Ce dernier, infecté qu'il est par la « détermination » capitaliste, sépare donc la totalité des choses, y compris les mots, de l'Être de Parménide.

Les derniers vers de *La meccanica* présentent toutefois une autre fonction possible de la rime en tmèse :

[...] eppure talvolta accade che tra  
questi volti muti dell'obbedienza  
capiti uno che insorga e stra-

[...] et pourtant il arrive parfois que parmi  
ces visages muets de l'obéissance  
il y en ait un qui s'insurge et qui boule-

<sup>112</sup> SERIANNI L., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Novare, UTET, 2010 [1989], p. 351 : « L'idea fondamentale espressa dalle preposizioni *tra* e *fra* [...] è quella di 'posizione intermedia' tra due (o più) punti di riferimento. »

volga ogni senso della sua stessa esistenza  
e di quella generale, civile, che tra-  
passa ogni singola coscienza.

verse tous les sens de sa propre existence  
et de celle de la société entière, laquelle dé-  
passe toute conscience individuelle.

(PO2001, p. 377)

L'explicit du poème démontre une fois de plus la nature *complexe* de la rime volponienne, y compris de la rime en tmèse, car cette dernière est placée ici pour indiquer, certes, la séparation que nous venons de mettre en lumière, mais en même temps, elle exprime, notamment grâce au verbe « stravolgere », le bon désordre qui peut toujours émerger des interactions infinies, qui sont justement le propre de toute auto-organisation complexe.

#### 4.6.2 La contre-stylisation

L'autre procédé chargé de dire la séparation est la contre-stylisation. Dans le chapitre consacré aux outils poétiques de *CTAFPP*, nous avons vu que Volponi use du mécanisme rhétorique de la stylisation pour signifier à la fois l'infection totale causée par l'Ordre capitaliste et son iconographie religieuse. Dans *NSC*, la stylisation iconographique procède à l'inverse en puisant ses racines dans le monde grec. Cela concerne notamment les figures du cheval de *Il cavallo di Atene* et la tête en bronze de *Per un bronzo museale*. Pour mieux comprendre cette « resémantisation », comme l'a appelée Zinato, il faut d'abord s'entendre sur l'idée de la Grèce ancienne qu'avait Volponi.

En 1976, Volponi participe à la rédaction d'un guide d'auteur consacré à l'Europe. Notre poète est chargé de la partie concernant la Grèce. En écrivain qu'il est, Volponi ne se contente pas de décrire la géographie de ce pays méditerranéen, mais il part de ses souvenirs d'école pour livrer un portrait de la Grèce en tant qu'idée sempiternelle qui fonde tout être occidental. À ses yeux, la Grèce antique comme celle d'aujourd'hui, à l'exception de celle des élites conniventes avec l'Ordre capitaliste et son infection, portent en elles les signes impérissables de cette unité entre homme et nature que nous avons décrite dans les pages de la partie thématique que nous avons réservées à *CTAFPP* comme le propre du mysticisme volponien :

Il y a une conjonction parfaite entre l'homme et son champ, son bateau, ses outils. Même l'emploi des choses, ainsi que leur fabrication ou leur disposition à l'intérieur comme à l'extérieur, dans le jardin ou devant le seuil, appartient à un ordre moral, qui est le fruit de cultures mais aussi d'une adhésion constante de la pensée. Le même ordre dispose la présence des villages et des maisons isolées dans le paysage, il en dessine les contours, l'ensemble et en choisit les couleurs [...] il établit un équilibre nouveau, simplement et directement humain.

Tout est compris dans le regard amoureux du Grec, si bien que Volponi nous dit que « [l]a forme de la robe » portée par l'Aurige de Delphes « marque la rationalité et l'exactitude de la Polis »<sup>113</sup>. Métaphore de l'unité totale du monde grec, cette célèbre statue fonde la contre-stylisation présente dans les poèmes *grecs* de *NSC*. L'*ekphrasis* de la statue équestre de *Il cavallo di Atene* en est un exemple éminent. En effet, le poète s'y identifie (« Cheval et cavalier sont désormais dans ma tête / tout comme ma pensée<sup>114</sup> ») en montrant à ses enfants et aux disciples de sa pédagogie de la résistance la voie qui conduit à l'Être au détriment du devenir infecté. On retrouve d'ailleurs le même schéma dans *Per un bronzo museale*, où une sculpture en bronze interpelle le poète :

Perché una testa di bronzo museale  
più che a farsi ammirare  
si dispone a dialogare  
con senno, conoscenza e individuale  
atteggiamento, ma all'istante versare  
un intero poema corale,  
vibrante scala musicale  
della risalita all'Acropoli? Di una vocale  
ricongiunzione, di un pensiero fisso sul trono  
perenne, secolo per secolo, sulle mura, sulla materiale  
composizione della città e dei campi [...]?

Pourquoi une tête en bronze muséale  
se dispose moins à se faire admirer  
qu'à dialoguer  
avec intelligence, connaissance et attitude  
individuelle, mais à verser à l'instant  
un entier poème choral,  
vibrante échelle musicale  
de la remontée vers l'Acropole ? D'une réunification  
vocale, d'une pensée fixe sur le trône  
pérenne, siècle après siècle, sur les remparts, sur la  
[composition  
matérielle de la ville et des champs [...]?  
(*PO2001*, p. 407)

L'iconographie muséale sert à nouveau pour affirmer la vraie voie que l'homme devrait suivre, celle de l'Être, de l'unité des rapports entre individualité et collectivité, entre passé, présent et futur, entre ville et campagne, etc. En définitive, la rime en *tmèse* et la contre-stylisation qui apparaissent dans *NSC* sont les pierres par lesquelles Volponi entend défaire la force destructrice et clivante de l'Ordre pour ensuite les utiliser afin de construire cette « muraille [...] intérieure, socratique, prête à donner et à recevoir des

---

<sup>113</sup> Pour les deux dernières citations, voir VOLPONI P., *La Grecia: una misura interiore* [1976], in ID., *Del naturale e dell'artificiale*, op. cit. : « C'è una congiunzione perfetta tra l'uomo e il suo campo, la sua barca, i suoi attrezzi. L'uso stesso delle cose, come la loro fabbricazione o la loro disposizione nell'interno o fuori, nell'orto o davanti la soglia, è dentro un ordine morale, frutto di culture ma anche di una costante adesione del pensiero. Lo stesso ordine dispone la presenza dei paesi e delle case isolate nel paesaggio : ne disegna i contorni e l'insieme e ne sceglie i colori [...] stabilisce un equilibrio nuovo, umano nel senso più semplice e diretto. » (p. 73) ; « La forma della sua [de l'aurige de Delphes] veste segna la razionalità e l'esattezza della Polis. » (p. 64)

<sup>114</sup> Voir *PO2001*, p. 386 : « Cavallo e cavaliere sono ormai dentro la mia testa, / a pari del mio ritenere ».

enseignements<sup>115</sup> » qui appartient à l'homme grec qui, depuis des siècles, connaît la voie de l'Être.

En définitive, les outils poétiques déployés par Volponi de *RAM* vers une bonne partie de *LPDA* expriment les tourments du poète, pris en étau par sa propre dualité, faite d'une volonté d'appartenance à son microcosme natal et d'une volonté centrifuge de transition vers d'autres horizons. Par ailleurs, au fur et à mesure que Volonne connaît concrètement d'autres réalités, on observe un accroissement inévitable du degré de narrativité et une présence de plus en plus importante des outils narratifs. La leçon d'Adriano Olivetti et celle, pour ce qui est de la poésie, de Pasolini apaisent le conflit intérieur de Volponi, qui, dans *LPDA*, parvient à sublimer sa dualité dans une véritable poétique de l'oxymore. Mais la fin du rêve olivettien entraîne aussi la fin de cette poétique, qui cède sa place à un usage de plus en plus radical de la rime. Placée sous le signe de Leopardi, la rime de *FM* est chargée par Volponi de dire tout à la fois l'infection capitaliste, la résistance qu'on peut lui opposer et, enfin, la voie pour une nouvelle humanité. Un travail qui se poursuit d'ailleurs dans *CTAFPP* et *NSC*, d'où émerge également le rôle à son tour *complexe* de la stylisation et de la parodie. Au fil des œuvres, les outils poétiques volponiens traduisent en somme de manière *complexe* les extra-textes qui informent l'auteur. Dès lors, il est légitime de se demander ce qu'est la poésie pour Volponi.

---

<sup>115</sup> VOLPONI P., *La Grecia...*, *op. cit.*, p. 74 : « [...] la sua [de l'homme grec] muraglia è interiore, socratica, pronta a dare e a ricevere insegnamenti. »

## 5 Une poésie-partage

En 1988, lorsqu'on lui demanda la raison pour laquelle il décida de s'adonner à la poésie quand il était jeune, Volponi répondit :

Pourquoi écrivais-je des poèmes à cette époque, quand j'avais à peine vingt ans ? Parce que j'étais incertain, parce que j'avais peur. J'étais foudroyé par certaines images, par certaines visions, que je filtrais à travers le souvenir des lectures incertaines et fragmentaires de l'école, qui m'amenaient à avoir un rapport avec des faits lointains, magiques, pérennes tels que les astres, le paysage, les saisons, les tempêtes ou les filles, ou encore certaines aspérités de la vie de cette époque, même si cette vie-là était déjà touchée par les grands espoirs de la liberté et exaltée peu de temps après par les effets de la libération. [...] J'écrivais pour sortir de moi-même, pour intervenir et organiser un rapport au monde petit et modeste [...] [fait] de nouvelles images, d'autres expressions pour mes peines, qui étaient au contraire anciennes, très profondes en moi, car elles étaient les peines traditionnelles des adolescences endolories et immatures<sup>1</sup>.

Son passage à l'écriture poétique résulta, en somme, d'une volonté de sortir de soi qui avait pour but d'esquisser un tout premier « rapport au monde », à la fois avec le cosmos (les « faits lointains, magiques, pérennes »), l'autre et les extra-textes littéraires (le filtre des « lectures incertaines et fragmentaires de l'école »), sociaux et/ou politiques (« les filles, ou encore [...] cette époque »). Il choisit donc la poésie comme horizon où devait confluer toute cette multitude d'éléments différents. L'instrument chargé d'orchestrer cette rencontre étant bien entendu le langage, le jeune Volponi se mit à la recherche « de nouvelles images, d'autres expressions » qui donnent la parole à « [s]es peines », qui étaient d'ailleurs moins individuelles – nous dit-il – que propres à toute adolescence.

Cette conception de la poésie s'inscrit parfaitement dans certaines réflexions à ce sujet qui couvrent une période qui va de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Affichant une étonnante capacité de synthèse, le poète et académicien contemporain Michel Collot a su trier le bon grain et l'ivraie pour accoucher d'une véritable poétique, qu'il a baptisée du nom de *poétique de la matière-émotion*. C'est essentiellement à la lumière de cette poétique, dont les grandes lignes se dégagent des propos de Volponi au sujet de sa poésie juvénile, que nous essaierons de lire l'intégralité de l'œuvre poétique volponienne.

---

<sup>1</sup> VOLPONI P., « A lezione da Paolo Volponi », *op. cit.*, p. XII : « Perché scrivevo poesie allora, non ancora ventenne ? Perché ero incerto, perché avevo paura. Ero folgorato da certe immagini, da certe visioni, filtrate attraverso il ricordo delle letture incerte e frammentarie della scuola, che mi portavano ad avere un rapporto con fatti lontani magici perenni quali gli astri, il paesaggio, le stagioni, le tempeste o le ragazze ; o certe durezze della vita di allora, anche se già toccata dalle grandi speranze della libertà e poco dopo esaltata dagli effetti della liberazione. [...] Scrivevo per uscire da me stesso, per intervenire e organizzare un piccolo, modesto rapporto con il mondo [...], di nuove immagini, di altre espressioni per le mie pene che invece erano vecchie, erano molto profonde dentro di me, perché erano le pene tradizionali delle adolescenze addolorate e immature. »

## 5.1 La matière-émotion

Persuadé qu'il faut dépasser les dichotomies qui ont toujours alimenté les querelles entre sujet et objet, corps et esprit, lettre et signification, poésie lyrique et poésie antilyrique, Michel Collot s'emploie à penser « leur implication réciproque », car, écrit-il, « [l]a poésie moderne nous invite [...] à tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots<sup>2</sup>. » Nous tenons ici les trois piliers de sa poétique, c'est-à-dire les idées d'*émotion*, de *sujet lyrique* et de *complexité*, aux lumières desquelles les allégations de Volponi que nous avons analysées au début de cette partie prennent une ampleur tout à fait intéressante.

Lorsque notre poète doit définir de quelle manière les faits proches ou lointains se répercutaient dans sa vie d'adolescent, il parle d'un foudroiement. Or, étant donné que *foudroyer* signifie, au sens figuré, « [p]rovoquer un bouleversement sentimental ou spirituel<sup>3</sup> », force est de constater que nous sommes pleinement dans le registre des émotions. Il faut à présent s'entendre sur le sens d'*émotion*, et pour ce faire nous emboîtons le pas de Collot :

L'é-motion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'expriment par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors<sup>4</sup>.

### 5.1.1 L'émotion

L'émotion étant, selon Collot, un mouvement de sortie de soi, on peut en déduire que le choix de Volponi d'entreprendre la voie de la poésie est le résultat d'un déclic émotionnel. Or, la source de l'émotion peut résider à l'intérieur comme à l'extérieur du sujet. Dans le cas précis de Volponi, le dedans comme le dehors l'émeuvent, comme nous l'avons déjà souligné. Collot a retracé l'histoire de la pensée occidentale au sujet de l'émotion pour démontrer que l'émotion est une forme de relation entre le sujet et le monde. C'est en particulier la phénoménologie, nous dit-il, qui a le mieux étudié cela pour en conclure que l'expérience émotionnelle est une « manière de vivre le monde », dans la mesure où le sujet « entre en communication, sympathique ou antipathique, avec les êtres et les choses »<sup>5</sup>. Si à

---

<sup>2</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 5.

<sup>3</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/foudroyer> (page consultée le 04 novembre 2017).

<sup>4</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 11.

<sup>5</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 20.

son tour la sémiotique a apporté une pierre à l'édifice de l'émotion, la psychanalyse kleinienne s'est, elle, surtout penchée sur l'interaction entre dedans et dehors que constitue l'expérience émotionnelle. Collot s'appuie en particulier sur le concept de *réparation* tel qu'il fut formulé par la psychanalyste autrichienne Melanie Klein. Ce concept nous intéresse de près, dans la mesure où il s'applique parfaitement à l'idée de poésie et notamment de livre de poésie qui était celle de Volponi.

### 5.1.2 La réparation

Klein entendait par *réparation* « les mécanismes psychiques qui sous-tendent la mise en œuvre de conduites de soi [...] vers autrui. » Ils commencent, selon Klein, lorsque l'enfant perçoit enfin l'autre comme « objet total », notamment la mère, et non plus comme objet divisé en un bon et un mauvais objet. « Cette unification de l'objet conduit à une ambivalence à son endroit », une véritable « conflictualité psychique » qui « suscite de la culpabilité, des vécus dépressifs, et la *réparation* apparaît comme un moyen spécifique de surmonter ces affects »<sup>6</sup>. Lorsque la *réparation* fonctionne sans entraves, la totalisation de l'objet maternel, voire de l'altérité, conduit à la construction de sa propre unité. Le concept de *réparation* dessine ainsi une dialectique incessante entre le dedans et le dehors sur la base d'expériences émotionnelles que le sujet est appelé à synthétiser pour se construire. C'est dans cet acte de synthèse que, selon Klein, la création artistique a toute sa place. À partir de cela, Collot établit par ailleurs un lien spécifique entre création littéraire et constitution du sujet :

L'un des intérêts majeurs de la notion de réparation me semble d'articuler ainsi deux faces de la création littéraire : la mobilisation des pulsions les plus archaïques, et la fabrication d'un objet esthétique. Située en un point d'intersection du fantasme et de l'écriture, elle permet de relier la genèse des œuvres aux origines du sujet, d'aller de l'image du corps à la constitution du corpus<sup>7</sup>.

Selon Collot, l'acte de *réparation* permet en effet d'appréhender la constitution d'un corpus littéraire comme le parallèle de la constitution d'un sujet. Or, dans la partie thématique, nous avons vu à quel point Volponi a incessamment soigné la construction de ses livres de poésie, pour en arriver à ce véritable livre de poésie et non pas simple anthologie qu'est *PP1980*, ce qui nous a induit à émettre l'hypothèse que si le temps lui en avait donné la possibilité, notre poète aurait sans doute étendu les confins de *PP1980* à *CTAFPP* et *NSC*.

---

<sup>6</sup> Toutes les citations précédentes sont tirées de : [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.gonin\\_a&part=146607](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.gonin_a&part=146607) (page consultée le 30 juin 2017).

<sup>7</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 159.

Volponi affiche en tout cas sa volonté de *réparation* au sens de construction non seulement de son itinéraire poétique, mais aussi de son *je*, ce qui nous amène à interroger le deuxième pilier de la *poétique de la matière-émotion*, c'est-à-dire le sujet lyrique et son rapport avec le sujet.

### 5.1.3 Un *je* relationnel

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les conquêtes de la psychanalyse, de la phénoménologie et de la linguistique ont contribué à redéfinir la notion de *sujet* et, partant, celle de *sujet lyrique* :

La psychanalyse a révélé que le sujet avait affaire [...] à une intime étrangeté, qui est aussi la marque de sa dépendance vis-à-vis du désir de l'autre. La linguistique a montré que loin d'être le sujet souverain de la parole, il est aussi pour une part assujéti à elle. La phénoménologie a mis l'accent sur son ek-sistence et son incarnation, son être au monde et pour autrui. [...] Cette réévaluation moderne du sujet, qui n'est plus envisagé en termes de substance, d'intériorité et d'identité mais dans sa relation constitutive à un dehors qui l'altère, s'est accompagnée d'une réinterprétation du lyrisme.

Puisque le sujet n'est plus une substance indépendante mais un creuset de relations, il n'exprime plus – lorsqu'il s'adonne à l'écriture poétique – « un for intérieur et antérieur », mais il se projette dans ce sujet d'énonciation qu'est le *je* lyrique. Ce dernier constitue, en somme, une sortie de soi de la part du sujet, déterminée notamment, nous l'avons vu, par une émotion. Dès lors, le poème devient l'horizon auquel le sujet « se rejoïn[t] et rejoïn[t] les autres »<sup>9</sup>. Or, chaque sujet étant un nœud de relations, il en découle que le poème est un horizon où s'articulent des relations – à l'autre, au monde, au langage – qui peuvent être conformes ou contraires entre elles. Le poème est en somme une auto-organisation complexe de nature verbale, où toute la matière est transformée en langage.

### 5.1.4 Matière du monde et matière du poème

Le fait que le sujet soit devenu, grâce aux avancées de la psychanalyse, de la linguistique et de la phénoménologie, un creuset de relations avec le « dehors » implique nécessairement que le *dehors* n'est plus la *res extensa* définie par Descartes, mais plutôt un ensemble d'instances en relation entre elles. Ces instances sont en l'occurrence au nombre de trois : la véritable « matière du monde » (les sons, les couleurs, les corps, etc.), le « matériau verbal » humain et le « matériel affectif » que les sujets y projettent<sup>10</sup>. Cette matière composite est,

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 31-33.

<sup>9</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 40.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 92.

selon Collot, une forme d'écriture, tandis que le poète mexicain Octavio Paz – dont la pensée informe d'ailleurs celle de Collot, qui le cite – écrit que « [t]out est langage »<sup>11</sup>. On verra que cette idée est centrale dans la conception de poésie de Volponi, mais pour l'instant concentrons-nous sur les conséquences d'une telle idée. Si on quitte le domaine de l'existence pour passer à l'univers du poème, force est de constater que tout comme le *sujet lyrique* partage avec le sujet sa nature relationnelle, la matière du poème reproduit celle de la matière. Or, de quelle manière cette représentation advient-elle ? C'est Octavio Paz qui vole à notre secours.

Dans son essai de 1956 intitulé *L'Arc et la Lyre*, il épouse une approche phénoménologique pour affirmer que le propre de l'homme consiste à donner sens au sensible :

Quelles que soient son activité et sa profession, artiste ou artisan, l'homme transforme la matière première : couleurs, pierres, métaux, paroles. L'opération transmutatrice consiste en ceci que les matériaux abandonnent le monde aveugle de la nature pour entrer dans celui des œuvres, c'est-à-dire des significations<sup>12</sup>.

Dès lors, l'« opération transmutatrice » du poète consiste à imiter la matière composite du monde dans l'espace du poème. Cela se fait selon Paz par l'emploi de ce qu'il appelle des « images », qu'il définit ainsi :

[...] nous désignons par le mot image toute forme verbale, phrase ou ensemble de phrases que le poète profère et qui, réunies, composent un poème. Ces expressions verbales [...] s'appellent comparaisons, similitudes, métaphores, jeux de mots, paronomasies, symboles, allégories, mythes, fables, etc.

Ce qui semble relever d'une nouvelle définition des outils consubstantiels à la poésie cache en réalité une idée complexe. Il suffit de lire plus loin :

Chaque image – ou chaque poème fait d'images – contient de nombreuses significations contraires ou divergentes qu'elle embrasse ou réconcilie sans les supprimer. [...] Épique, dramatique ou lyrique, condensée en une phrase ou développée en mille pages, toute image rapproche ou accouple des réalités opposées, indifférentes ou éloignées l'une de l'autre. C'est-à-dire ramène à l'unité la pluralité du réel<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> PAZ O., *L'arc et la lyre* [*El arco y la lira*, 1955], traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, 1965, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>13</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 126-127.

En d'autres termes, plus proches de notre perspective complexe sur la poésie de Volponi, les outils poétiques ressemblent à une auto-organisation qui forme ce « lieu [...] de rencontre de forces contraires<sup>14</sup> » qu'est le poème.

À l'issue de notre court périple à travers les trois piliers de la poétique de la matière-émotion de Michel Collot, nous pouvons en déduire que son maître mot est sans aucun doute le mot *relation*. C'est d'ailleurs « au point exact » des multiples rencontres dont est faite l'existence que peut naître, écrit Collot, « cette vision et cette expression secondes » qu'est la poésie. Et puisque « [t]oute vision est organisation », la poésie est donc une forme d'auto-organisation qui se déploie notamment au sein du poème<sup>15</sup>. Pour ce qui est de Volponi, nous avons essayé de démontrer, dans la partie plus proprement thématique, qu'il avait une approche complexe de l'existence. Lorsque nous avons analysé les outils poétiques déployés au fil de ses œuvres, nous avons démontré qu'eux aussi affichent une structure complexe. Reste à voir si la réflexion que Volponi conduit sur sa poésie relève à son tour d'une idée complexe de la poésie, et plus précisément d'une poésie de la matière-émotion. Pour ce faire, nous nous pencherons sur les textes plus proprement méta-poétiques de l'auteur, tout en étant conscient que pour qu'on puisse parler de poésie de la matière-émotion il faudrait aussi adopter une approche génétique, ce qui ne nous est pas entièrement possible, étant donné que l'analyse des manuscrits constituerait un travail à part entière, qui dépasserait largement les frontières fixées par notre thèse<sup>16</sup>. En ce sens, les détours nécessaires par les œuvres romanesques de l'auteur pallieront cela en partie. Pour des raisons d'homogénéité avec les parties précédentes, nous avons choisi de parcourir l'œuvre volponienne selon un ordre chronologique, qui nous permettra de constater que le nombre de poèmes méta-poétiques de Volponi augmente au fil du temps, pour devenir assez conséquent à partir de *FM* et surtout dans *CTAFPP*. Notre périple commence donc par *RAM*.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>15</sup> Pour les deux dernières citations, voir COLLOT M., *La matière-émotion*, *op. cit.*, respectivement p. 272 et 277.

<sup>16</sup> Au sujet de l'importance d'une approche génétique, voir *ibidem*, p. 5-6 : « L'étude des manuscrits fait bien apparaître la diversité des composantes qui interfèrent dans la genèse du poème : motions pulsionnelles et contrôle de la conscience, affects et représentations, recherche d'un sens et associations d'idées, contraintes formelles et dérive du signifiant. [...] C'est par l'attention la plus scrupuleuse à la matérialité du texte et des avant-textes que nous pouvons saisir dans toute sa richesse cette subtile alchimie du verbe, où entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots. »

## 5.2 Une poétique de la matière-émotion

Si aucun poème de *RAM* n'a une portée ouvertement méta-poétique, il est vrai, cependant, que la citation de Volponi qui a ouvert cette partie en dit long sur la valeur qu'il attribuait à sa poésie juvénile. À ses yeux, ces poèmes étaient le point de convergence de son moi mis en mouvement par ses différents contacts avec le monde.

### 5.2.1 La phrase et la syntaxe affectives

Auparavant, nous avons démontré comment *RAM* (ainsi que la partie de *AM* qui s'en rapproche le plus) présente une panoplie d'outils qui servent tous une poésie essentiellement nominale, fondée sur une abondance d'indicateurs, une catégorie qui comprend les indicateurs de nature temporelle ou spatiale, les pronoms personnels et possessifs, les démonstratifs<sup>17</sup>. L'abondance nominale de ces poèmes est confirmée par la présence répandue de superlatifs, d'exclamations ou encore d'accumulations et d'itérations, autant d'outils qui exercent ce que nous avons appelé une *fonction superlative*. À cela s'ajoute une structure syntaxique élémentaire et essentiellement parataxique et l'emploi ponctuel des blancs entre les strophes. Selon Collot, ce schéma est idéal pour la poétique de la matière-émotion. Plus particulièrement, la prépondérance nominale et la fonction superlative relèvent d'une volonté du poète de laisser l'initiative aux mots, qui se mettent ainsi « au service de la fonction émotive ». En outre, deux des outils de la fonction superlative, les énumérations et les itérations sont les symptômes d'une « prolixité indéfinie, déployant les possibles du langage », comme cela sera encore plus évident à partir de *FM* et notamment dans *CTAFPP*, où les itérations et les accumulations, nous l'avons vu, occupent une place centrale<sup>18</sup>.

Pour ce qui est des indicateurs, non seulement ils participent directement de la nominalisation, mais ils en disent long sur la valeur que le poète qui les emploie attribue à la poésie. Tout d'abord, les indicateurs de lieu et de temps, qui priment sur les autres dans la poésie de jeunesse de Volponi, participent de la création de cet ici et maintenant qu'est le poème. En particulier, les indicateurs spatiaux « font allusion – écrit Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, premier volet du travail complété par *La matière-émotion* – à une perspective dont le poète serait le foyer, à un "horizon" dans lequel le lecteur semble invité à s'inscrire lui-même pour s'y repérer ». Quant aux indicateurs temporels, ils « s'ordonnent à partir du présent de l'énonciation elle-même, moment de référence à

---

<sup>17</sup> Voir *infra*, p. 205-217.

<sup>18</sup> Pour les deux dernières citations, voir COLLOT M., *La matière-émotion*, *op. cit.*, respectivement p. 238 et 290.

aucune chronologie, mais à l'acte même de la parole ». S'esquisse ici une première ébauche de la valeur œcuménique du poème et de la poésie, car le chronotope de l'énonciation crée « un effet de *complicité* » sur lequel il conviendra de revenir lorsque nous traiterons l'idée de poésie qui sous-tend notamment les œuvres de la maturité de Volponi<sup>19</sup>.

Le dernier trait du schéma qui parcourt tout *RAM* et une partie de *AM* (ainsi que, en moindre partie, *LPDA*) est une parataxe diffuse. Conséquence naturelle de la nominalisation ambiante, la parataxe place tous les éléments, essentiellement nominaux, sur un même niveau. Par ailleurs, puisque le verbe a par définition deux fonctions principales, une « prédicative », l'autre « assertive », il en découle que la rareté des verbes que nous avons mise en lumière dans *RAM* contrevient à cette double fonction, en exprimant ainsi « une relation antéprédicative au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement ». L'emploi des blancs rencontré chez Volponi nourrit d'ailleurs la même relation antéprédicative, car, « par ces silences mêmes, le poème réalise l'unité antéprédicative d'un moment d'intense émotion où sujet, objet et langage s'interpénètrent ». Enfin, puisque le verbe est souvent absent dans *RAM*, on peut en conclure que notre poète cherche à produire un « effet de totalisation », ce qui n'est pas sans intérêt, du moment que le rapport hétérogène du sujet à la totalisation constitue, nous l'avons vu, le thème complexe de la poésie de jeunesse de notre poète<sup>20</sup>.

En somme, dans *RAM* et dans une partie de *AM*, Volponi réalise une poésie qui repose à la fois sur la phrase et sur la syntaxe affectives, les deux « instrument[s] de l'émotion et de l'action, [...] non plus analytique[s], mais synthétique[s]. » De ce fait, elles peuvent ne pas respecter l'ordre grammatical des mots propre à la « phrase grammaticale »<sup>21</sup>. Cela a des répercussions sur le rythme des poèmes, mais il faudrait dire “les rythmes”, car à l'intérieur même d'un poème, on peut repérer une hétérogénéité de rythmes qui recoupe l'hétérogénéité des forces contraires qui le traversent, une hétérogénéité particulièrement présente dans *RAM*.

### 5.2.2 Les rythmes de *RAM*

Lorsque nous nous penchons sur les seize poèmes qui composent la version finale de ce recueil, nous pouvons déceler une ligne rythmique principale et plusieurs lignes rythmiques centrifuges par rapport à la première. La ligne rythmique principale est sans

---

<sup>19</sup> Ces trois dernières citations proviennent de COLLOT M., *La poésie moderne...*, op. cit., p. 202-203.

<sup>20</sup> Toutes les citations présentes dans ce dernier paragraphe proviennent de COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., respectivement p. 284, 291 et 285.

<sup>21</sup> Pour les deux dernières citations, voir SPIRE A., *Plaisir poétique...*, op. cit., p. 299.

aucun doute celle qui est liée à la parataxe. En effet, cette dernière engendre dans pratiquement tous les poèmes du livre une sorte de basse continue assez linéaire, ce qui est le signe d'une double fidélité : en premier lieu, elle recoupe la « simultanéité totale<sup>22</sup> » propre à la syntaxe affective qui met sur le même niveau tous les différents éléments ; ce jeu de superposition entre rythme et simultanéité parataxique adhère aussi à la vision moderne de la notion de rythme. Mais nous reviendrons sur cette deuxième fidélité à la fin de notre parcours à travers les rythmes de RAM. Sur cette base rythmique linéaire se superposent d'autres lignes rythmiques qui l'ébranlent sans pour autant qu'on puisse attribuer à chaque élément un seul effet rythmique. Si on prend par exemple les poèmes où des mouvements syntaxiques viennent perturber le schéma parataxique prédominant, force est de constater que la syntaxe ne vient pas systématiquement en perturber aussi la linéarité rythmique. Par exemple, dans *Hai le belle anche aperte, Tu fischi, o cuculo* et *Nelle vastissime notti*, ou encore *Non me ne parlare, Le strade hanno tracce* et *Questa noia*, le mouvement syntaxique confirme au contraire la linéarité du rythme engendré par la parataxe. Il est vrai que l'élémentarité de la syntaxe est telle qu'elle peut être presque perçue comme un écart involontaire. D'ailleurs, même dans les deux poèmes où la syntaxe donne lieu à une accélération du rythme, c'est-à-dire *Pareti rosse d'aria* et *Le gole veloci*, la syntaxe est moins à l'origine de l'accélération que d'autres aspects. Plus précisément, tandis que dans *Pareti rosse d'aria* l'accélération est plutôt garantie par l'affectivité de la phrase qui compose le vers que par la proposition relative (« et point d'ours qui ne chercherait pas du miel »<sup>23</sup>), dans *Le gole veloci*, ce ne sont pas tant les relatives qui accélèrent le rythme, que le fait que les deux premières soient coordonnées entre elles par une virgule (« Étendue que je souffre, / qui ne se comble pas / par les cailloux que je jette<sup>24</sup> »). Si la syntaxe n'introduit pas forcément une altération rythmique, ce n'est pas le cas d'autres éléments de la phrase et de la syntaxe affectives, le cas le plus significatif étant sans aucun doute celui des éléments qui participent de la fonction superlative.

Vecteurs directs de cette fonction, les nombreux superlatifs que nous rencontrons dans les poèmes de RAM comportent presque toujours une décélération rythmique. Cela s'explique essentiellement par leur nature polysyllabique, comme c'est le cas des superlatifs de *Hai sentito la forza del mio sguardo* (« pour un très naturel don<sup>25</sup> »), de *Tu fischi, o cuculo*

---

<sup>22</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 286.

<sup>23</sup> Voir *PP1980*, p. 36 : « e non c'è orso che cerchi miele ».

<sup>24</sup> *ibidem*, p. 38 : « Vastità che soffro, / che non si colma / con i sassi che scaglio ».

<sup>25</sup> *ibidem*, p. 25 : « per un naturalissimo dono ».

(« ma très calme joie<sup>26</sup> »), de *Si sente nel tuo respiro* (« sur le très fin front<sup>27</sup> »), ou encore du titre même de *Nelle vastissime notti* (*Dans les très vastes nuits*), pour finir avec les deux superlatifs de *Pareti rosse d'aria* (« des insectes très luisants » et « L'hirondelle a des vols / très courts »<sup>28</sup>), dont le deuxième non seulement clôt le poème, mais est séparé de son référent par un enjambement, ce qui accentue le ralentissement. Face à cet effet général de ralentissement, le superlatif direct peut aussi contribuer à accélérer le rythme du poème, comme on peut le voir dans *Le gole veloci* : « L'ondoyant mois d'octobre / est très vaste. / Une étendue que je souffre [...] »<sup>29</sup>. Il est vrai qu'il n'y parvient pas tout seul, car sa nature polysyllabique est tout de même un frein à cela, mais le fait qu'il soit à l'origine de son paronyme placé au tout début du vers suivant en fait le moteur d'une itération, et plus précisément d'un polyptote qui donne une impulsion progressive au poème.

Les autres éléments qui expriment la fonction superlative agissent de manière inverse. La plupart d'entre eux accélèrent le rythme du poème, alors qu'ils ne le ralentissent qu'une seule fois. Cela est dû en particulier à la nature même de ces éléments, s'agissant dans la plupart des cas de formes d'itérations. Parfois associées à un mouvement syntaxique, comme nous l'avons montré plus haut dans *Le gole veloci*, et comme c'est aussi le cas dans *Nelle vastissime notti* (« Je dois réagir / pour qu'on ne me surmonte pas / [...] / pour qu'on ne me tende pas<sup>30</sup> »), ces itérations sont le plus souvent de nature lexicale. Étant donné que s'attarder sur chacune d'entre elles prendrait une ampleur démesurée, nous choisissons de ne nous occuper que du cas du poème qui clôt *RAM, Suona la mia banda*<sup>31</sup>. Ce dernier présente une accumulation lexicale qui se concentre notamment dans les quatre premiers vers : « C'est ma bande qui joue, / ma grande bande d'oiseaux, / et de crapauds, d'eau, de sauterelles, / de cailloux ». Cela produit une augmentation progressive du rythme, qui, au moment où il atteint son paroxysme (« de cailloux »), il est brusquement freiné à la fois par la fin du vers et par le point, ce qui permet l'émergence du vers suivant à portée gnomique : « En tout lieu c'est l'hymne consterné »<sup>32</sup>. L'accélération est donc l'effet rythmique induit par les itérations – notamment lexicales –, tandis que l'exclamation, un autre élément qui

<sup>26</sup> *ibidem*, p. 26 : « la mia calmissima gioia ».

<sup>27</sup> *ibidem*, p. 27 : « sulla sottilissima fronte ».

<sup>28</sup> *ibidem*, p. 34 : « degli insetti lucidissimi » et « La rondine ha voli / cortissimi ».

<sup>29</sup> Cela est plus évident dans le texte original : « L'ondoso ottobre / è vastissimo. / Vastità che soffro [...] », in *ibidem*, p. 38.

<sup>30</sup> *ibidem*, p. 28 : « Io debbo reagire / per non farmi sovrastare / [...] / per non farmi tendere ».

<sup>31</sup> Notre choix est d'autant plus opportun que dans le poème qui ouvre le recueil, *All'alba*, l'élément vecteur de la fonction superlative introduit au contraire un ralentissement rythmique.

<sup>32</sup> *ibidem*, p. 39 : « Suona la mia banda, / la mia grande banda d'uccelli, / e di rospi, d'acqua, di cavallette, / di sassi. / In ogni luogo è l'inno costernato ».

alimente la fonction superlative sans être un véritable superlatif, produit l'effet inverse. Si on regarde à ce propos l'exclamation finale du texte qui ouvre *RAM, All'alba*, la décélération est évidente : « Que de chair chaude, / avec ces futaines, / chaude<sup>33</sup> ». Les deux enjambements y jouent un rôle fondamental en donnant à ces trois vers finaux du poème une nuance à son tour gnomique, plus concentrée sur la perception que sur l'émotion, contrairement à la sentence de *Suona la mia banda*.

En somme, dans les seize poèmes de *RAM*, Volponi déploie une hétérogénéité de rythmes qui ne découle pas seulement de la manière différente d'ordonner les mots selon qu'il s'agisse d'une phrase affective ou grammaticale. En effet, la ligne rythmique principale, liée à la parataxe, sert à exprimer la simultanéité totale propre à la phrase et à la syntaxe affectives, ce qui contribue à faire du poème ce « coquillage où résonne la musique du monde » dont parle Paz, ou mieux, des relations que le sujet a établies avec le monde, les autres et le langage<sup>34</sup>. Quant aux lignes rythmiques secondaires, le fait qu'elles alternent fuites en avant et ralentissements, parfois à l'aide des mêmes outils, montre bien que la notion de rythme propre à *RAM* est en phase avec les réflexions modernes sur le rythme, qui informent d'ailleurs la poétique de la matière-émotion en montrant aussi son adhésion avec une vision complexe de la poésie et du monde.

Pour appréhender la notion moderne de rythme, les pages que lui consacra Émile Benveniste sont incontournables. Le linguiste français démontre comment, à partir d'une étymologie erronée ou tout du moins partielle, on passa d'une notion de rythme comme « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments » à « configuration des mouvements ordonnés dans la durée ». Cette dernière résulte donc, écrit Benveniste, d'une « métaphoris[ation] » moderne qui fait fi de la complexité de la notion originale et de sa relation étroite avec les « formes articulées du mouvement »<sup>35</sup>. Benveniste rend en somme au rythme sa valeur dialectique, ce qui constitue le point de départ des réflexions ultérieures sur le rythme, notamment celles d'Henri Meschonnic et de Michel Collot, qui nous intéressent dans la mesure où le rythme de *RAM* s'y inscrit bel et bien.

Dans notre travail d'analyse des outils poétiques complexes qu'on retrouve dans la poésie de Volponi, nous nous sommes attardé sur l'organisation rythmique de la nostalgie qui traverse plusieurs poèmes de *LPDA*. Nous avons démontré qu'il y avait une véritable

---

<sup>33</sup> *ibidem*, p. 23 : « Quanta carne / con queste fustagne, / calda ».

<sup>34</sup> PAZ O., *op. cit.*, p. 10.

<sup>35</sup> Pour les citations précédentes, voir BENVENISTE E., « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966 [1951], p. 335.

« progression par échos » qui ne saurait être involontaire<sup>36</sup>. S'agissant d'un choix, nous nous sentions légitime dans notre décision d'employer la notion de rythme proposée par Meschonnic. Une définition que nous reprenons aussi pour *RAM* :

[Puisque] le rythme est dans le langage, dans le discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. [...] Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours<sup>37</sup>.

En effet, l'hétérogénéité des lignes de force rythmiques qui traversent le premier livre de Volponi participent de cette volonté d'organisation du discours – qui est à son tour une organisation des « forces contraires » auxquelles est confronté le sujet – comme le prouve en particulier le choix de Volponi d'attribuer un effet complètement inverse à la fonction superlative dans les poèmes initial et final de *RAM*. À ce propos, la réflexion de Michel Collot au sujet du rythme vient compléter celles de Benveniste et de Meschonnic.

Tout d'abord, selon Collot l'incipit et l'explicit sont des « matrice[s] » rythmiques. Le fait que ceux de *RAM* présentent des phénomènes rythmiques opposés résulte de la nature même du rythme, qui est une tentative toujours renouvelée d'introduire « un équilibre [...] entre variabilité et régularité ». En d'autres termes, le rythme est une organisation perceptive visant à établir un équilibre entre forces contraires, qui se présentent au sujet sous la forme d'un « double mouvement » d'« assimilation » et de « différenciation ». Dès lors, le rythme est une forme d'auto-organisation complexe, un « chaosmos », c'est-à-dire une forme d'« osmose en acte de l'ordre et du chaos »<sup>38</sup>. Le rythme trouve donc toute sa place au sein de la poétique de la matière-émotion, dont nous avons démontré la nature complexe.

Le premier livre de poésie de Volponi s'inscrit, en somme, dans la poétique de la matière-émotion esquissée par Michel Collot, et ce à plusieurs égards. En effet, dès lors que l'acte d'écriture volponien résulte, aux dires mêmes du poète, d'une volonté de sortie de soi, *RAM* devient le chronotope où l'émotion – en l'occurrence cet ensemble d'émotions que suscitent chez l'auteur ses multiples relations avec le microcosme natal et les instances sociales et politiques qui le traversent – trouve son expression. Cette dernière incarne parfaitement,

---

<sup>36</sup> MESCHONNIC H., *op. cit.*, p. 355.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>38</sup> Pour les citations précédentes, voir COLLOT M., *La matière-émotion, op. cit.*, respectivement p. 302, 296, 299, 311. Il est vrai que Collot attribue cela aux incipit et explicit d'un poème, mais étant donné qu'il précise dans le même passage qu'un poème est un « réseau de rythmes », nous pouvons étendre la valeur matricielle des incipit et des explicits au livre de poésie, qui est un réseau de « réseau[x] de rythmes ».

par son affectivité, le modèle idéal de la poésie de la matière-émotion selon Collot. L'affectivité de l'énonciation de *RAM* s'accompagne d'une organisation complexe des rythmes qui constitue à son tour le propre de la poétique de Collot. Enfin, étant donné que, d'un point de vue psychanalytique, la poétique de la matière-émotion a partie liée avec la constitution d'un corpus, nous pouvons procéder à l'analyse du deuxième volet de *PP1980*, *AM*, qui s'inscrit, d'un point de vue thématique et poétique, dans le sillage de *RAM*, tout en présentant quelques discontinuités.

### 5.3 Des poétiques de la matière-émotion ?

Nous avons démontré à la fois au niveau thématique et poétique que le deuxième livre de poésie de Volponi – qui deviendra le deuxième volet de *PP1980* – affiche une continuité somme toute logique avec *RAM*, dans la mesure où la plupart de leurs textes ont été composés à la même époque. Cependant, certains événements majeurs dans la biographie de l'auteur, notamment le départ d'Urbino et le début de sa collaboration avec Adriano Olivetti, déteignent dans quelques poèmes de *AM*, notamment sous la forme d'une volonté accrue de transition, ce qui est à peine évoqué dans *RAM*. Mais il y a aussi des poèmes de *AM* où les extra-textes apparaissent de manière plus directe. Nous tâcherons de démontrer ici que, malgré quelques soubresauts, la poétique de la matière-émotion reste toutefois d'actualité.

Nous avons vu qu'aux niveaux thématique et poétique, certains poèmes de *AM* (*Dal melograno*, *Mia quaglia* et moins ouvertement *Compleanno*) pourraient aisément appartenir à *RAM*, ce qui nous autorise à ne pas nous attarder sur eux. En effet, la majorité des poèmes du deuxième recueil s'écartent à première vue du modèle de *RAM*, car ils affichent une intention narrative générale qui semble s'inscrire totalement en faux non seulement par rapport au modèle en question, mais aussi par rapport à la poétique de la matière-émotion dans son ensemble. En d'autres termes, comment cette poétique, dont l'idéal consiste, entre autres, en une mise en valeur du nom au détriment du verbe, et de la parataxe en raison de sa force antéprédicative, comment une telle poétique, donc, peut-elle s'accommoder d'une volonté de narration qui implique davantage de syntaxe ?

Un premier élément de réponse est à chercher dans la nature même de cette poétique. En effet, lorsque Collot affirme que certains outils expriment mieux la matière-émotion, il ne prononce pas pour autant le moindre interdit vis-à-vis d'autres outils. Et même s'il le voulait, il tomberait dans une contradiction assez évidente, en ce sens que graver dans le marbre un seul modèle poétique possible reviendrait à figer sa théorie. Or, nous avons démontré à quel point la vertu principale de cette dernière réside au contraire dans sa nature complexe, qui en fait une auto-organisation de forces contraires au niveau tant thématique

que poétique. Établir une parole du vieil Ordre signifierait donc détruire une chose qui, par définition, le conteste. En deuxième lieu, la matière-émotion sait trouver son bonheur ailleurs. Dans son essai, Collot affirme au moins à deux reprises que parmi les approches herméneutiques possibles pour étudier la matière-émotion, il y a la critique thématique. Il s'appuie en cela sur les travaux de Jean-Pierre Richard, dont la démarche consistait à recenser « l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et comme le sol de l'expérience créatrice » de tout auteur<sup>39</sup>. Dès lors, cette approche est « un instrument de travail privilégié pour qui veut étudier l'inscription de la matière dans les textes poétiques ». Collot pose tout de même une condition nécessaire à ce qu'on puisse adopter l'approche thématique : chercher les thèmes d'un auteur ne doit pas amener l'interprète « à décrire en synchronie l'« univers imaginaire » d'un écrivain comme une structure relativement stable », la critique génétique a en effet contredit, par l'étude des avant-textes, cette immuabilité thématique. Cependant, cela ne doit pas non plus nous conduire à la conclusion que « les thèmes sont des éléments secondaires de la création poétique », car essentiellement arbitraires et variables. Selon Collot, toujours, « [l]a variabilité des thèmes n'exclut pas certaines constantes », étant donné que « [l]a vision du monde n'est ni préalable ni immuable : elle se façonne dans l'acte même de l'écriture ». Il en résulte que l'ensemble des thèmes d'un auteur est à son tour une auto-organisation pérenne « ouvert[e] et mobile » :

Elle [la thématique d'un auteur] varie non seulement au cours de la genèse d'un texte, mais selon les différentes étapes d'un itinéraire, en fonction des exigences propres à chaque œuvre, et à chaque stade de son élaboration. Elle est animée de tensions et de contradictions que les avant-textes font souvent apparaître beaucoup plus nettement que la version finale, plus soucieuse de cohérence.

La nature complexe de la thématique, son « instabilité », impliquent nécessairement que toute approche thématique – et la nôtre en est une – se doit d'être interdisciplinaire afin d'« éclairer l'influence exercée sur le devenir du thème par des contraintes formelles, des pulsions inconscientes, des options littéraires ou philosophiques »<sup>40</sup>. À la lumière de tout cela, on peut à présent répondre à notre demande initiale, qui portait sur la compatibilité entre les nouveaux outils poétiques employés par Volponi dans *RAM* et la poétique de la matière-émotion. Dans la mesure où la thématique d'un auteur est instable, ses instruments peuvent l'être aussi. Il en découle que, dans *AM*, la volonté de narrer la transition du *je/tu féminin/paysage* de *RAM* et d'une partie de *AM* vers d'autres horizons, ainsi que celle de

---

<sup>39</sup> Cité par Collot dans *La matière-émotion, op. cit.*, p. 60.

<sup>40</sup> Pour toutes les citations précédentes voir *ibidem*, respectivement p. 60 et 109-113.

rendre compte de ces nouveaux horizons, peut passer par de nouveaux instruments, tout en restant dans le cadre de la poétique de la matière-émotion.

### 5.3.1 Narrativité et poétique de la matière-émotion

Les poèmes que nous avons analysés dans les deux parties précédentes d'un point de vue tant thématique que poétique montrent bien l'instabilité à laquelle sont soumis les thèmes aussi bien que les outils poétiques. Une certaine hétérogénéité de procédés se dégage aussi de la manière dont Volponi raconte son mouvement de sortie de l'organisation *je/tu féminin/paysage*. Pour ce qui est des poèmes qui rendent compte de l'exaltation suscitée par la perspective de la transition (*Il margine di notte*, *La quinta stagione* et *Altre strade*), on a déjà mis en lumière les moyens par lesquels une intention narrative se fraie un chemin dans AM : la subdivision en strophes, la création de blancs et enfin un mouvement syntaxique plus développé qu'auparavant. Lorsque la transition suscite chez le poète un sentiment de désarroi, la matière-émotion du poème est signifiée tantôt par le schéma que nous venons de décrire (c'est le cas de *La notte delle ceneri* et de la deuxième strophe de *Altra voce*), tantôt par un retour au modèle de RAM (cf. *Io porto al mare*, *A quest'ora* et la première strophe de *Altra voce*). Quant aux deux poèmes qui expriment une certaine ataraxie du sujet lyrique, nous avons d'un côté un poème qui s'inscrit dans le sillage du schéma narratif (*La fine dell'estate*), et, de l'autre, un poème comme *Quartine* où la rationalisation, qui va de pair avec la narration, coïncide avec une rationalisation d'ordre métrique. En somme, face à des variations d'ordre thématique – la transition ayant pris la place de l'adhésion et de la répulsion engendrées par l'organisation *je/tu féminin/paysage* – nous assistons dans le même temps à des soubresauts d'ordre strictement poétique, qui n'échappent pas pour autant à une interprétation axée sur la poétique de la matière-émotion, d'autant plus que ces piliers du modèle de RAM que sont la phrase et la syntaxe affectives apparaissent aussi dans le schéma narratif. Il en va d'ailleurs de même pour ce qui concerne l'organisation rythmique. Pour étayer cela par un retour au texte tout à fait souhaitable, nous nous contentons ici d'un échantillon particulièrement significatif, celui de *Altra voce*, dans la mesure où les deux schémas en question – le nominal et le narratif – cohabitent au sein du même poème, qui résume à lui seul la complexité de la poétique de la matière-émotion :

I.

Seppure è triste  
il canto della fanciulla  
che scaccia le cornacchie  
dal dorso dei bovi,

I.

Bien que soit triste  
le chant de la jeune fille  
qui chasse les corneilles  
du dos de ses bœufs,

facile è restare  
sugli orli delle grotte,  
cedere ai richiami del falco,  
illudersi di scoprire  
il covaccio delle volpi ;  
la lunga neve  
m'indulge a una capanna,  
ai dolci sapori  
di ghiande e di castagne.  
Oracoli porta il letargo.

II.

Quando a specchio della luna  
tra gli odorosi cespugli  
filtrerà la corrente  
e colma sarà l'orbita dei fossi  
e il mio cavallo  
vagherà libero ;

quando affioreranno i cimiteri  
d'antiche guerre ai valichi  
e infido alla foce  
sarà il canneto ;

e tra i sassi  
trepiderà l'allodola  
nuda e chiara  
come un seno di sposa,

nel mio diletto campo  
altra voce avrà  
come un canto di coturnice  
la fanciulla dei bovi.

il est facile de rester  
sur le seuil des grottes,  
de céder aux appels du faucon,  
de croire découvrir  
la tanière des renards ;  
la longue neige  
me retient auprès d'une cabane,  
vers les douces saveurs  
de glands et de châtaignes.  
L'hibernation amène des oracles.

II.

Lorsqu'en regard de la lune,  
parmi les buissons parfumés,  
filtrera le courant  
et que sera comblée l'orbite des fossés,  
et que mon cheval  
errera librement ;

lorsque les cimetières de guerres antiques  
affleureront sur les cols  
et qu'à l'embouchure, la cannaie  
sera dangereuse ;

lorsque parmi les pierres  
palpitera l'alouette  
nue et claire  
comme le sein d'une épouse ;

alors dans mon champ chéri  
la fille aux bœufs aura  
une autre voix,  
comme un chant de perdrix.  
(*PP1980*, p. 71-72)

Si on transférait la première partie d'*Altra voce* dans *RAM*, il serait tout à fait ardu de démontrer qu'elle provient de *AM*. Pour résumer ce que nous avons déjà dit à son sujet, cette première partie se compose en effet d'une seule strophe, plus adéquate à exprimer la simultanéité des émotions<sup>41</sup>. Elle présente en outre un fort degré de nominalisation affective, portée notamment par les itérations (« facile è restare » – « [facile è] cedere » – « [facile è] illudersi », ou encore « m'indulge a una capanna, / ai dolci sapori »). Cette nominalisation

---

<sup>41</sup> Voir *infra*, p. 221-223.

s'insère enfin dans une structure fortement parataxique, malgré la proposition concessive initiale. Cela a évidemment des conséquences sur l'organisation rythmique de cette strophe, qui diffère quelque peu du modèle typique de *RAM*. En effet, l'impulsion donnée par l'incipit syntaxique semble nous acheminer vers un rythme lent, en revanche aussitôt démenti par la première des deux itérations que nous venons de rappeler. Grâce à l'accumulation des trois infinitifs substantivés, le rythme s'accélère soudain pour ensuite décélérer en concomitance avec la chute de la tension émotionnelle. Ce ralentissement rythmique est en outre renforcé aux plans sémantique et discursif, car c'est la « neige longue » qui retient le sujet lyrique auprès d'une « cabane ». Cette indulgence est toutefois contrée par l'accélération rythmique impulsée par la deuxième itération, cette fois-ci de nature lexicale. À l'issue de cette relance, la tension tombe à nouveau, si bien que le vers final, lié aux autres par la parataxe, exprime un apaisement émotionnel.

La deuxième partie du poème adhère pour sa part au schéma narratif qui fait la spécificité de *AM*. Les vers qui la composent sont en effet distribués sur quatre strophes, ce qui implique la présence de blancs entre une strophe et l'autre. Malgré cela, la structure logique est assez simple, tout en étant organisée sur une base syntaxique et non parataxique, car une seule principale, située dans la dernière strophe, régit une subordonnée temporelle composite. C'est toutefois la principale qui mérite toute notre attention, car elle démontre la cohabitation possible entre phrase et syntaxe affectives, et intention narrative. En effet, alors que la subordonnée temporelle se répand sur une longue itération syntaxique qui occupe les trois premières strophes, la dernière strophe se compose de quatre vers où il n'y a qu'un seul verbe et un degré de nominalisation élevé, dont l'affectivité est étayée sémantiquement par l'adjectif « diletto ». Pour ce qui est des rythmes, à la complexité de la première partie correspond une organisation rythmique tout aussi articulée dans la deuxième partie. Tout d'abord, la grande temporelle des trois premières strophes mérite toute notre attention, car, en dépit de l'impulsion lente donnée par le premier vers – ce qui correspond au ralentissement généralement apporté par la syntaxe –, son organisation rythmique change du tout au tout une fois dépassées les bornes du premier vers. En effet, la temporelle se construit autour d'une itération syntaxique dont les amorces (« Quando... ») sont reliées entre elles sur un plan parataxique. Il en va de même lorsqu'on analyse les strophes, où plusieurs éléments réitèrent à travers la parataxe ces mêmes amorces. Il en résulte, dès le deuxième vers de ces trois premières strophes, une accélération dont la fin coïncide avec la fin de la strophe. Si bien que les blancs entre une strophe et l'autre deviennent des pauses, des silences, dans lesquels « sujet, objet et langage s'interpénètrent »<sup>42</sup>. Ce schéma se répète

---

<sup>42</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 291.

évidemment jusqu'au blanc qui suit la troisième strophe. Le schéma parataxique et affectif de la strophe finale aboutit en revanche à un rythme linéaire, qui est souvent associé à ce type de schéma.

L'analyse d'*Altra voce* nous permet donc de conclure que le changement de thématique propre à maints poèmes de *AM* n'empêche en aucun cas l'approche herméneutique suggérée par la poétique de la matière-émotion. Et ce d'autant plus que l'introduction d'outils poétiques plus idoines à exprimer la volonté du poète de narrer la transition n'empêche pas la présence concomitante du modèle affectif de *RAM*, et que l'organisation rythmique relève toujours du *chaosmos* dont parle Collot. Il nous échoit à présent de vérifier que la poétique de la matière-émotion agit aussi lorsque le sujet lyrique réalise sa transition vers les extra-textes.

Il y a trois poèmes de *AM* dans lesquels le sujet lyrique montre une attitude plutôt sociologique. Nous avons vu plus tôt que ces trois poèmes puisent leurs racines dans le schéma narratif de *AM*, tout en s'en éloignant de manière croissante d'un texte à l'autre, selon une échelle qui va de *Trovarti a ballare* à *Le isole di argilla* en passant par *Stanze romane*<sup>43</sup>. Dans *Trovarti a ballare*, la cohabitation entre le modèle affectif de *RAM* et le modèle narratif de *AM* est d'autant plus évidente que ce poème reproduit à l'inverse le schéma que nous avons élucidé dans *Altra voce*. En effet, bien qu'aucune séparation typographique ne vienne découper le poème, on peut facilement distinguer les deux modèles. Mais alors que dans *Altra voce* le modèle affectif se déployait plutôt dans la première partie et le modèle narratif plutôt dans la deuxième, dans *Trovarti a ballare* les quatre premières strophes expriment la pensée logique évoquée par Pasolini, si bien que la narration de cette rencontre extra-textuelle devient la condition nécessaire à l'envol affectif de la dernière strophe<sup>44</sup>. En somme, la cohabitation complexe des deux modèles confirme une fois de plus la validité de la poétique de la matière-émotion comme approche herméneutique de la poésie de Volponi. Cela est d'ailleurs confirmé par une autre complexité, celle de l'organisation rythmique. Les quatre premières strophes de *Trovarti a ballare* reproduisent l'organisation rythmique de la partie narrative de *Altra voce*. Cela découle essentiellement de la même disposition syntaxique, selon laquelle une subordonnée (la complétive infinitive « *Trovarti a ballare* » qui ouvre le poème) est régie par une principale très éloignée, car elle n'arrive qu'au quatorzième vers (« *fu la mia gioia di forestiero* »). Entre les deux, on trouve une série de compléments et d'appositions qui fournissent au lecteur des détails qui concernent notamment l'attirail, la provenance et la compagnie de cette madone paysanne. Cette série

---

<sup>43</sup> Voir *infra*, p. 225-229.

<sup>44</sup> Pour la définition de « pensée logique », voir *infra*, p. 16-22.

remplit donc une fonction superlative, si bien que l'impulsion rythmique donnée par la première strophe est forte. La fin de la strophe et le blanc suivant mettent fin à cette accélération pour laisser la place à une micro-strophe de deux vers de nature affective (dont le fait d'être placée entre deux parenthèses scelle la valeur de *ritenuto* – fr. *en retenant* – pour employer un terme musical). Une fois l'émotion contenue, le rythme est relancé en avant par une deuxième suite de compléments et d'appositions. Comme dans la deuxième partie de *Altra voce*, l'arrivée de la principale marque un ralentissement, qui engage la suite du poème sur un rythme plus linéaire, ce qui coïncide d'ailleurs, dans la quatrième strophe, avec une forte nominalisation. Quant à la dernière strophe, l'organisation rythmique y fait alterner une première phase où les itérations lexicales introduisent une accélération qui s'achève à la moitié de la strophe (« risalito dal mare ») et une deuxième phase, dépourvue d'itérations, dans laquelle la nominalisation (aucun verbe en six vers) engendre un rythme plus linéaire, qui se prête bien à l'atmosphère quelque peu méditative des six derniers vers. Le premier dépassement de l'horizon et la découverte des extra-textes se traduit donc par une poésie en équilibre entre modèle affectif et modèle narratif, en bref, une poésie complexe où le sujet lyrique donne la parole à la matière-émotion. Mais qu'en est-il lorsque ce dernier s'aventure davantage dans les extra-textes ?

### 5.3.2 Au-delà de l'horizon ?

L'étape suivante est cet ensemble de tableaux vivants romains qu'est *Stanze romane*. Nous avons déjà vu que le thème urbain n'efface pas pour autant l'affect que le sujet lyrique éprouve à l'égard des femmes citadines qui sont autant d'avatars déracinés du *tu* féminin de son microcosme natal. Le modèle affectif véhiculé par les nombreuses zones nominales et le modèle narratif coexistent bel et bien dans ce poème dont la longueur inhabituelle jusqu'alors chez Volponi annonce *LPDA*. Pour ce qui est de l'organisation rythmique de *Stanze romane*, il faut dire que la ligne rythmique principale est sans conteste en phase avec la volonté descriptive du sujet lyrique, si bien qu'une certaine linéarité caractérise le poème entier. En outre, le fait que les zones de nominalisation ne contiennent pas la moindre trace d'itérations ou d'autres éléments dont la fonction superlative induit une altération rythmique offre aux blancs la possibilité de jouer pleinement leur rôle de lieux d'accueil où la matière-émotion devient silence.

*Le isole di argilla*, le poème qui clôt *AM*, s'inscrit dans le sillage de *Stanze romane*. Ce qui change en revanche par rapport au poème précédent, c'est une organisation rythmique assez nouvelle. En effet, on retrouve ici des formes diverses d'itérations comme par exemple les nombreuses occurrences de l'adverbe de négation « non » dans la première partie (« **Non** ha ombra la terra », « **Non** ha lumi la costa » et « Calabria dove **non** canta »), ou encore

l'anadiplose à la deuxième strophe de la première partie (« il bosco è *lontano*, / *lontana* la collina ») et la série d'appositions qui contribuent à définir l'histoire humaine de ces terres :

Riaffiorano sulle sponde  
impronte d'esili piedi  
di uomini un tempo albergati,  
fenici o saraceni, padroni dei venti,  
abbandonati alle costellazioni  
con occhi di diamante  
fra i vasi d'acqua dolce.

Réapparaissent sur les rivages  
les empreintes de pieds fluets  
d'hommes qui séjournèrent autrefois,  
phéniciens ou sarrasins, maîtres des vents,  
acquis aux constellations,  
leurs yeux de diamant  
parmi les vases d'eau douce.  
(PP1980, p. 77)

Toutefois, l'itération syntaxique et lexicale régie par « non » n'engendre pas d'accélération rythmique, comme le font d'habitude les itérations chez Volponi, car les trois occurrences de cet adverbe sont plutôt éloignées l'une de l'autre. Quant à l'altération rythmique introduite par l'anadiplose de « *lontano* », elle n'est pas d'une grande ampleur, du fait sans doute de la nature proparoxytonique du mot. Dans la série d'appositions, la potentialité rythmique de l'accumulation succombe face à la linéarité de la parataxe. Les éléments qui ont très souvent déterminé des altérations rythmiques significatives subissent en somme une dilution qui en compromet la capacité de modification. Cette dernière réapparaît significativement ailleurs, à l'intérieur même des mots :

Cancella questa luce  
cangiante sulla piana,  
l'ansioso chiarore  
nel cielo di Crotone.  
L'interno ha piccoli cieli  
e non sopporta, Calabria,  
della tua parte concessa  
a viaggi millenari  
i fiati della vela.

La lueur anxieuse  
dans le ciel de Crotone  
efface cette lumière  
changeante sur la plaine.  
L'intérieur a des petits cieux  
et ne supporte pas, ô Calabre,  
les bouffées de la voile  
de ta partie cédée  
à des voyages millénaires.  
(PP1980, p. 76)

Comme on peut le voir dans ces vers, qui composent la deuxième partie du poème, le poète charge en effet les allitérations de donner une impulsion rythmique, un procédé qui deviendra de plus en plus récurrent dans la poésie de Volponi. Si les blancs entre la première et la deuxième strophe de la première et de la dernière partie du poème jouent leur rôle habituel, un autre élément concourt à organiser le rythme : la mise en page. Comme l'ont rappelé d'abord Émile Benveniste puis Henri Meschonnic, le rythme est une « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments » et « [une mise

en] page est toujours un rythme »<sup>45</sup>. Dans notre cas, nous pouvons analyser le lien qui existe entre la subdivision typographique de *Le isole di argilla* moyennant des astérisques et son organisation rythmique. Tout d'abord, une première relation s'établit entre la typographie du poème et la sémantique du titre, dans la mesure où la première organise les vers en îles. La subdivision typographique marque aussi les étapes du voyage émotionnel du sujet lyrique à travers le territoire calabrais, tout comme la mise en page de *Le isole di argilla* représente en somme l'« allure » de la matière-émotion<sup>46</sup>. C'est à l'intérieur de ce premier niveau rythmique qu'on trouve les différentes organisations rythmiques des parties dont nous avons déjà mis en valeur la structure. On peut donc affirmer que l'organisation rythmique de *Le isole di argilla* est de nature complexe.

En partant d'une reproduction fidèle du modèle affectif de *RAM*, *AM* développe en son sein un modèle narratif, qui incarne à son tour la poétique de la matière-émotion, bien qu'il présente d'autres outils. Garantie par la complexité thématique, la complexité des outils est le propre de ce deuxième volet de *PP1980*, y compris dans les poèmes où le sujet lyrique rend compte d'une matière-émotion d'origine extra-textuelle. Et comme nous pouvons également ajouter à ces deux formes de complexité celle de l'organisation rythmique des poèmes de *AM*, nous pouvons en conclure que ce dernier accueille bel et bien une poésie de la matière-émotion. Par ailleurs, le modèle hybride qui apparaît dans *Trovarti a ballare*, *Stanze romane* et *Le isole di argilla* connaît une fortune assez importante dans *LPDA*, c'est pourquoi nous avons pu parler de *narrativité lyrique*<sup>47</sup>. Au-delà de l'horizon, désormais situé dans les nombreux extra-textes qu'il eut à connaître grâce à ses différentes expériences aux côtés d'Olivetti, le sujet donne forme à un sujet lyrique qui pose un regard souvent nostalgique sur l'organisation *je/tu/paysage* d'antan. Mais à côté de ce regard, un autre apparaît de plus en plus dans *LPDA*, celui du poète que nous pouvons qualifier de sourcier. Ce dernier est la suite logique du poète-sociologue qui était à l'œuvre dans les poèmes les plus narratifs de *AM*. Le poète-sourcier est chargé de livrer une auto-analyse du *je* qui se traduit poétiquement par une poétique de l'oxymore, à tel point que le poème à nos yeux le plus significatif de *LDPA*, *L'Appennino contadino*, devient même un organisme poétique de nature oxymorique. Or, il nous échoit à présent de voir si on peut toujours parler de poétique de la matière-émotion pour cette nouvelle étape de *PP1980*. Mais avant de franchir le seuil de *LPDA*, trois éléments paratextuels nous aident à peser d'emblée notre hypothèse selon laquelle nous atteignons une nouvelle étape de cette poétique de la matière-émotion

---

<sup>45</sup> Voir respectivement : BENVENISTE E., *op. cit.*, p. 335 et MESCHONNIC H., *op. cit.*, p. 303.

<sup>46</sup> Le terme « allure » est employé par Meschonnic. Voir MESCHONNIC H., *op. cit.*, p. 335.

<sup>47</sup> Voir *infra*, p. 230-238.

rencontrée jusqu'à présent. Il s'agit en l'occurrence de l'épigramme virgilienne, des quatre poèmes de la série *Il giro dei debitori* qui ouvraient l'*editio princeps* de LPDA, et, pour finir, d'un extrait d'une lettre de Volponi à Pasolini.

### 5.3.3 Le paratexte éloquent de LPDA

Lorsque nous avons analysé l'épigramme virgilienne qui ouvrait l'édition parue en 1960, nous avons affirmé qu'elle constituait une sorte d'abjuration de celle qui ouvre toujours AM. L'hybridité de AM nous pousse à présent à nuancer nos propos, car la complexité hétérogène de la poésie de Volponi nous oblige à y inclure les deux épigrammes, si bien que le sceau lyrique introduit par la citation de Martial et le sceau narratif virgilien ne sont plus à lire seulement comme deux instances purement dialectiques où l'une exclut l'autre : la complexité de la poésie de Volponi en fait au contraire deux forces en interaction entre elles, dont l'œuvre bénéficie pleinement. Autrement dit, les deux épigrammes offrent autant de cautions d'auteur au modèle hybride qui s'est développé dans AM. Et le fait que Volponi ait choisi d'éliminer l'épigramme virgilienne à partir de PP1980 n'infirmes pas notre interprétation, car son choix relève en réalité de la volonté de souligner la mort du rêve olivettien, dans la mesure où, nous l'avons vu, cette épigramme était l'un des éléments d'une équation qui visait à apparenter – du moins en partie – l'opération volponienne à celle de Virgile par rapport à Auguste.

Pour ce qui est des quatre poèmes de la série intitulée *Il giro dei debitori*, il convient de rappeler que ces quatre poèmes inaugurent PP1980, alors qu'auparavant ils constituaient la section liminaire de LPDA, tout en provenant de AM<sup>48</sup>. Ce rappel est d'une importance d'autant plus grande qu'on retrouve dans cette série la même complexité de thèmes, d'outils et de rythmes que celle que nous avons rencontrée dans les autres poèmes de AM. Dans le premier, *Casa di Monlione*, l'intention narrative d'un *je* qui a déjà franchi l'horizon de l'organisation *je/tu féminin/paysage* est nuancée par le constat heureux que rien n'a changé dans le microcosme natal, ce qui donne un poème en strophes, dans lesquelles l'émotion n'est pas retenue et passe par une nominalisation évidente : « [...] moi j'aime toujours ces collines / de la terre de ma mère<sup>49</sup>. » Cette euphorie est par ailleurs soulignée d'un point de vue rythmique, entre autres, par l'itération d'une structure syntaxique censée clamer le consentement du sujet lyrique<sup>50</sup>. Il en résulte qu'en 1960, LPDA s'ouvrait sur un poème

---

<sup>48</sup> Voir *infra*, p. 117-119.

<sup>49</sup> Voir PP1980, p. 5 : « [...] sempre io amo queste colline / della terra di mia madre. »

<sup>50</sup> On ne donne que les deux premières occurrences (sur quatre, dont seule la première est explicite) de l'itération en question. Cf. *ibidem* : « C'est bien que soit tombée / la feuille la plus haute du platane, / que le fleuve soit recouvert de très

appartenant il est vrai au modèle hybride de *AM*, mais dans sa version la plus proche du modèle affectif de *RAM*. En revanche, les trois autres poèmes qui composent la série intitulée *Il giro dei debitori* se rapprochent plus de *Le isole di argilla* et de certains longs poèmes de *LPDA*.

L'auto-analyse est le dénominateur commun aux trois poèmes en question : *Cugina volpe*, *L'uomo è cacciatore* et *Il giro dei debitori*. *Cugina volpe* se compose en particulier de dix strophes inégales où le sujet lyrique fixe son adhésion panique au microcosme natal. Cette adhésion n'est pas sans ombres, car, malgré le présent de l'indicatif et sa valeur affirmative, le sujet lyrique est déjà au-delà de l'horizon, Volponi ayant composé ces poèmes entre 1953 et 1955, c'est-à-dire à une époque où sa collaboration avec Olivetti était de plus en plus étroite<sup>51</sup>. La scission vécue par le sujet transparaît donc dans la matière-émotion du poème. Le sujet lyrique énonce en effet qu'il est appelé à résister entre le dedans et le dehors, entre le microcosme et les extra-textes, « dans la forêt de [s]es natures<sup>52</sup> ». Mais la scission apparaît aussi une fois l'euphorie de l'adhésion terminée, à la hauteur des trois dernières strophes, dont la dernière de trois vers d'ascendance "montalienne" : « Deux barques gémissent au vent qui se lève / chargées du doute / si je suis le poisson ou le pêcheur<sup>53</sup> ». *L'uomo è cacciatore* est un long poème en quatre parties subdivisées en strophes et séparées d'un astérisque comme *Le isole di argilla*. Ici, l'image de son propre œil puise ses racines dans l'œil de chasseur des hommes de sa famille. Commence ainsi la description de la vie des chasseurs d'autrefois, de leur adhésion totale au microcosme et leur refus de le quitter. Contrairement à eux, le sujet lyrique est conscient de sa différence, au point qu'il s'adresse à la fin à son propre œil pour qu'il refuse l'adhésion et qu'il accepte d'être un outil de découverte universelle : « Mon œil, / dans ton emprise féroce, / accepte donc toute journée<sup>54</sup> ». De la même manière, *Il giro dei debitori* est un poème qui suit idéalement la rue qui entoure la ville d'Urbino, la rue *Giro dei debitori*, pour souligner l'appartenance du *je*

---

tendres brouillards [...] » (« Bene che sia caduta / dal platano la foglia più alta, / che ricoprano il fiume / tenerissime nebbie »).

<sup>51</sup> Voir *infra*, p. 57-67.

<sup>52</sup> Voir *PP1980*, p. 8 : « nella selva delle mie nature ».

<sup>53</sup> Voir *PP1980*, p. 10 : « Due legni gemono al vento che monta / carichi del dubbio / se io sia pesce o pescatore ». Pour la référence montalienne, cf. MONTALE E., *Il sogno del prigioniero*, in *La bufera e altro (1940-1954)*, *Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, 2004 [1984], p. 277 : « e ancora ignoro se sarò al festino / farcitore o farcito » (fr. « et j'ignore toujours si au festin je serai / celui qui farcit ou la farce »).

<sup>54</sup> Voir *PP1980*, p. 15 : « Mio occhio, / nel tuo feroce dominio / accetta dunque ogni giorno ». À propos de la chasse comme image de recherche et découverte, cf. ces vers de *Cugina volpe* : « [...] vivere non è / un tentativo uguale ; / ma perdermi in ogni assalto / e in ogni preda » (fr. « [...] vivre n'est pas / une tentative égale, / mais se perdre en tout assaut / et en toute proie »), in *PP1980*, p. 9.

lyrique à ce giron maternel : « [...] je tends / comme une graine à m'enterrer, / à m'acquitter entièrement »<sup>55</sup>. À sa parution, *LPDA* s'ouvrait en somme sur une série de quatre poèmes qui reprenait les deux versions du modèle hybride de *AM*, ce qui nous permet de dire que l'auteur inscrivait son nouveau livre dans le sillage du précédent. Un dernier élément paratextuel appuie notamment cette interprétation.

Tout comme *RAM* et *AM*, le troisième volet de *PP1980* ne contient pas de poèmes explicitement méta-poétiques. Cependant, on a vu que pour le poème le plus important du livre, *L'Appennino contadino*, nous pouvons au moins compter sur le bref commentaire que Volponi consigna dans la lettre à son ami Pasolini du 1<sup>er</sup> septembre 1960. Dans cette lettre, Volponi revient sur *L'Appennino contadino* pour réfuter les interprétations qui en avaient été faites et proposer la sienne :

Il me semble que *L'Appennino contadino* n'est pas qu'un poème lyrique dicté par la nostalgie de la vie des paysans et de la campagne, ou qu'un essai sociologique. Il me semble au contraire qu'il plaint la condition de malheur dans laquelle se trouvent toujours ces populations dans leur sujétion aux dieux et à la nature et qu'il dit comment, afin de les sauver, la culture qui jusqu'à présent les a aidées à vivre ne doit pas être oubliée dans les abréviations d'un discours politique, mais guidée vers une conscience moderne<sup>56</sup>.

Si on regarde de très près ce passage, force est de constater qu'il constitue la suite idéale du passage dans lequel Volponi parlait des raisons qui le poussèrent vers la poésie. Il faut au préalable élargir ces observations sur *L'Appennino contadino* à tout *LPDA* et même à une bonne partie de *AM*, dont *LPDA* est la prolongation idéale. Derrière le refus volponien de considérer son poème comme exclusivement lyrique ou sociologique, il en autorise de fait une lecture hybride qui unit la « plainte » à l'intervention. Or, Volponi n'insérait-il pas l'intervention parmi les buts de la poésie ? Au fil des trois premiers livres, elle change tout de même d'ampleur, car tandis que dans les deux premiers livres, il s'agissait essentiellement d'une intervention sur soi, dans ce poème, elle prend en revanche cette forme politique et olivettienne que nous avons mise en lumière dans les parties précédentes.

Pour conclure, le dialogue entre les épigraphes de *AM* et *LPDA*, les quatre poèmes liminaires de l'édition de 1960, et l'exégèse que propose Volponi de *L'Appennino contadino*

---

<sup>55</sup> Voir *PP1980*, p. 20 : « [...] io tendo / come un seme a interrarmi, / a sdebitarmi intero ».

<sup>56</sup> VOLPONI P., *Scrivo a te guardandomi allo specchio...*, op. cit., p. 127 : « Mi pare che *L'Appennino contadino* non sia soltanto una poesia lirica dettata dalla nostalgia per la vita dei contadini e per la campagna, o soltanto un saggio sociologico ; ma che lamenti la condizione di infelicità in cui si trovano ancora quelle popolazioni nella soggezione agli dei e alla natura e che dica come per salvarle, la cultura che fino a oggi le ha aiutate a vivere non vada dimenticata nelle abbreviazioni di un discorso politico, ma guidata verso una coscienza moderna. » Pour les autres lieux où nous nous sommes servi de cette citation, voir les pages 168 et 285 de notre travail.

nous poussent à valider l'hypothèse selon laquelle *LPDA* serait un autre exemple de poétique de la matière-émotion, ce que nous nous proposons de vérifier.

## 5.4 De la poétique à la politique de l'émotion

Comme nous avons pu le constater dans les parties précédentes, certains poèmes de *LPDA* sont le prolongement naturel du modèle hybride de *AM*. L'idée de poésie qui émerge de poèmes comme *La ballata della neve*, *Il 2 di Dicembre* ou *La notte che ti fa male* recoupe en effet cet équilibre entre affectivité et narrativité qui était le propre du livre précédent. Bien entendu, étant donné que cet équilibre est de nature complexe aussi bien d'un point de vue thématique que poétique et rythmique, il s'ensuit qu'il est en pérenne redéfinition d'un texte à l'autre. En effet, alors que *La ballata della neve* et *Il 2 di Dicembre* penchent vers l'affectivité, *La notte che ti fa male*, lui, présente une volonté narrative qui prend décidément le dessus et qui se justifie notamment par l'origine extra-textuelle – romaine – de l'émotion. Toutefois, *La ballata della neve* et *Il 2 di Dicembre* ne sont pas les seuls poèmes où triomphe l'affectivité du modèle hybride emprunté à *AM*.

D'autres textes de *LPDA* offrent une place prépondérante à cet aspect, mais ils le font, nous l'avons vu, en développant certains outils qui étaient à la forme embryonnaire dans le livre précédent. C'est notamment le cas de ces poèmes comme *Il 2 di Novembre* et *Le catene d'oro*, où la matière-émotion du poème exprime la joie du retour, l'accomplissement heureux de la nostalgie. Cela se traduit par le choix du poète d'accorder une place centrale au chant, et plus précisément à une progression rythmique orientée vers le cœur même des mots, fondée qu'elle est sur les échos des signifiants. Dans ces poèmes, le rythme organise le sens par ses outils, sans pour autant le nier, comme aurait pu le faire un poète de la Nouvelle Avant-garde. Cette simultanéité entre les trois types de complexité montre bien qu'ils sont liés à leur tour par une macro-relation complexe qui fait que l'équilibre peut pencher tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre. Par ailleurs, cette prééminence de l'organisation rythmique éclaire on ne peut mieux la nature même du rythme, selon l'acception complexe que lui attribue Collot, toujours dans le sillage de Benveniste et Meschonnic : « Le rythme [...] exprime [...] la controverse qu'il [le sujet] entretient avec sa propre altérité », une altérité dans laquelle il faut reconnaître le moi, le monde, la langue et, ajoutons-nous, l'œuvre dans sa complexité<sup>57</sup>. En effet, les progressions rythmiques qui structurent *Il 2 di Novembre* et *Le catene d'oro* débordent de l'espace du poème pour résonner à d'autres endroits de l'œuvre de Volponi, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente. La chaîne rythmique

---

<sup>57</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 310.

principale de *Il 2 di Novembre* résonne dans *Tutto è mare* de RAM ; sa chaîne secondaire, dans *L'Appennino contadino*. L'étendue de cette résonnance, qui atteint deux poèmes qui diffèrent à plusieurs égards l'un de l'autre, montre une fois de plus la validité d'une lecture complexe comme celle de la poétique de la matière-émotion. Quant à *Le catene d'oro*, ses chaînes rythmico-sémantiques évoquent la grammaire de la perception qui était le propre de RAM, d'une part, et, d'autre part, elles préfigurent la circularité du microcosme natal qui constituera un des motifs principaux de *L'Appennino contadino*. Enfin, il ne faut pas oublier que la complexité rythmique et la progression par échos occuperont aussi une place centrale dans FM.

Lorsque la thématique centrale de la poésie de Volponi devient l'auto-analyse, ce n'est plus le rythme qui prime, mais un réseau complexe d'éléments qui constituent cette véritable poétique de l'oxymore que nous avons analysée dans la partie poétique et qui constitue, à notre avis, un pilier fondamental de la matière-émotion de LPDA. Une prémisse théorique s'avère nécessaire, car on en déduit que l'oxymore est en soi une forme de complexité. Dans l'introduction à son travail de recension de l'emploi de l'oxymore dans la poésie contemporaine italienne, Claudia Bussolino s'en remet tout d'abord à la complexité de la poésie, qui, contrairement à la vulgate, n'est pas simplement le lieu de l'irrationnel à opposer à un pôle logique. La poésie est au contraire le lieu d'accueil d'un nœud qui lie rationnel et irrationnel. À l'intérieur de cette complexité s'insère, selon Bussolino, celle de l'oxymore, qui est par définition *coincidentia oppositorum*. La particularité de l'oxymore réside dans le fait qu'il s'agit aussi d'un phénomène linguistique capable de faire cohabiter « contradiction formelle et cohérence sémantique » et d'être potentiellement multiforme<sup>58</sup>. C'est exactement ce que nous avons pu constater dans LDPA, où la poétique de l'oxymore de LPDA rassemble, nous l'avons vu, une vaste panoplie d'outils poétiques. Le premier d'entre eux est bien entendu l'oxymore lexical qu'on retrouve dans la plupart des poèmes qui incarnent cette poétique. Ailleurs, comme dans *Il giorno nove di Febbraio*, l'oxymore peut prendre un aspect à la fois structurel et rythmico-sémantique. Dans ce cas précis, la poétique de l'oxymore recoupe la complexité structurelle du poème, qui se déploie à la fois en deçà et au-delà de l'horizon qui sépare l'organisation *je-tu féminin-paysage* et l'extra-texte romain. Pour ce qui est de la déclinaison rythmico-sémantique de la poétique de l'oxymore, cela se joue au niveau des itérations opposées résonnant entre elles. Afin de déterminer s'il s'agit bel et bien de poétique de la matière-émotion, il reste à démontrer si la complexité

---

<sup>58</sup> BUSSOLINO C., *Introduzione*, op. cit., p. 3  
 ([https://www.academia.edu/4434118/Le\\_figure\\_della\\_contraddizione\\_nella\\_poesia\\_italiana\\_del\\_Novecento](https://www.academia.edu/4434118/Le_figure_della_contraddizione_nella_poesia_italiana_del_Novecento), page consultée le 29 juin 2017) : « contraddizione formale e coerenza semantica ».

thématique est assurée. Nous pouvons répondre par l'affirmative, car les structures formelle et rythmique du poème correspondent à la variation sur le thème de l'homme scindé qu'est *Il giorno nove di Febbraio*. Cet enchevêtrement de complexités différentes propre à la poétique de l'oxymore revient dans *Il cuore dei due fiumi* et surtout dans *Le mura di Urbino*, un poème dans lequel la complexité rythmico-sémantique s'ajoute un niveau symbolique de taille, dont les racines sont à chercher dans la tradition philosophique grecque, et plus précisément dans la pensée socratique.

Le poème où la complexité de la poétique de l'oxymore est éclatante est toutefois *L'Appennino contadino*. Tous les niveaux de complexité nécessaires afin qu'on puisse attribuer à cette poésie le titre de poétique de la matière-émotion sont bel et bien présents. La thématique du poème est en effet de nature complexe, dans la mesure où *L'Appennino contadino* est le lieu d'énonciation des fractures d'un microcosme tiraillé entre la récursivité de l'organisation *je/tu/paysage* et les envies d'ouverture qui le parcourent. On a par ailleurs retrouvé cela du point de vue des outils poétiques employés par le poète. En particulier, nous avons constaté que les mêmes outils (notamment les multiples exemples et typologies d'itérations et les progressions rythmico-sémantiques par échos internes) servent à exprimer à la fois la fermeture et les lignes de faille du microcosme. Si le poème s'arrêtait à cela, nous en serions déjà au paroxysme du modèle hybride né dans *AM*. Mais *L'Appennino contadino* bascule dans un troisième volet qui était resté absent jusqu'à présent, en ce sens que le sujet lyrique y consigne une volonté d'organisation qui ne concerne plus seulement lui-même, mais une société entière. Pour ce faire, il change d'abord son instance d'énonciation : le *je* typique du modèle hybride cède la place au *nous*, sans pour autant tomber dans une posture moralisante ou *ex cathedra*. À la lumière de ce changement, les outils poétiques qui informent en même temps la récursivité, l'ouverture et somme toute la troisième partie aussi, s'enrichissent d'une volonté d'objectivation qui projette l'adhésion au microcosme et la transition vers les extra-textes sur un plan politique, qui est celui qu'annonce Volponi dans sa lettre à Pasolini. En d'autres termes, le modèle hybride qui a triomphé jusqu'à présent est sublimé dans cette autre voie du lyrisme dont parle Michel Collot et qui constitue le *nec plus ultra* de la matière-émotion : « Il existe une autre voie, plus positive et plus transitive, par laquelle, sortant de soi, le sujet moderne peut s'accomplir dans cette dépossession, en s'ouvrant à l'altérité du monde, des mots et des êtres<sup>59</sup>. »

*LPDA* est donc bien une forme de poésie de la matière-émotion, car, non seulement il reconduit un schéma poétique – celui de *AM* – dont nous avons démontré la complexité et l'appartenance à la matière-émotion – mais encore il le sublime en se servant de cette

---

<sup>59</sup> COLLOT M., *La matière-émotion*, op. cit., p. 51.

« expression de complexité, de conflit et de changement » qu'est l'oxymore <sup>60</sup>. L'hétérogénéité des manifestations de ce dernier – une hétérogénéité qui lui est d'ailleurs consubstantielle – nous a amené à parler de poétique de l'oxymore pour *LPDA*. Le poème *L'Appennino contadino*, système complexe de l'aveu même du poète, est la sublimation de cette poétique, et par conséquent du modèle hybride. Organisme oxymorique à part entière, *L'Appennino contadino* devient le point de départ de toute la réflexion ultérieure sur la poétique de la matière-émotion mise en place par Volponi, car c'est précisément à partir de là que la matière-émotion du poème intègre aussi la dimension politique de l'être au monde.

Reste à voir si nous tenons ici la clé de lecture qui nous permet d'inscrire le livre suivant, *FM*, et notamment la pédagogie de la résistance qui y éclot, dans le système complexe de la matière-émotion.

## 5.5 Vers la poésie de la relation

La sublimation incarnée par le *nous* de *L'Appennino contadino* n'a plus cours dans les poèmes de *FM*, un livre qui fut publié par l'auteur en 1974, dans une édition artistique dont les rares exemplaires étaient destinés à ses proches. Cette intimité éditoriale va de pair avec la transformation du *nous* du livre précédent en un dialogue plus intime entre un *je* et un *tu*. On dirait à première vue que Volponi, de plus en plus déçu par la dérive de l'entreprise Olivetti et plus généralement par le visage industriel de l'Ordre, a dû renoncer à cette instance d'objectivation et de politisation qu'est le *nous* pour se réfugier à nouveau dans la plus simple des relations, celle-là même qui constituait d'ailleurs la base de *RAM*, d'une partie de *AM*, et de *LPDA*, sous la forme de la nostalgie. Mais contrairement à la relation dialogique de ses premiers livres de poésie, celle qui informe maints poèmes de *FM* ne prévoit pas le même *tu*.

### 5.5.1 Le Je-Tu de FM

Pour comprendre la vraie nature du *tu* de *FM*, un détour s'impose dans cet univers de lectures, de connaissances et de publications qu'était celui d'Adriano Olivetti. Dans sa bibliothèque, dont on a récemment publié le catalogue – et à laquelle Volponi aurait pu directement ou indirectement accéder –, figure en effet l'œuvre qui a étudié le plus en profondeur la relation *Je-Tu*, celle de Martin Buber qui s'intitule *Ich und Du (Je et Tu)*, publiée

---

<sup>60</sup> Cette définition appartient à Michele Prandi, cité par Bussolino, *op. cit.*, p. 3 : « expression of complexity, conflict and change ».

en Allemagne en 1923, et dont Adriano Olivetti possédait la version française de 1938<sup>61</sup>. Bien qu'on sache, de l'aveu même de sa fille Laura, qu'Adriano Olivetti avait coutume de « confier un livre, après l'avoir lu, au jugement compétent d'un ami ou d'un collaborateur<sup>62</sup> », nous ne pouvons pas en déduire que Volponi a reçu l'essai de Buber de la main d'Olivetti. Ce dernier était toutefois un homme d'action, comme le démontrent ses multiples activités, dont la création d'une société d'édition, Comunità, qui introduisit en Italie de véritables chefs-d'œuvre de la pensée occidentale dans les domaines de l'économie, de la sociologie, de la psychologie, par exemple. Et parmi les volumes publiés par les éditions Comunità figure justement la première traduction italienne de *Ich und Du*, datée de 1959 et dont le titre, *Il principio dialogico (Le principe dialogique)*, différait quelque peu de l'original. Nous pouvons imaginer que Volponi a connu cet ouvrage, d'autant que les sept poèmes de *FM* ont été tous composés entre 1962 et 1966, c'est-à-dire après la parution de l'ouvrage de Buber. Quoi qu'il en soit, un air de la réflexion du philosophe allemand souffle dans les pages de *FM*. De quelle nature et en quoi peut-il nous être utile pour déterminer si *FM* accueille à son tour une poétique de la matière-émotion ?

Buber part du principe que *Je-Tu* est un véritable principe, en ce sens que les deux termes respectifs n'existent qu'en relation entre eux. En outre, il s'agit d'une relation « immédiate », qui peut être considérée comme une forme d'amour. En mettant de côté la nuance spirituelle que Buber attribue à l'amour, nous pouvons tout de même nous intéresser aux implications de cette relation immédiate. En effet, Buber nous dit que « [d]ans l'amour, un *Je* prend la responsabilité d'un *Tu* ». Or, puisque le *Tu* est un et multiple, toujours selon Buber, nous pouvons l'attribuer à un enfant, ce qui permet d'inscrire la pédagogie dans la relation *Je-Tu*, d'autant qu'elle désigne la responsabilité qu'a le pédagogue – l'esclave qui conduisait les enfants à l'école, selon son étymologie – de conduire l'enfant vers son développement. Le rapport pédagogique entre le sujet lyrique et le gamin de *FM* relève donc de la relation immédiate *Je-Tu* analysée par Buber. Par ailleurs, dans son essai, Buber écrit que dire *Tu*, c'est le dire à l'« humanité corporelle »<sup>63</sup>. Or, nous avons vu dans la partie consacrée à la

---

<sup>61</sup> Cf. AA.VV., *La biblioteca di Adriano Olivetti*, Collana Intangibili, Fondazione Adriano Olivetti, n. 21, 2012, p. 49. Le livre est téléchargeable gratuitement du site de la Fondazione Adriano Olivetti, à l'adresse suivante : <http://www.fondazioneadrianolivetti.it/images/pubblicazioni/collana/100713071953La%20Biblioteca%20di%20Adriano%20Olivetti.pdf> (page consultée le 30/06/2017). Pour l'édition française en question : BUBER M., *Je et Tu*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, préface de Gaston Bachelard, Aubier-Montaigne, 1969.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 9-10 : « [...] sono numerose le testimonianze sulla sua abitudine [...] di affidare un libro, dopo averlo letto, al giudizio competente di qualche amico o collaboratore. »

<sup>63</sup> Pour les citations précédentes, voir BUBER M., *Je et Tu*, *op. cit.*, respectivement p. 30, 35 et 33. Pour la nature unitaire et multiple de la relation *Je-Tu*, cf. p. 26.

thématique complexe de la poésie volponienne que l'un des instruments de la pédagogie du sujet lyrique est le corps. C'est en particulier le phallus qui incarne le rôle de chercheur de connaissance : à travers le phallus, le « burdel » est appelé avant tout à pénétrer le mystère de soi. Déployé sur trois poèmes de *FM* (*Dalla cava*, *Canzonetta con rime e rimorsi* et *La pretesa d'amore*), le phallus comme outil de connaissance pose le cadre iconographique d'une connaissance ultérieure. C'est en effet à partir de soi que le gamin pourra dépasser l'« enclos de la vieille raison » pour aller à la rencontre de la « source », de cette « construction qui vole sur l'explosion vivante » qu'est la nature, d'une part, et, d'autre part, à la rencontre de l'autre<sup>64</sup>. Quant à ce parcours vers l'autre, il concerne tout d'abord la relation amoureuse, comme nous avons pu le voir dans *La pretesa d'amore*, où le retour à cette forme sublime de souci de l'autre qu'est l'amour se double d'une ouverture à la vie qui est aussi une ouverture aux autres, imprimés par l'Ordre, certes, mais toujours vivants.

La rencontre devient donc le deuxième moment de la leçon que le sujet lyrique essaie de dispenser au « burdel », alors que le premier impose une résistance face à « toute détermination », dont celle d'origine capitaliste<sup>65</sup>. On retrouve grosso modo cette articulation dans l'œuvre de Buber. Selon le philosophe allemand, le *Tu* – la nature, l'univers, l'autre – n'est pas appréhendé comme horizon du *Je*, mais il est constamment transformé en « *Cela* », c'est-à-dire « un objet [...] soumis à la norme et à la loi », ce qui exclut par définition toute réciprocité. Cet ordonnancement n'est rien d'autre que le vieil Ordre anthropocentrique démenti par la pensée complexe dans le sillage des conquêtes de la science moderne. En effet, « le monde "ordonné" – écrit Buber – n'est pas l'ordre du monde », si bien que le penseur prône un « revirement » qui reconnaisse la relation et le *Tu* hétérogène comme les fondements de l'existence humaine<sup>66</sup>. Ce n'est qu'au prix de ce revirement que de la relation *Je-Tu* peut naître une troisième personne, enfin libre de toute servitude.

De la sorte, la pédagogie de la résistance de *FM* se fonde sur une relation *Je-Tu* qui pourrait paraître à première vue un retranchement privé face à l'échec de l'intervention et du nous de *L'Appennino contadino*. En réalité, il s'agit d'un pas en arrière vers la plus fondamentale des relations humaines, dans le sillage de la réflexion de Martin Buber, selon lequel cette relation a été rompue par l'homme moderne qui a fait du *Tu* un *Cela*. Il lui incombe à présent de combattre cette réification et cet Ordre comme condition nécessaire

---

<sup>64</sup> Les trois citations précédentes sont tirées respectivement de *Canzonetta con rime e rimorsi* (« la chiusa della vecchia ragione », *PP1980*, p. 189), *Dalla cava* (« una sorgente s'arresta contro lo specchio / purpureo del glande », *PP1980*, p. 170) et *La pretesa d'amore* (« la costruzione che vola sulla vivente esplosione », *PP1980*, p. 178).

<sup>65</sup> Voir *Canzonetta con rime e rimorsi* : « "Ogni determinazione è negazione" » (*PP1980*, p. 186).

<sup>66</sup> Pour les citations précédentes, voir BUBER M., *op. cit.*, respectivement p. 37, 55 et 90.

pour construire une véritable société humaine, qui ne peut naître que de deux choses : « de ce qu'ils [les hommes] sont tous en relation vivante et réciproque avec un autre vivant, et de ce qu'ils sont reliés les uns aux autres par les liens d'une vivante réciprocité<sup>67</sup> ».

Par ailleurs, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que nous sommes face à une émotion qui se fait matière de poésie, car la déception suscitée par la fin de l'utopie olivettienne met en émoi Volponi et sa poésie d'intervention à la première personne du pluriel, en les conduisant vers une réflexion plus profonde sur la relation qui fonde le *nous*. D'un point de vue strictement technique, c'est la rime qui se charge d'être le vecteur de cette poésie de la relation.

### 5.5.2 Archéologie de la rime

Dans *L'Appennino contadino*, la rime jouait le rôle de constructrice de réseaux rythmico-sémantiques censés véhiculer du sens, en l'occurrence la fermeture et l'ouverture du microcosme ainsi que la perspective d'un « ordre différent ». On avait pu en conclure qu'il s'agissait d'un outil poétique complexe, creuset de forces contraires. Dans *FM*, la rime retrouve ce rôle structurant, d'une part, et, d'autre part, elle est l'expression langagière, la matière de cette émotion qui a amené le poète et son sujet lyrique à renoncer à première vue à cette poésie du *nous* qui était le débouché de *L'Appennino contadino*, pour en réalité mieux en consolider les fondations.

Il faut tout d'abord mieux préciser de quels types de rimes on parle. À ce propos, Pier Vincenzo Mengaldo englobe les trois premiers livres de notre poète dans une même phénoménologie de la rime ou de la répétition sonore. En effet, dans *RAM*, *AM* et *LPDA*, la rime est très volontiers substituée par « des assonances et des consonances<sup>68</sup> » qui forment ces réseaux rythmico-sémantiques que nous avons mis en lumière précédemment. Pour ce qui est des véritables rimes, l'essayiste note encore des phénomènes récurrents :

[Dans *RAM* et *AM*], [l]à où il y a rime, elle tend nettement à prendre les formes suivantes [...]. a) Elle est presque toujours non marquée, facile, vocalique, etc. [...]. b) Elle forme souvent une rime plate [...]. c) Placée en fin de vers, elle a une fonction de démarcation ou de signal de fin [...]. d) Il s'agit souvent d'une rime identique, qu'il serait plus opportun de classer comme épiphore, d'autant plus qu'elle est parfois insérée dans des parallélismes ; il s'agit donc plus d'une rime rhétorico-syntaxique que phono-lexicale. [...] e) Elle sert de lien entre strophes successives, ce qui apparaît [...] comme un choix de "narrateur" [...]. Cela ne

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>68</sup> MENGALDO P.V., « La rima nella poesia di Volponi », in *Istmi*, n. 15-16, 2004-2005, p. 372 : « [...] rarità delle rime [...] volentieri surrogate da assonanze e consonanze ».

change guère dans le recueil suivant, [LPDA], malgré l'abondante ouverture narrative et la présence consécutive (bien que modérée) de vers "longs"<sup>69</sup>.

Phénomène rare, la rime des trois premiers livres de Volponi intègre, selon Mengaldo, les processus itératifs que nous savons être un trait distinctif de la poésie volponienne dès ses origines. Mengaldo relève juste une intensification de ces phénomènes de répétition au fil des trois premiers livres, de sorte que le critique peut en conclure que l'« abandon à l'itération des rimes ou de ses ersatz [...] est vraiment le signe formel » de LPDA<sup>70</sup>. Quant à FM, Mengaldo n'observe que très peu de nouveautés dans l'emploi de la rime, à savoir une fréquence généralement moindre et l'apparition des « coulées *unissonans* », qui peuvent s'étendre à l'intérieur des vers longs et qui deviendront centrales dans CTAFPP et NSC. Et Mengaldo de conclure en inscrivant logiquement FM et la phénoménologie de sa rime dans un entre-deux : « Nous sommes évidemment dans une phase à la fois de consolidation et de transition »<sup>71</sup>. Mais cette réduction de FM à une étape de passage est d'autant plus contestable que la phénoménologie de ses rimes se double d'une valeur méta-poétique qui puise ses racines à la fois dans la grande tradition poétique italienne et dans l'œuvre même de Volponi, en particulier dans sa prose.

Comme nous l'avons démontré, la rime de FM a une origine littéraire bien précise et au moins double<sup>72</sup>. Le titre même du livre, *Foglia mortale*, a été notre point de départ, dans la mesure où il constitue le deuxième titre volponien, après le roman de 1962 *Pauvre Albino* (*Memoriale*), qui se termine par le morphème /ale/. Il s'agit plus précisément du deuxième exemple d'une « obsession acoustique » qui s'étendra, on le sait, jusqu'aux derniers titres de notre auteur, prose et poésie confondues<sup>73</sup>. L'origine de ce morphème est à chercher dans

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 372-373 : « [In RAM e AM] dove rima sia, tende nettamente ad assumere le forme seguenti [...] a) È quasi senza eccezioni non marcata, facile, vocalica ecc. [...]. B) Va a formare spesso la figura baciata [...]. c) Collocata in chiusa, prende funzione demarcativa, o di segnale di fine [...]. d) Si presenta spesso in figura di rima identica, forse meglio classificabile come epifora anche perché talora inserita in parallelismi ; e dunque rima piuttosto retorico-sintattica che fono-lessicale. [...] e) Funziona da legamento tra strofe successive, che appare ancora una mossa da "narratore" [...]. Le cose non cambiano sostanzialmente nella raccolta che segue subito, PA [LPDA], nonostante la prevalente apertura narrativa e la conseguente (seppur moderata) presenza di versi "lunghi". »

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 375 : « [l'] abbandono all'iterazione delle rime o succedanei [...] è veramente lo stigma formale della raccolta [LPDA]. »

<sup>71</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem* : « meno frequenti sono [...] le colate *unissonans* » ; « Siamo evidentemente in una fase di assestamento e trapasso. »

<sup>72</sup> Voir *infra*, p. 263-266.

<sup>73</sup> Voir MENGALDO P.V., « La rima nella poesia di Volponi », *op. cit.*, p. 381 : « Il continuo ritornare e srotolarsi come un tappeto delle stesse rime, a partire da quella per eccellenza volponiana in *-ale*, segnala come un'ossessione acustica, probabile sbocco di altre ossessioni. »

pas moins de trois textes de ce grand « symbole intérieur » qu'incarne Leopardi pour tout écrivain des Marches<sup>74</sup>.

Les trois textes en question sont, rappelons-le, la petite œuvre morale *Dialogue de Frédéric Ruysch et de ses momies* et les poèmes *Chant nocturne d'un berger errant de l'Asie* et *Imitation*. Dans ces trois textes, se déroule un fil rouge rythmique autour du morphème /ale/ dont la valeur sémantique exprime le sens tragique que Leopardi attribuait à l'existence humaine, par opposition à l'insouciance animale. La présence dans le troisième texte de Leopardi du syntagme « foglia frale » (fr. « feuille frêle ») étaye en particulier la filiation directe entre ces modèles léopardiens et *FM*, comme l'a montré Emanuele Zinato dans son introduction à *PO2001*<sup>75</sup>. Outre cette filiation d'envergure, il y en a une deuxième qui découle en réalité de la première et que Mengaldo ne mentionne pas.

La présence du morphème /ale/ dans le titre n'est pas la seule marque d'intertextualité de *Pauvre Albino*. Son protagoniste, l'ouvrier aliéné et névrosé Albino Saluggia, s'adonne à l'écriture et à la récitation de vers. Lors de notre analyse des outils poétiques volponiens, nous avons cité un passage du roman dans lequel Albino annonce son recours à la poésie et s'en explique. Relisons-le :

Oui, je m'étais mis à vivre au fil des mots : leur musique comptait bien plus que tout le reste, bien plus que leur sens, et je finissais par les arranger, les retrouver ou les inventer en fonction de leur musique, sans la discipline d'une communication ou d'une pensée. Mais par ce biais, je découvrais un autre ordre riche d'émotions et qui parlait mieux mon langage. Je n'allais plus chez l'aumônier parce que désormais mon âme s'éployait au-dessus de moi-même. J'accompagnais mes paroles, immobile, avec ma pensée, non sans avoir goûté chaque mot entre mes lèvres et mes dents, les prononçant avec toutes leurs répétitions, toutes leurs rimes, comme des maillons doux au toucher. J'inventais et chantais la litanie de mes misères, de ma victoire. Certains jours, en guise de paroles, c'était un refrain qui me passait par la tête, un air de musique, alors je le suivais des heures d'affilée, déferlant comme un aquilon, et sa nappe se déroulait dans ma tête, emportant le vol de mes pensées qui se détachaient sans me faire mal, partant de ma tête, et prolongeant dans l'air la circulation du sang léger de ma tête, sans rien arracher de son cœur, du centre de moi<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> La définition appartient à Carlo Bo. Voir BO C., « Scrittori marchigiani del Novecento » [1971], *op. cit.*, p. 101 : « [Leopardi è] un simbolo interiore ».

<sup>75</sup> Voir ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, note 27, p. XIX : « Le cuciture foniche in *ale* e affini nei titoli volponiani costituiscono un segnale di leopardismo, con richiamo al *Canto notturno* e al *Coro dei morti*. Per *Foglia mortale* cfr. inoltre *L'imitazione*, libero rifacimento leopardiano da *La feuille* di Antonio Vincenzo Arnault (1766-1834), dove compare il sintagma *Foglia frale*. »

<sup>76</sup> *Pauvre Albino*, p. 295-296. Voici l'original : « Ecco, andavo dietro alle parole : il loro suono contava più di ogni altra cosa, più del loro senso, ed io finivo per ordinarle o per trovarle o per inventarle secondo il suono, senza più l'ordine del significato e del pensiero. Ma così trovavo un altro ordine pieno di emozioni e che parlava meglio il mio linguaggio. Non andavo nemmeno più dal prete perché la mia anima si apriva ormai sopra di me. Seguivo i miei discorsi immobile, con la mente, anche se gustavo le parole tra le labbra e i denti, pronunciandole nelle ripetizioni e in tutte le rime, come dolci catene. Inventavo e cantavo le litanie dei miei dolori e della mia vittoria. Certi giorni mi veniva in mente, al posto delle

Empreint du style poétique volponien et de ses procédés itératifs, ce passage est fondamental d'un point de vue méta-poétique. Dans son article intitulé *La dolorosa rima di Paolo Volponi (La rime douloureuse de Paolo Volponi)*<sup>77</sup>, Aldo Mastropasqua reconnaît la primauté de *Pauvre Albino* sur *FM* quant à la rime « unissonans ». En outre, il attribue aux rimes d'Albino « un caractère consolatoire et thérapeutique » qui les distinguerait des rimes de *FM*, *CTAFPP* ou *NSC*, où elles jouent le rôle de « levier formel » chargé d'« ébranler et de forcer le langage poétique »<sup>78</sup>. Mais remettons l'analyse de la valeur méta-poétique des rimes de *CTAFPP* et *NSC* à un moment ultérieur de notre analyse pour nous concentrer sur les rimes d'Albino et sur le lien qui les unit à celles de *FM*. En effet, lorsqu'on se penche sur ce qu'Albino affirme à propos de ses poèmes, nous ne pouvons que souscrire à l'analyse de Mastropasqua, à ceci près que c'est la poésie, et non pas les rimes, qui soulage Albino. Ceci est évident dans un passage qui précède celui que nous venons de citer, et qui, au vu de son importance pour notre raisonnement, exige d'être reproduit en entier. Albino n'est pas encore entré au sanatorium et l'extrait qui suit relate justement l'attente d'une nouvelle sur son sort :

Les routes des jours suivants furent toujours pareilles. Tout était monotone, comme pendant un voyage très long, quand on laisse aller ses jambes et qu'on se sent accompagné par leur balancement de pendule. Un peu aussi pour ne pas rompre le cours de la pensée. Alors, il vous vient dans la tête des jeux de mots, de petits refrains. De même qu'aujourd'hui les mots : voyager, partager, se balancer, penser, commencent à prévaloir dans mon esprit et à acquérir un certain rythme à eux, indépendant de mon vouloir et qui même le domine au point de le rendre passif ; de même tel ou tel retour en arrière sur les médecins, ces assassins, le lit avec le traversin, accompagné du chuintement cadencé du train sans fin, et la répétition du paysage, sa fuite en sens contraire, en demi-cercle, comme une faux, vers un centre, un imaginaire brin d'herbe à retrouver, à coucher sur la terre, et qui disparaissait toujours à la minute même où il aurait dû apparaître, dessiner sa frêle tige ou du moins son ombre – tout cela m'empêchait de penser ou bien me berçait de pensées informes, en me dérobant jusqu'à la dernière notion de la réalité. Des bouts de poésie se composaient dans ma tête : je parlais d'une ritournelle connue qui s'accordait aux bruits du chemin de fer, et puis j'y ajoutais des paroles à moi. Je composais ces rhapsodies pendant tout le voyage et même pendant

---

parole, un motivo musicale o un ritornello e allora lo seguivo per tante ore, ondeggiante come un aquilone e il suo filo si svolgeva nella mia mente e trascinava in volo i miei pensieri che si staccavano senza farmi male, partendo dalla mia testa, continuando nell'aria la circolazione del sangue leggero della mia testa, senza strappare nulla dal mio cuore, dal centro di me » (VOLPONI P., *Memoriale*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, *op. cit.*, p. 213-214).

<sup>77</sup> Le titre reprend en partie un vers de *La luna piena* de *CTAFPP* : cf. *PO2001*, p. 196.

<sup>78</sup> Pour toutes les citations précédentes, voir MASTROPASQUA A., « La dolorosa rima di Paolo Volponi », in AA.VV., *Volponi e la scrittura materialistica*, *op. cit.*, p. 120-121 : « Quella di Albino Saluggia sembra essere un'enunciazione di metodo e di dichiarazione di poetica e tuttavia va riferita e contestualizzata nel tessuto narrativo di *Memoriale*. Metodo e poetica che appaiono radicalmente rovesciati nella poesia più recente di Volponi, dove l'esercizio della scrittura poetica ha perso ogni carattere consolatorio e terapeutico » ; « Appare allora evidente come la rima [...] venga [...] assunta da Volponi a [...] vero grimaldello formale per scardinare e forzare il linguaggio poetico ».

une bonne partie des heures de travail. Et, tandis que je les composais, il arrivait qu'elles me parussent belles et suggestives, chargées d'allusions, surtout les mots : lac, souffrir, campagne, sortir, qui revenaient le plus fréquemment. Toutefois, il m'arrivait de temps en temps d'interrompre ce jeu, de me réveiller par suite d'un bruit ou de quelque autre intrusion du réel : alors, quand je remâchais le dernier bout de poésie que le réveil avait figé sur mes lèvres, je m'apercevais qu'il était totalement dénué de sens, que le sens n'était pas dans les paroles, mais dans un recoin noir au fond de moi-même qui leur donnait une résonance, un pouvoir de suggérer. Mais au moment même où je laissais choir les paroles, ce recoin noir se dilatait, devenait souffrance. Alors je recommençais. Un peu aussi parce que la souffrance n'était presque plus un sentiment à moi, qu'elle me lançait à l'aveuglette vers n'importe quelle échappée. Elle ne me conduisait même plus à m'en prendre à quelqu'un<sup>78</sup>.

Il en émerge que le recours à la poésie d'Albino est un perpétuel recommencement consolatoire et thérapeutique pour conjurer la souffrance provoquée par sa situation au sein de l'entreprise, par les médecins qui ne prennent en considération que sa tuberculose, ou encore par sa nostalgie de la campagne natale. Cela signifierait cependant se concentrer exclusivement sur les bienfaits de la poésie chez Albino en oubliant au passage toute la première partie de cette page fondamentale, où il est en revanche question de l'origine de la poésie et du rôle qu'y joue la rime. En effet, Albino affirme ici que l'origine de sa poésie est de nature émotionnelle, en l'occurrence les « retours en arrière » sur les médecins tant détestés ou encore la « répétition du paysage [...] en sens contraire ». Qu'il s'agisse bel et bien d'une émotion au sens étymologique de « mise en mouvement » est confirmé d'ailleurs par la comparaison initiale, qui fait de ses « jeux de mots » et « refrains » un équivalent verbal du mouvement pendulaire des jambes pendant un long voyage. Cela devient

---

<sup>78</sup> *Pauvre Albino*, p. 290-291. Voici l'original (*Memoriale, Romanzi e racconti*, vol. I, *op. cit.*, p. 209-210) : « Le strade dei giorni seguenti furono sempre le stesse. Tutto era monotono, come in un viaggio lungo, quando uno abbandona le gambe e si lascia accompagnare dal loro movimento pendolare. Anche perché non vuol smettere di pensare. Così vengono in mente dei giuochi di parole, dei ritornelli. Come ora le parole viaggiare, accompagnare, pendolare, pensare, cominciano a prevalere nella mia mente e ad acquistare un loro movimento, autonomo dalla mia volontà e che anzi la domina fino al punto da renderla passiva, così alcune ricorrenze sui medici, nemici, vestiti di camici, accompagnate dallo sbuffare in tanti "ici" o "ciuffici", "ciuffici" del treno e il ripetersi del paesaggio, il suo correre in senso contrario, a semicerchio, come una falce, verso un centro, un ideale stelo da raggiungere ed abbattere che invece spariva sempre alla fine, nel momento in cui avrebbe dovuto sorgere rivelando la sua sagoma o almeno la sua ombra, mi impedivano di pensare o mi cullavano in un pensiero astratto sottraendomi qualsiasi termine della realtà. Mi venivano in mente delle poesie : partivo da un ritornello noto che s'accordava ai rumori del treno e poi aggiungevo parole mie. componevo queste filastrocche per tutto il viaggio ed anche per molto tempo lavorativo. Mentre le componevo mi sembravano anche belle e suggestive, piene di significati, specie le parole lago, soffrire, campagna, sortire, che erano le più frequenti. Mi capitava però ogni tanto di interrompere il giuoco, di destarmi proprio per un rumore o per un altro incidente della realtà ; allora, se rimasticavo l'ultima poesia che il risveglio mi aveva colto sulle labbra, mi accorgevo che era del tutto senza senso e che il senso non era nelle parole ma in un angolo buio dentro di me, che dava loro le risonanze suggestive. Ma nel momento stesso in cui lasciavo cadere le parole, quell'angolo buio si gonfiava e diventava sofferenza. Così ricominciavo. Anche perché la sofferenza non era quasi più un sentimento mio e mi spingeva alla cieca, a trovare qualsiasi scampo. Non mi guidava nemmeno più a prendermela con qualcuno. »

d'ailleurs encore plus clair dans la première citation de *Pauvre Albino* que nous avons rapportée. Albino dit en effet que le processus de composition poétique lui permet d'atteindre « un ordre riche d'émotions [...] qui parl[e] mieux [s]on langage ». Or, quelle est la place de la rime dans cette matière-émotion d'Albino ?

Il est vrai que dans cette même citation Albino parle explicitement des rimes en termes de « douces chaînes<sup>80</sup> », ce qui justifierait la superposition parfaite entre rime et poésie proposée indirectement par Mastropasqua. Cependant, ces « douces chaînes » – nous dit Albino – composent des « litanies » par lesquelles le sujet lyrique chante à la fois ses « misères » et sa « victoire ». Les « coulées *unissonans* » déclenchées par la rime (sans oublier les assonances, les consonances, les allitérations et les itérations) dont parle Mengaldo sont donc un outil complexe qu'Albino utilise pour dire en une fois deux choses opposées entre elles. Tout d'abord, sa rime dit la détermination de l'Ordre capitaliste caché sous le masque de l'entreprise industrielle et des avatars qui s'opposent à lui. C'est particulièrement évident dans la plus longue des deux citations que nous avons rapportées. Albino affirme que ce qui l'empêche de penser sont les « ricorrenze sui medici, nemici, vestiti di camici, accompagnate dallo sbuffare in tanti "ici" o "ciuffici", "ciuffici" del treno » : or cette rime obsédante en *-ici* est justement une « ricorrenza », un « retour en arrière » qui n'a de cesse de peser sur lui<sup>81</sup>. Mais la rime peut aussi exprimer la volonté de s'opposer à l'Ordre et à sa récursivité, comme on peut le voir un peu plus loin, lorsqu'Albino dit que ses « filastrocche » lui semblaient de prime abord « belle e suggestive, piene di significati, specie le parole lago, soffrire, campagna, sortire », où la rime souligne la fuite. La rime d'Albino est donc complexe, ce qui déteint d'ailleurs sur le sens, car si les mots lui paraissent initialement « riches » de sens, il nous dit, plus loin, qu'au contact avec la réalité de l'Ordre ils perdent tout pouvoir sémantique, même si celui-ci qui ne disparaît pas, car « le sens [...] était [...] dans un recoin noir au fond de [lui]-même ». La rime d'Albino appartient aussi à cette poésie de la relation qui a vu le jour dans *L'Appennino contadino*. C'est dû à sa nature corporelle, celle qu'on retrouve par conséquent dans les « rhapsodies » d'Albino, comme il ressort de ses propres paroles. Fidèles à leur nature complexe, la rime et la rhapsodie d'Albino sont des « bouts » qu'il remâche ou qu'il goûte « entre [s]es lèvres et [s]es dents ». De ce fait, elles sont une tentative sans cesse renouvelée de relier le *je* et le *tu*, de fonder un *nous*, ne fût-ce qu'avec un lecteur ou un auditeur, puisque tout livre de poésie, « les sons qui l'ont apporté à leurs [des lecteurs] yeux, à leurs [des auditeurs] oreilles, ne sont qu'un

---

<sup>80</sup> Nous préférons cette traduction à celle que propose le traducteur de *Memoriale*, Maurice Javion, car à notre avis son choix (« maillons doux au toucher ») ne restitue pas pleinement la charge oxymorique de l'original « dolci catene ».

<sup>81</sup> VOLPONI P., *Memoriale, Romanzi e racconti*, vol. I, op. cit., p. 209.

conducteur entre des bouches, entre des corps en mouvement<sup>82</sup> ». La rime et la poésie de *FM* ne sont ainsi que la suite logique de la double paternité qu'on vient de mettre en lumière, ce qui est particulièrement évident dans les poèmes de *FM* dans lesquels Volponi consigne ses réflexions méta-poétiques : *La durata della nuvola*, *La pretesa d'amore*, *Agendina* et *Canzonetta con rime e rimorsi*.

### 5.5.3 *FM* au cœur d'une constellation

Des poèmes en question, *Canzonetta con rime e rimorsi* est celui qui attribue sans doute une place fondamentale à la rime, ce qui est d'ailleurs annoncé dès le titre. Ce poème, que Volponi n'ajoutera à *FM* qu'à partir de *PP1980*, affiche clairement son ascendance léopardienne en s'inscrivant par ailleurs dans le même type d'énonciation que celui des poèmes d'Albino, à ceci près que le dirigeant Volponi y remplace l'ouvrier. Quant à la rime, nous avons vu dans la partie précédente que le morphème /ale/ est sans conteste le principe constructeur de tout le poème, non seulement par son abondance, mais aussi parce qu'il propage sa valeur sémantique aux autres rimes, si bien que la rime devient le signe de la récursivité du mal de l'existence et de la nature. La radicalité de cette affirmation est accrue par le parallélisme qu'établit Volponi entre l'« inertie » de la nature et celle du capitalisme, de sorte que nature et capitalisme deviennent deux visages de l'Ordre. Toutefois, la nature complexe de la rime volponienne se révèle dans le rôle contraire et libérateur qu'elle incarne en s'associant à l'image du phallus, « ce maître turgide / de la pénétration et de la distinction » qui devient la métaphore poussant le gamin du poème à aller « au-delà de l'enclos de la vieille raison », et au-delà aussi de l'échec essuyé par le *Je* du « dirigeant dévoué / Paolo Volponi »<sup>83</sup>. De même que la rime complexe d'Albino était un pilier fondamental de sa poésie de la relation, la rime complexe de *Canzonetta con rime e rimorsi* fonde en somme une poésie qui n'est pas la poésie telle qu'elle est conçue par l'Ordre :

un'ennesima, mutata ma sempre uguale  
fioritura della ripetizione e della morte,  
struttura e tessitura dell'orto,  
sfrigolio del passaggio stellare,  
particella e fase del capitale.

une énième, muée mais toujours identique  
floraison de la répétition et de la mort,  
structure et trame du jardin,  
grésillement du passage stellaire,  
particule et phase du capital.  
(*PP1980*, p. 192)

<sup>82</sup> SPIRE A., *op. cit.*, p. 56.

<sup>83</sup> *Canzonetta con rime e rimorsi*, in *PP1980*, respectivement p. 189 (« oltre la chiusa della vecchia ragione ») et 192 (« Il devoto dirigente // Paolo Volponi »).

Au contraire, la poésie de Volponi se veut comme « l'indication [...] / le vers, le signe » dont le poète fait don au gamin pour que le *Je-Tu* devienne un *nous*<sup>84</sup>. Entreprise d'autant plus ardue que la poésie n'est parfois qu'une petite lueur, ou pire, « une inertie », comme l'Ordre. C'est ce que nous dit Volponi dans un passage d'*Agendina* :

Alla fine ogni cosa è in ordine, perfetta  
al di là della mia rovina.  
Fora soltanto la mia faccia  
l'inerzia mentale di allineare  
due sillabe sopra l'usuale  
desolata onnipotenza.

À la fin toute chose est en ordre, parfaite  
au-delà de ma ruine.  
Seule l'inertie mentale d'aligner  
deux syllabes sur l'usuelle  
toute-puissance désolée  
perce ma face.  
(PP1980, p. 185)

Le sujet lyrique de *La durata della nuvola* se livre au même constat en demandant au gamin de ne pas le plaindre :

se ancora oltre i quarant'anni  
in questo mezzo pianificato 1965,  
ancora debbo scrivere poesie  
per lamentarmi d'essere incompleto,  
tradito e non capito  
dal mio medesimo ritratto di me  
[...]  
e di soffrire ogni volta, sia a tornare  
che a ripartire

si même au-delà des quarante ans  
en cette année 1965 à moitié planifiée,  
je dois encore écrire des poèmes  
pour me plaindre d'être incomplet,  
trahi et incompris  
par le portrait de moi-même  
[...]  
et de souffrir chaque fois, quand je rentre  
et quand je repars  
(PP1980, p. 158)

Mais malgré cela, la poésie est, de même que la liberté, « un besoin » – un *horizon*, dirait Michel Collot<sup>85</sup>. Et comme tout désir « se définit [...] par sa relation à un objet insaisissable », la poésie devient pour Volponi le prolongement d'une existence pleine, l'équivalent exact de la vie, la vie elle-même<sup>86</sup>. La poésie n'est pas simplement le moyen d'expression de la relation *je-tu* et de la quête d'un *nous*, la poésie est cette relation et cette tension. C'est en ce sens qu'il faut lire l'invitation du *je* pédagogue de *La pretesa d'amore* au *tu* du « burdel » pour qu'il se connaisse et ensuite aller vers l'être aimé et vers les autres :

ritornare alle cose quiete, ai pegni di una donna,

retourner aux choses quiètes, aux gages d'une femme,

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 192 (« Prendi per buona l'indicazione, / salva almeno il verso, il cenno »).

<sup>85</sup> *La durata della nuvola*, in PP1980, p. 156 : « Sole sono le mie incerte carte / smarrite sotto la luce dell'alba, / anche se frugate da un bisogno di poesia, / di libertà... ».

<sup>86</sup> COLLOT M., *La poésie moderne...*, op. cit., p. 126.

alla brocca, al filo del ricamo, alla finestra,  
 alla tenda che si annoda per tanti gesti ;  
 e controllare la carta sul muro, il muro stesso,  
 regolare la luce con la persiana, e vedi lei, la  
 [donna,  
 stringere la bocca, rassettare i capelli, la blusa,  
 preparare il canestro, versare il latte  
 e intanto da queste cose, la vedi, sollevare un pensiero,  
 una parola, che indovinate insieme, entrare nella vita  
 [facendo,  
 disponendo le cose : intervenire.  
 Oppure se il paesaggio freme al limite di casa  
 guardare, devi, le forme, controllare gli spazi,  
 misurare, ritrovare il senso, la struttura,  
 guardare il germoglio degli angoli e seguitare quella  
 [forza  
     che cresce ;  
 ed ancora limitare con un conto, una occhiata  
 la dimensione, il vicinato, il gruppo, la strada  
 dove ogni cosa è legata, innestata  
 nel sentimento materiale di una libertà  
 comune ed utile come una ringhiera.

à la cruche, au fil du tricot, à la fenêtre,  
 au rideau que nouent les nombreux gestes,  
 et contrôler la carte sur le mur, le mur même,  
 régler la lumière par la persienne, et tu la vois, cette  
 [femme,  
 serrer sa bouche, arranger ses cheveux, sa blouse,  
 préparer le panier, verser le lait  
 et aussi soulever une pensée de ces choses,  
 un mot, que vous devinez ensemble, entrer dans la vie en  
 [faisant,  
 en disposant les choses : intervenir.  
 Ou bien, si le paysage frémit à la limite de la maison  
 tu dois regarder les formes, contrôler les espaces,  
 mesurer, retrouver le sens, la structure,  
 regarder le rejeton des coins et poursuivre cette force  
     qui croît ;  
 et encore limiter par un calcul, par un coup d'œil  
 la dimension, le voisinage, le groupe, la route  
 où toute chose est liée, greffée  
 sur le sentiment matériel d'une liberté  
 commune et utile comme un garde-fou.  
 (PP1980, p. 174-175)

Une fois qu'il aura acquis la capacité d'intervenir, de mesurer, de comprendre, que son jugement s'érigerait comme une « muraille », le « burdel » pourra alors aller au-devant du paysage (« Alors le paysage est une vie quiète »), de la matière (« heureux est alors le dialogue de toute matière qui s'enflamme ») ou encore des autres hommes<sup>87</sup> :

[...] Allora il pensiero con altri prima e dopo,  
 ognuno fratello (e per ognuno ogni cosa ordinata il  
 [vero  
     bisogno soddisfa :  
 la nutrizione, la certezza, la visione, l'intervento,  
 la lingua, il giudizio); e ognuno con un banco  
 [davanti dove  
     dispone e inchioda,  
 accarezza, raduna il giornale, la mela, la tovaglia,  
 affida di traverso un coltello, un piatto, una bottiglia,  
 la luce di una squama, l'occhio di un animale.  
 Non cade allora il pensiero e non cede alla natura :

[...] Alors la pensée est avec les autres avant et après,  
 tous frères (et pour chacun le vrai besoin satisfait  
 toute chose ordonnée :  
 la nutrition, la certitude, la vision, l'intervention,  
 la langue, le jugement); et chacun devant son  
 [comptoir où  
 il dispose et cloue,  
 caresse, recompose le journal, la pomme, la nappe,  
 pose en biais un couteau, une assiette, une bouteille,  
 la lumière d'une écaille, l'œil d'un animal.  
 La pensée ne tombe donc pas ni ne cède à la nature :  
 là on rencontre la tranquille possibilité d'exister [...]

<sup>87</sup> Pour les trois citations précédentes, voir *La pretesa d'amore*, in *PP1980*, respectivement p. 176 (« comporre una muraglia che è il giudizio » et « Allora il paesaggio è una vita quieta ») et 177 (« allora lieto è il colloquio di ogni materia che s'infuoca »).

lì si incontra la tranquilla possibilità di esistere [...] (PP1980, p. 177)

Selon Volponi la poésie est donc la construction d'un dialogue, d'une relation au-dessus « de l'explosion vivante » qu'est la totalité de l'Être, la poésie dit *nous* et la rime est sa métaphore<sup>88</sup>.

FM renouvelle donc la portée politique de *L'Appennino contadino* en la consolidant à travers le modèle léopardien et un détour par la prose, qui comprend bien entendu *Pauvre Albino*, mais aussi le deuxième roman de Volponi, *Le Système d'Anteo Crocioni*, paru en 1965. Au sein de l'œuvre de Volponi s'esquisse alors une véritable constellation qui comprend *L'Appennino contadino*, *Pauvre Albino*, *Foglia mortale* et *Le Système d'Anteo Crocioni*.

La cohabitation en son sein de poésie et de prose nous permet d'y situer le premier exemple de la porosité manifeste entre ces deux genres littéraires dans l'œuvre de Volponi. Une porosité qui s'inscrit par ailleurs dans la poétique de la matière-émotion et sa complexité. Tout raisonnement sur un objet nécessite la connaissance des éléments qui le constituent, si bien que tout raisonnement sur la constellation que nous venons d'évoquer nécessite la connaissance non seulement de ses quatre étoiles les plus brillantes, mais aussi de celles dont la lumière est peut-être moins forte, mais tout aussi persistante et éclairante. En l'occurrence, tout discours sur le rapport complexe entre prose et poésie doit passer par *Le difficoltà del romanzo*, un texte critique que Volponi publia en 1966, c'est-à-dire à la même période que les autres textes appartenant à notre constellation. Cependant, cet essai fondamental est en quelque sorte l'aboutissement théorique de certains éléments qui sont déjà présents dans une autre œuvre de la constellation en question, le roman de 1965 *Le Système d'Anteo*. C'est pourquoi on s'occupera d'abord de ce roman et en l'occurrence de la conception de poésie qui en ressort pour ensuite nous consacrer à *Le difficoltà del romanzo*.

### 5.5.3.1 *Le Système d'Anteo Crocioni*

Tandis que *Pauvre Albino* légitime son appartenance à la constellation quadripartite que nous venons d'évoquer ne fût-ce que grâce aux véritables poèmes d'Albino et à la réflexion de ce dernier sur la valeur de ses propres compositions, *Le Système d'Anteo Crocioni* ne contient pas de poèmes qu'on pourrait identifier comme tels d'un point de vue strictement typographique<sup>89</sup>. De fait, la réflexion du protagoniste sur la rime et sur la poésie fait de lui

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 178 : « la costruzione che vola sulla vivente esplosione ».

<sup>89</sup> Pour l'analyse de *Le Système d'Anteo Crocioni*, nous reprenons notre article intitulé « *Le Système d'Anteo Crocioni* : la trace de la chute d'une étoile », paru dans les *Cahiers du CELEC*, n° 12, juillet 2017, et consultable entièrement en ligne à l'adresse suivante : <http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/node/77>.

le digne successeur d'Albino, mais un successeur dont la réflexion atteint un niveau supérieur. De même qu'Albino avec l'industrie, Anteo a maille à partir avec de nombreux avatars de l'Ordre capitaliste, à tel point qu'il se retrouve face au tribunal d'Urbino qui doit le juger pour les mauvais traitements infligés à son épouse Massimina. En réalité, Volponi met en scène le procès symbolique de ce paysan philosophe, qui a rédigé un traité « de philosophie et de mécanique » dans lequel il nous fait part de ses idées parfois excentriques sur la nature, sur la société et sur l'homme<sup>90</sup>. L'objectif du traité est « d'expliquer la destinée de l'homme, ainsi que les motifs de sa position dans l'univers, et de déterminer des formules en vue de sa libération et de la constitution d'une nouvelle académie de l'amitié entre tous les hommes de la terre<sup>91</sup> ». Le fondement de ce nouvel ordre est le suivant : « Automate, auteur = homo sapiens ; Automate, non-auteur = règne minéral et végétal »<sup>92</sup>. Tout serait donc automate, et seuls les hommes ont une capacité créatrice. En effet, alors que « [l]a nature est toujours la même [...] l'homme, lui, ne doit point marcher de cette façon, parce que sa science, qui est la part la meilleure de lui-même et son expression la plus naturelle [...] ne marche jamais à reculons<sup>93</sup> ». Si bien qu'Anteo se propose de « calculer l'avenir de l'artificiel c'est-à-dire de tout ce qui peut être effectué par l'homme<sup>94</sup> ». En d'autres termes, il se propose d'« interroger la terre, les humains, et les animaux aussi » afin de « trouver enfin le point originel et commun qui est identique pour tous », pour ensuite formuler des hypothèses sur l'avenir des réalisations humaines<sup>95</sup>. Le caractère symbolique du procès est évident dès les premières impressions qu'Urbino imprime dans les yeux du protagoniste :

[...] je me sentis attiré par ces édifices avec leurs façades très vastes et presque toutes pareilles, serrées ensemble comme un corps, et je demandai à un compagnon de voyage à quoi ils servaient. Il me répondit en m'indiquant le bâtiment le plus proche sur une colline à l'écart : « Ça c'est le cimetière », et puis les autres

---

<sup>90</sup> *Le Système d'Anteo Crocioni*, p. 10. Voici l'original : « un trattato di filosofia » (VOLPONI P. *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 233 ; dorénavant *La macchina mondiale*).

<sup>91</sup> *Ibidem*. Voici le texte original : « spiegare la sorte dell'uomo, oltre che i motivi della sua posizione nell'universo, ed individuare le formule per la sua liberazione e per la *composizione di una nuova accademia dell'amicizia* fra tutti gli uomini della terra » (*La macchina mondiale*, p. 233).

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 12. L'original : « Automa, Autore = Homo sapiens ; Automa, non autore = regno minerale et vegetale » (*La macchina mondiale*, p. 237).

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 184-185. Voici l'original : « La natura è sempre quella [...] ma l'uomo non deve andare in questo modo, perché la sua scienza, che è la parte migliore di lui e la sua più naturale espressione [...] non va mai all'indietro » (*La macchina mondiale*, p. 368).

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 38. L'original : « Mi sentivo certo di poter provare questo arrivando con le mie idee e i miei studi a calcolare il futuro dell'artificiale, cioè di tutto ciò che può essere fatto dall'uomo » (*La macchina mondiale*, p. 257).

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 39. Voici le texte original : « Avrei dovuto soltanto interrogare la terra e gli uomini ed anche gli animali [...] fino a trovare quel punto originale e comune che è uguale per tutti » (*La macchina mondiale*, p. 257).

alignés sur la butte de la ville : « Voici les abattoirs », et puis le second : « Là, le tribunal », le troisième : « L'hôpital », le quatrième : « La maison d'arrêt », le cinquième : « Un couvent de cloîtrées », le sixième : « L'église de la mort », le septième : « La caserne des carabinieri », le huitième : « L'Université », et puis un autre couvent et puis l'octroi<sup>96</sup>.

C'est une véritable prison à ciel ouvert qui s'érige devant Anteo, dont la rébellion est inscrite dans son nom<sup>97</sup>. Sous cette chape de plomb qui ressemble au panopticon décrit par Michel Foucault, Anteo est conduit devant le juge. Il réfute toute accusation en prétextant qu'il s'est agi au contraire d'une tentative de « corriger » sa femme comme on corrige une machine défectueuse et qu'il a essayé « de la tenir au courant de [s]es projets et de l'intéresser à [s]es études ». Les paroles d'Anteo suscitent l'hilarité du Président : « Ah, fit le Président, nous avons notre Galilée ! ». Anteo riposte en affirmant le trépas du vieil Ordre, ce à quoi le président répond que son discours « n'a pas de sens »<sup>98</sup>. Alors qu'Anteo continue d'affirmer que le vieil Ordre n'est que « poussière sur le chemin de l'évolution<sup>99</sup> », son avocat essaie d'amadouer la Cour pour qu'elle reconnaisse et approfondisse la personnalité dérangée de son client. L'altercation entre le président et l'accusé se prolonge en prenant un tour philosophique, Anteo déclarant qu'il s'élève « même au-delà de l'éblouissante loi de la raison », et qu'il préfère « ne [s]e tenir engagé vis-à-vis de rien, être mû simplement par [s]a liberté et [s]a pureté, sur le chemin de l'évolution et par là toujours prêt à [s]e parfaire »<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 224. L'original : « [...] fui attirato da questi edifici, dalle facciate grandissime e quasi tutte uguali, strette insieme come un corpo, e domandai a un mio compagno di viaggio che cosa fossero. Mi rispose indicandomi l'edificio più vicino sopra una collina isolata : « Quello è il cimitero », e poi gli altri in fila sopra la collina della città : « Quello è il mattatoio », e poi il secondo : « Quello è il tribunale », il terzo : « L'ospedale », il quarto : « Le carceri », il quinto : « Un convento di clausura », il sesto : « La chiesa della morte », il settimo : « La caserma dei carabinieri », l'ottavo : « L'Università », e poi un altro convento e poi il dazio. » (*La macchina mondiale*, p. 397)

<sup>97</sup> Anteo est un nom que Volponi n'a sans doute pas choisi par hasard. Dans la mythologie grecque, Antée était en effet l'un des géants qui s'opposèrent, en vain, aux dieux de l'Olympe. Dante le place à l'Enfer, même s'il lui réserve une place privilégiée par rapport aux autres géants qui osèrent se rebeller contre Dieu. Du fait qu'il n'avait pas participé activement à la bataille des Géants, Antée peut aider Dante et Virgile à accéder au cercle infernal suivant. On rappellera enfin qu'Anteo était le prénom d'un très jeune anarchiste italien, Anteo Zamboni, qui fut tué par les fascistes le 31 octobre 1926 pour avoir attenté à la vie de Mussolini.

<sup>98</sup> Pour les dernières citations, voir *ibidem*, p. 226. Voici les originaux : « cerco di correggerla » ; « cerco di metterla al corrente dei miei progetti e interessarla ai miei studi » ; « - Ah, - disse il Presidente, - abbiamo Galileo ! » ; « - Questo discorso è senza senso, - disse il Presidente » (*La macchina mondiale*, p. 398-399).

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 227. Voici le texte original : « La responsabilità è vostra, dal momento che volete dare importanza a cose inesistenti, che sono polvere nella strada dell'evoluzione. » (*La macchina mondiale*, p. 399)

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 229. Voici le passage original : « [...] io supero perfino la scintillante legge della ragione [...] e preferisco non tenermi impegnato di fronte a niente, mosso dalla mia libertà e dalla mia purezza, nella strada dell'evoluzione e per questo sempre pronto a migliorare. » (*La macchina mondiale*, p. 400)

Et d'ajouter qu'il se sent communiste « parce que [il] place la science à la base de la vie<sup>101</sup> » et que le tribunal n'est qu'un signe de la violence de l'Ordre. Las des « divagations » de l'inculpé, le président l'oblige alors à se taire en laissant la parole au ministère public qui fustige à son tour le « délire criminel » et inhumain de cet « esprit pervers et pleinement conscient, qui vise à la désintégration de la société... »<sup>102</sup>. C'est alors que l'avocat d'Anteo intervient pour détailler sa stratégie défensive :

« La clef de ce procès est dans la personnalité de cet individu qui se comporte comme un schizophrène. Ses idées sont le fruit de sa folie et sont, dans leur totale vacuité, essentiellement composées d'expressions et uniquement d'expressions, c'est-à-dire de mots plus ou moins extravagants, hermétiques et brouillés, dont la sonorité exerce sur leur acteur une suggestion, un charme. Sa pensée est par conséquent une pensée autistique, élaborée au moyen d'onomatopées, d'assonances, de stéréotypes, de bizarreries. »

Et voici la réaction d'Anteo :

Je dis :

« Ce ne sont pas rimes sans raison, c'est vous qui ne comprenez pas !

Mais oui, dit l'avocat, je ne comprends pas vos propos, parce que vous avez une logique différente, une logique malade, permettez-moi...

- Non, c'est moi qui me refuse à comprendre les vôtres et à utiliser les mécanismes qui les animent et les mettent ensemble, parce qu'ils ne correspondent pas à ma liberté et à la pureté de mes intentions. C'est vous qui êtes en train de délirer, avec cette mascarade du procès ! Et vous échangez, vous vous passez et repassez les mots comme des cartes et à la fin de la partie vous comptez les points ; et vous avez en main les cartes les plus grasses, les plus malpropres qui aient jamais été jouées dans une salle d'auberge. Vous ne regardez pas dehors, votre tête ne vous sert à rien et vous n'avez même plus de langue, simplement des cartes crasseuses et des pièces de monnaie. Pendant ce temps votre monde bat de l'aile et s'effondre, et bientôt va tomber entre les mains des autres, et alors vous ne serez pas jugés parce qu'aucun de ces vainqueurs qui viendront ne sera assez stupide pour croire aux procès. C'est vous-mêmes qui vous condamnez par votre

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 230. Voici l'original : « [...] sono comunista perché metto la scienza alla base della vita » (*La macchina mondiale*, p. 401). Pour ce qui est de l'opinion qu'a Anteo du tribunal et de son président, cf. ses paroles, p. 402 : « Lei ha oggi l'autorità e la forza di giudicarmi e allora la prego di procedere con questa autorità e con questa forza, ma non posso accettare che la violenza che in questo modo viene esercitata contro di me venga un'altra volta chiamata con un altro nome, ribattezzata e snaturata e poi giustificata nella recitazione, mentre la sua giustificazione è solo nella forza. » (*Le Système d'Anteo Crocioni*, p. 231 : « Vous détenez aujourd'hui l'autorité et la force de me juger, alors je vous demande d'agir en vertu de cette autorité et de cette force, mais je ne peux accepter que la violence qui se trouve ainsi exercée contre moi soit une fois de plus appelée d'un autre nom, rebaptisée et dénaturée, et puis justifiée dans une mise en scène, quand sa seule justification est dans la force. »)

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 231. Voici les passages originaux : « Il Presidente disse : [...] sono io che [...] non capisco le sue parole e le sue farneticazioni ! » ; « Cominciò il Pubblico Ministero e disse : [...] la sua impudenza e la sua criminalità non sono umane e di certo un'impudenza così sfacciata e tanto sottile, è il frutto di una mente perversa e ben cosciente, che mira alla disintegrazione della società... » (*La macchina mondiale*, p. 402).

incapacità de comprendre ; vous ne comprendrez rien et serez réduits à rôder comme un troupeau de bêtes éperdues ; vous n'aurez même pas à dire votre nom, parce que votre voix ne sera plus qu'hurllement. »<sup>103</sup>

Cet échange entre son avocat et Anteo renvoie indubitablement aux paroles d'Albino sur sa création poétique et ses rimes. Tandis qu'aux yeux de ce représentant de l'Ordre qu'est son avocat les raisonnements d'Anteo sont le fruit d'un esprit tourmenté, enjôlé par la sonorité de ses propres « expressions », Anteo en souligne le caractère gnoséologique, lequel renoue avec les idées d'Albino. Les rimes rationnelles d'Anteo disent une vérité qui contraste avec celle que propage l'Ordre, ce dernier ne pouvant qu'essayer de les réduire au silence en affirmant qu'elles sont le fruit d'une logique « différente » et « malade ».

L'altérité incarnée par Albino et Anteo ainsi que par les nombreux fous des romans de Volponi est en somme une forme d'« outrance », qui devient « un instrument de connaissance, le point d'observation, la blessure et la fente depuis laquelle on peut cadrer la violence de la normalité institutionnelle »<sup>104</sup>. Cette déclaration que Volponi livra à Tommaso Di Francesco en 1986 au sujet des poèmes de *CTAFPP* sied alors parfaitement au propos :

C'est comme s'ils [les fous] avaient été écrits par un de mes personnages qui souvent outrepassent leur identité en agissant au-delà des limites de leur roman tels les protagonistes d'une autre nécessité essentielle, non composable, mais plutôt de confrontation, de libération<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 231-2. Voici les passages originaux : « La chiave di questo processo è nella personalità di questo individuo che si comporta come un parafrenico. Le sue idee sono il frutto della sua follia, composte essenzialmente, cioè di parole più o meno stravaganti, ermetiche e confuse, dalla cui risonanza l'autore è suggestionato e rapito. Il suo è quindi un pensiero autistico, organizzato con onomatopée, assonanze, stereotipie, bizzarrie.

Io dissi : - Non sono parole e rime, è lei che non capisce !

- Sì, - disse l'avvocato, - non capisco le sue parole perché lei ha una logica diversa, inferma, se mi consente...

- No, sono io che mi rifiuto di capire le sue e di adoperare i meccanismi che le muovono e le mettono insieme, perché essi non corrispondono alla mia libertà ed alla purezza delle mie intenzioni. Siete voi che state farneticando con questa finzione del processo ! E vi scambiate e usate e contate le parole come carte e alla fine della partita contate i punti ; e avete le carte più unte e sporche che siano mai state giocate in nessuna osteria. Non guardate fuori e non usate la vostra testa e siete ormai senza lingua, soltanto con delle cartacce e con delle monete. Intanto il vostro mondo vola e precipita e cadrà finalmente in mano ad altri, allora non sarete giudicati, perché nessuno dei vincitori che arriverà sarà tanto stupido da credere nei processi. Sarete voi stessi a condannarvi per la vostra incapacità di capire ; non capirete nulla e sarete smarriti peggio di un branco di poveri animali ; non varrà nemmeno che diciate il vostro nome, perché la vostra voce non sarà altro che un ululato. » (*La macchina mondiale*, p. 402-403)

<sup>104</sup> SANTATO G., « Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo », *op. cit.*, p. 12-13 : « L'oltranza della follia, diviene strumento di conoscenza : diviene la specola, la ferita-feritoia dalla quale inquadrare la violenza della normalità istituita. »

<sup>105</sup> DI FRANCESCO T., « Notte e paesaggio nel ritmo di Volponi », in *Il Manifesto*, 12/06/1986 : « È come se fossero state scritte da uno dei miei personaggi che spesso sfondano la loro identità agendo al di là dei limiti del loro romanzo come protagonisti di un'altra essenziale necessità, non componibile, piuttosto di confronto, di liberazione. »

Anteo est sans aucun doute un personnage qui affirme sa nécessité de libération, et il le fait en attribuant ce rôle de revendication à la poésie et à des rimes qui ne sont pas « sans raison », tant s'en faut. En outre, le fait que Volponi attribue à ses fous la capacité d'outrepasser l'enclos du roman valide notre approche syncrétique de son œuvre, au-delà, donc, de toute distinction de genre. Par ailleurs, le plaidoyer d'Anteo n'est pas le seul lieu de *Le Système d'Anteo Crocioni* où ce paysan philosophe illustre sa conception de la poésie, qui, du reste, ne s'écarte guère de celle de Volponi lui-même.

Inspiré d'un paysan philosophe réel, comme nous l'avons montré dans l'étude du parcours biographique de Volponi, Anteo se considère à la fois comme un philosophe et comme un scientifique. Automate programmé par d'autres avant lui, l'homme gardant une capacité créatrice qui le distingue des autres êtres, Anteo se propose donc d'écrire son traité pour l'amitié de tous les peuples dans un but créateur :

Je veux être un philosophe, pas un prophète, et je décide d'écrire un traité qui soit science véritable, donc véritable poésie. Pour ça, je veux aussi admettre que mes idées puissent faire corps avec moi et que je puisse à la fin les abandonner ou les renier, tandis que si je n'étais que le prophète d'une vérité révélée, je serais quoi tout compte fait, sinon le fossoyeur de ma vérité en même temps que de moi-même [...]. De toute manière, je suis là pour penser et pour faire, et je nourris ma révolte et ma longue étude<sup>106</sup>.

Non seulement Anteo refuse-t-il toute velléité prophétique ou millénariste, mais encore revendique-t-il pour lui un acte de pensée tout à fait rationnel. Or, la raison seule ne permettrait pas d'intégrer ne serait-ce qu'un brin de création, aussi la *scientia* nécessite-t-elle la *poesis*, c'est-à-dire, selon son étymologie grecque, la « création » ou « fabrication »<sup>107</sup>. C'est précisément ce qu'Anteo tâche d'expliquer à un des rares professeurs romains qui accepte de le recevoir et de l'écouter parler de son traité. Cet académicien ne parvient toutefois pas à unir les deux choses : « Franchement, je ne comprends pas ces choses ! Ces dessins sont beaux, mais ils ne me semblent pas mécaniques, ils me semblent poétiques. » Ce à quoi Anteo répond :

[V]oilà bien encore votre esthétisme à vous tous qui une fois de plus combat contre votre propre réflexion scientifique. [...] vous ne voulez voir que la beauté de ces constructions et non la discipline de la science qui les fait tenir debout ; et pourtant, si vous le voulez, vous avez, indiquée ici de manière solide, dans son

---

<sup>106</sup> *Le Système d'Anteo Crocioni*, p. 73-4. Voici le texte original : « Io voglio essere un filosofo e non un profeta e voglio scrivere un trattato che sia vera scienza e quindi vera poesia. Per questo voglio anche ammettere che le mie idee possano unificarsi con me ed anche che io possa alla fine abbandonarle o rinnegarle, mentre se io non fossi altro che il profeta di una verità rivelatami, io altro non sarei che, alla fine, l'affossatore della mia verità insieme a me stesso [...]. In ogni caso resto a pensare e a fare e nutro la mia ribellione e i miei studi. » (*La macchina mondiale*, p. 283)

<sup>107</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/po%C3%A9sie> (page consultée le 11/07/2017).

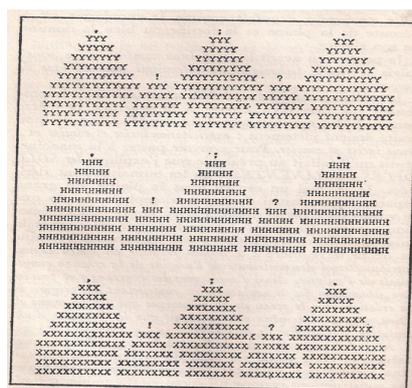
ossature, la laideur de votre société, qui se présente avec ses maquillages pour devenir fallacieuse beauté, mais qui est tenue debout par la même formule rabâchée, la continuelle formule de l'avilissement et de la mort : de la mort = X, du mépris = H, de la peur = Y.<sup>108</sup>

En définitive, il faut que la science ne soit plus réduite – affirme Anteo – « à la recherche d'une série de commodités susceptibles de permettre aux hommes de s'adonner mieux à leur goût du loisir ou parfois du travail, à cette contemplation d'eux-mêmes dans la machine qui n'est jamais qu'un geste de mort<sup>109</sup> », mais qu'elle devienne au contraire une force poétique d'intervention, en phase avec le devoir individuel et social que le sujet lyrique de *La pretesa d'amore* indiquait au « burdel ». Cette conception complexe de la science et de la poésie comme deux actions simultanées et qui s'interpénètrent mûrit dans l'article *Le difficoltà del romanzo*.

### 5.5.3.2 *Le difficoltà del romanzo*

Ce texte critique fondamental de Volponi s'articule autour des trois idées principales, dont les deux premières sont les prémisses de la troisième. En premier lieu, Volponi part des critiques qui suivirent justement la publication de *Le Système d'Anteo Crocioni* et l'obtention du Prix Strega de 1965 – et qui portaient presque toutes sur la difficulté de

<sup>108</sup> Pour les deux dernières citations, voir *Le Système d'Anteo Crocioni*, p. 151. Juste avant cet échange, Anteo avait présenté au professeur la première de ses « tables », représentant la « fortification » de l'Ordre à abattre, composée justement de la peur (Y), du mépris (H) et de la mort (X) (cf. p. 150) :



Voici en revanche l'original de l'échange cité, qui précède au contraire le schéma ci-dessus : « Ma il professore disse : - Francamente non capisco queste cose ! Questi disegni sono belli ma non mi sembrano meccanici, mi sembrano poetici. - Ah ! – dissi, - questo è l'estetismo di tutti voi, che ancora una volta lotta contro il vostro stesso pensiero scientifico. [...] lei vuol vedere soltanto la bellezza di queste costruzioni e non la regola della scienza che le tiene in piedi ; oppure, se lei vuole, qui è indicato in modo solido, nello scheletro, la bruttezza della vostra società, che si presenta con dei belletti per diventare bellezza ingannevole, ma che è tenuta in piedi dallo stesso modulo ripetuto che è quello costante dell'avvilimento e della morte : della morte = X, del disprezzo = H, della paura = Y. » (*La macchina mondiale*, p. 341)

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 144. Voici le texte original : « [...] tale scienza si è limitata in realtà alla ricerca di una serie di comodità che potessero consentire agli uomini di dedicarsi meglio al gusto dell'ozio o anche del lavoro, alla contemplazione di loro stessi dentro la macchina che è sempre un atto di morte » (*La macchina mondiale*, p. 337).

réception du livre – pour définir la notion même de lecture. Selon Volponi, un roman n'est en effet « jamais difficile » en soi, ce sont en revanche « les lecteurs, les libraires et la société » qui peuvent rencontrer des difficultés si leur lecture résulte de la volonté de se trouver « un passetemps, une espèce de tricot ou de commérage »<sup>110</sup>. Par ailleurs, et nous touchons ici à la deuxième idée-clé de cet article, la rengaine de l'œuvre difficile d'accès serait le produit d'une société qui a demandé à des écrivains des romans « moins nobles, plus indulgents, consolatoires, évasifs<sup>111</sup> », et ce dans un but précis :

[afin que les romans] exaltent ses principes, qu'ils illustrent ses buts, qu'ils adulent ses puissants, qu'ils encensent ses structures, qu'ils représentent même ses vices, mais pour qu'elle puisse elle-même intervenir pour s'absoudre. [...] [Ces sociétés] ont commandité et accepté des romans faciles pour créer des antidotes et pour avoir le prétexte de se jeter, tous ensemble – l'autorité, les lecteurs, les éditeurs et les vendeurs de livres – sur les autres romans en disant qu'ils étaient devenus difficiles et illisibles, inopportunément révolutionnaires et en dehors du jeu littéraire<sup>112</sup>.

Tous ces produits ne servent qu'à « mystifier la réalité, à l'amadouer pour favoriser la tentative que fait la société [de l'Ordre] de la garder<sup>113</sup> » dans son giron, d'en faire une sorte de norme à respecter, une « cadence », pour reprendre le titre du premier poème de *FM*, qui renvoie d'ailleurs à la rime et à son expression de la récursivité de l'Ordre. Or, les avancées scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle et surtout la pensée complexe ont démontré – poursuit Volponi – que la réalité n'est aucunement le miroir d'une prétendue norme, mais une « balle de feu en

---

<sup>110</sup> VOLPONI P., *Le difficoltà del romanzo*, in ID., *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 1024 : « un romanzo non è mai difficile [...] difficile potrà davvero essere la sua circolazione o la lettura [...], ma [...] queste difficoltà non riguardano il romanzo ma appunto i lettori, i librai e la società ».

<sup>111</sup> *Ibidem* : « sono stati prodotti una serie di arnesi [libri] meno nobili, indulgentim consolatori, evasivi ».

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 1024-1025 : « per esaltarne i principi, illustrarne gli scopi, adularne i potenti, lustrarne le strutture, rappresentarne anche i vizi, ma sempre perché essa società potesse, essa stessa, poi intervenire ad assolversi [...] queste società hanno commissionato e accettato romanzi facili per creare degli antidoti e per avere il pretesto di buttarsi poi, tutti insieme, autorità, lettori, editori e venditori di libri, a tirare la condanna su quegli altri romanzi, a dire che erano diventati difficili e infrequentabili, insensatamente rivoluzionari e fuori del giuoco letterario. » Volponi en personne subit cette injonction soit à écrire pour consoler, pour divertir, soit à se taire, comme il en atteste dans *La durata della nuvola*, un poème écrit lui aussi en 1966 : « Je commence quatre ou cinq fois un roman / mais ce piège-jardin d'Ivrée [après Adriano Olivetti] / le capture parmi son herbe inutile, / le déroule selon les courbes / du territoire industriel / et le laisse de côté, inutile / comme toute recherche qui ne serait harvardienne, / inscrite dans le projet du capital. » (« Comincio quattro, cinque volte un romanzo / ma quel laccio-giardino eporediese / lo cattura tra la sua inutile erba, / lo svolge secondo le curve del / territorio industriale / e lo accantona tra l'inutilità / d'ogni ricerca che non sia harvardiana, / data nel progetto del capitale. », *PP1980*, p. 156-157).

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 1027 : « servono soltanto a mistificare la realtà, ad addomesticarla per favorire il tentativo che fa la società di tenerla avvinghiata ».

mouvement » que l'on peut décrire en termes de « désordre, d'énergie, de chaleur »<sup>114</sup> où « tout peut changer<sup>115</sup> ». Il en découle que la description de la nature n'est plus le fruit du vieux principe de causalité, mais au contraire du principe d'indétermination. Par conséquent, le scientifique n'est plus un simple « interprète de lois déjà présentes dans le corps de la nature », mais plutôt « un créateur [...] [qui] lui donne un corps et des lois ». Le scientifique moderne est un poète et la nouvelle conception de la nature porte en elle une charge « utopiste », de « transformation » pérenne, si bien que la vieille conception de l'Ordre est « un vieux baldaquin de scène, désormais défoncé »<sup>116</sup>. En somme, si le vieil Ordre se fonde sur une conception erronée de la réalité, cela veut dire que sa conception du roman comme *mimesis* d'une prétendue norme est tout aussi fautive. Voici donc les prémisses pour la nouvelle théorie du roman que Volponi dessine dans *Le difficoltà del romanzo*.

Puisque le roman ne doit plus « narrer, qui veut dire ranger, soigner<sup>117</sup> », il faut lui trouver une nouvelle fonction. Son objet est bien entendu la réalité, mais celle-ci a changé de nature, si bien que le roman doit tout d'abord « rompre » la croûte du vieil Ordre qui la couvre<sup>118</sup>. Une fois établi son rôle fonctionnel et non institutionnel, Volponi attribue au roman la tâche que lui attribuait un de ses grands maîtres, l'écrivain, poète et graveur Luigi Bartolini. Selon ce dernier, le vrai roman se doit d'être une « céleste méditation » de la réalité, à condition de s'entendre sur le sens de l'épithète *céleste*. Toute tentation métaphysique bannie, l'adjectif en question – nous dit Volponi – désigne plutôt l'attitude « acti[ve], sollicitant[e], original[e] » que doit avoir tout écrivain<sup>119</sup>. Cette contemplation active et créatrice de la réalité ressemble en somme à celle du scientifique que nous avons évoquée plus tôt :

Je suis dans la condition, en tant qu'écrivain, de tout mettre en discussion, même la langue que j'emploie et ma position d'écrivain, en plus du projet de roman que je compose, car j'ai les mains et les pieds qui brûlent

<sup>114</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 1026 : « La realtà è una specie di palla infuocata in movimento [...] che gli uomini [...] esprimono proprio come disordine, come energia, come calore. »

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 1029 : « tutto [può] mutare ».

<sup>116</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 1030 : « Lo scienziato era, nella vecchia fisica, solo un interprete di leggi già presenti nel corpo della natura : quello della nuova è un creatore nel momento in cui scopre la natura, le dà corpo e leggi : cioè la crea, senza presunzione idealistica, ma lui stesso coinvolto come variabile della sua ricerca. » ; « Il tipo di natura nuova che si affronta è utopistica : è la natura reale in trasformazione. Il resto, ciò che è intorno a noi, quieto e accomodato, con le dimensioni sentimentali usuali è un vecchio baldacchino da teatro, ormai sfondato. »

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 1031 : « romanzo, il cui compito non è appunto più quello di narrare, che vuol dire sistemare, curare ».

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 1026 : « Io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla ».

<sup>119</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 1028 : « Luigi Bartolini [...] scriveva : “un buon romanzo deve addurre alla celeste meditazione” e questo aggettivo “celeste” va inteso, secondo me, nel senso che dicevo prima, cioè quale attivo, sollecitante, originale ».

dans la réalité et les yeux ravis dans la tentative que je fais de me tenir près d'elle. Écrire en essayant de tout mettre en discussion et de tout choisir pour organiser une alternative, une construction nouvelle est un acte d'amour, et en tant que tel un acte toujours renouvelé, jamais escompté, jamais confié à l'organisation de schémas préexistants. Plus précisément, il s'agit d'une recherche, pardonnez ma prétention, scientifique [...] <sup>120</sup>.

Fidèle à la nature de la nature<sup>121</sup>, l'écrivain doit d'abord analyser, ce qui implique aussi une part de conflit, car le roman est « en dehors du *status [actualis]*, du statut même de la langue, du récit, de la communication traditionnelle, qui sont à leur tour des piliers du *status [actualis]* <sup>122</sup> ». À l'issue de cela, le roman doit proposer une synthèse alternative qui, à défaut d'être parfaitement ciselée, puisse « contribuer, dans ses libres formes, au débat, à un accroissement de la vitalité [...] [qui puisse] donner le *la* à une découverte à faire ensemble <sup>123</sup>. » Le fait que Volponi définisse l'écriture comme « acte d'amour » et comme invitation à une découverte collective renoue avec la nature relationnelle à la fois de la réalité et de la poésie. La distinction moderne entre genre romanesque et genre lyrique n'a donc pas de place dans la conception volponienne de littérature. Cela est d'ailleurs confirmé par Volponi en personne lorsqu'il liste les « romans » qui ont marqué les esprits : « [...] la *Divine Comédie*, le *Roland Furieux*, *Les Fiancés*, *Les Malavoglia* ». Lorsqu'il utilise le terme de « roman », Volponi entend donc toute œuvre ouverte à la réalité mouvante ainsi qu'au *tu*, et tout d'abord l'autre qu'est le lecteur, car redéfinir la nature de la réalité et de l'œuvre littéraire implique aussi une redéfinition de l'acte de lecture. Toute œuvre digne de ce nom requiert en effet une lecture attentive, ou plus précisément relationnelle, au cours de laquelle

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 1028-1029 : « Io sono nella condizione, come scrittore, di discutere tutto, la lingua stessa che adopero e la mia stessa posizione di scrittore oltre che il progetto di romanzo che mi vado componendo, perché ho le mani e i piedi che scottano nella realtà e gli occhi rapiti nel tentativo che faccio di tenermici accanto. E scrivere cercando di discutere tutto e di scegliere tutto per organizzare un'alternativa, una costruzione nuova, è un gesto di amore, e come tale sempre nuovo, mai scontato, mai affidato alla organizzazione di schemi preesistenti. O meglio, in termini più precisi, è una ricerca, consentitemi la presunzione, scientifica [...] ».

<sup>121</sup> Rappelons que *La nature de la nature* est le titre partiel du premier tome de *La Méthode* d'Edgar Morin.

<sup>122</sup> Volponi appelle *status actualis* « les schémas, les habitudes, les coutumes, les modèles de comportement qui vont à [s]on avis à l'encontre de la réalité » : « gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che si potrebbe definire lo *status actualis* » (*Ibidem*, p. 1026). Il s'agit d'ailleurs de l'Ordre de Morin.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 1031 : « [Il compito del romanzo è] di contribuire, nelle sue libere forme, al dibattito : a un accrescimento della vitalità [...] e [...] di avviare una scoperta da fare insieme. » À ce titre, cette affirmation de Volponi dans *Il leone e la volpe* est particulièrement intéressante car elle éclaire ex-post le passage de *Le difficoltà del romanzo* en question : « Ce qui m'intéresse et qui me plaît, en philosophie comme en littérature, est l'utopie. Malheureusement je ne parviens pas à être un maître, un spécialiste de l'utopie. Cela dépasse mes forces. » (« Ciò che mi interessa e mi piace è, in filosofia come in letteratura, l'utopia. Purtroppo non arrivo ad essere un maestro, un cultore dell'utopia. È superiore alle mie forze. », *Il leone e la volpe*, op. cit., p. 106).

les lecteurs doivent « affronter le roman avec l'intention d'étudier [...] de se mettre en relation avec cet univers nouveau »<sup>124</sup>. Si le lecteur n'adopte pas cette attitude, c'est qu'il fait partie de cette « espèce de masse d'amibes indistincte et fluctuante » dépourvue de pensée autonome qu'est le système social façonné par le « *status actualis* »<sup>125</sup>.

En définitive, il émerge de la constellation formée par *L'Appennino contadino*, *Pauvre Albino*, *Foglia mortale* et *Le Système d'Anteo Crocioni* que, selon Volponi, l'œuvre littéraire est la matière-émotion qui s'oppose à la norme imposée par l'Ordre en exposant la nature éternellement mouvante de la réalité. Ce faisant, l'œuvre reste par définition ouverte, et ce à deux niveaux : à un niveau plus proprement technique, elle réalise cette « transversal[ité] » entre poésie et prose dont parle Guido Santato<sup>126</sup> ; à un second niveau, méta-poétique cette fois-ci, l'œuvre doit rester ouverte à toute analyse ultérieure ainsi qu'à l'Autre, et tout d'abord au *Tu* du lecteur, appelé à répondre à cet « acte d'amour » en y apportant « cette même attention qu'il emploie en amour, cette même attention qu'il applique lorsqu'il s'apprête à étudier, à découvrir des nouvelles choses et des nouvelles personnes »<sup>127</sup>. Le caractère syncrétique et conflictuel de l'œuvre littéraire devient dorénavant le propre de la production volponienne, à côté duquel on enregistre la démultiplication des textes à portée méta-poétique, en poésie comme en prose. On tâchera de le démontrer à travers une deuxième constellation d'œuvres qui comprend les romans *Corporel* de 1974 et *La planète irritabile* de 1978, d'une part, et, d'autre part, les livres de poésie *CTAFPP* de 1986 et *NSC* de 1990.

Les différentes étoiles de cette deuxième constellation entretiennent entre elles des rapports qui abattent toute frontière entre prose et poésie, comme le souligne d'ailleurs le titre même, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, sur la polysémie duquel on s'est déjà arrêté dans la partie thématique de notre travail<sup>128</sup>. Il ne fait aucun doute que le premier texte

---

<sup>124</sup> Pour les deux dernières citations, voir *ibidem*, p. 1024 : « Romanzi come la *Divina Commedia*, *l'Orlando Furioso*, i *Promessi Sposi*, i *Malavoglia* » ; « occorre affrontare il romanzo con l'animo di studiare, con il desiderio di capire e di mettersi in relazione con quell'universo nuovo che il libro, la sua lingua, i suoi temi, la sua struttura costituiscono. »

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 1037 : « il sistema sociale che ci circonda [...] è una specie di massa amebica indistinta e fluttuante, dalla quale è difficile divincolarsi ».

<sup>126</sup> SANTATO G., « Il linguaggio... », *op. cit.*, p. 8 : « Il complesso rapporto tra poesia e romanzo [...] non si configura solamente sul piano diacronico, all'interno dello svolgimento dell'opera di Volponi, ma anche su quello sincronico, per la rete di coordinate trasversali che lega l'esperienza del poeta e quella del romanziere. »

<sup>127</sup> VOLPONI P., *Le difficoltà del romanzo*, *op. cit.*, p. 1029 : « [il lettore] leggendo il mio libro non può sperare di farlo stando seduto "socialmente", accomodato, ma deve farlo con quella stessa attenzione che adopera nell'innamoramento, con quella stessa attenzione con la quale si accinge a studiare, a scoprire le cose e le persone nuove. »

<sup>128</sup> Voir *infra*, p. 179-180.

auquel il renvoie est celui des romans parallèles, ce que confirme d'ailleurs Volponi lui-même dans son premier dialogue avec Francesco Leonetti. Bien que publié en 1994, ce dialogue rassemble certaines des réponses que Volponi avait données aux journaux au fil des ans, ce qui explique le fait que Volponi fait allusion ici à la production parallèle de romans et de poèmes<sup>129</sup> :

172. LEONETTI À partir de 1950, c'est-à-dire lorsque l'atelier des vers s'élargit et se complique grâce à l'irruption des travaux narratifs, la présence contiguë de prose et de poésie est une constante pour toi [...].

173. VOLPONI Oui, il y a souvent un texte poétique en dehors, à côté et contre un autre texte. Il naît en effet avec les autres romans auxquels je travaille depuis longtemps et qui ont trait à notre réalité économique, industrielle, sociale. Des livres compliqués, douloureux, pleins de vides et de ressentiments. Assailli par plusieurs angoisses et urgences et conditionné par plusieurs influences, je commence par écrire plusieurs choses, confusément poussé par l'angoisse. En brûlant plus qu'en ordonnant. Certes, il y a des poèmes en lien étroit avec le travail narratif – presque emboîtés, comme une forme d'achèvement – et d'autres qui sont plus libres ou d'occasion. Et je dois dire que la langue de la poésie est plus libre, plus enveloppante, immédiate... L'identité qu'elle permet est portée à l'extrême, dédoublée. Le personnage qu'elle exprime n'est pas réabsorbé à l'intérieur de l'indulgence littéraire. On touche aux raisons individuelles, on peut mener des batailles totales et des affrontements définitifs<sup>130</sup>.

Ces paroles fondamentales de Volponi jettent une lumière intense sur cette deuxième constellation.

#### 5.5.4 Une deuxième constellation entre syncrétisme et conflictualité

Elles confirment tout d'abord que chez Volponi le mot « roman » désigne moins un genre qu'une œuvre *lato sensu*, comme le démontre le fait que, lorsqu'il parle de la naissance d'un texte poétique, il en souligne la simultanéité avec d'« autres romans ». En second lieu, cette citation valide notre hypothèse initiale selon laquelle la poésie de Volponi – mais il faudrait dire l'œuvre – puise ses racines dans une émotion qui devient sa matière. C'est en effet l'« angoisse » qui met en mouvement notre auteur en le poussant à écrire. Son intensité est

---

<sup>129</sup> Voir à ce propos la *Note au livre* rédigée par Leonetti, in VOLPONI P. – LEONETTI F., *op. cit.*, p. 173-178, notamment p. 173.

<sup>130</sup> LEONETTI F. – VOLPONI P., *op. cit.*, p. 108-109 : « LEONETTI A partire dal '50, quando cioè l'officina dei versi si allarga e si complica con l'irruzione dei lavori narrativi, la presenza contigua di prosa e poesia è una costante, presso di te [...]. VOLPONI Sì, spesso c'è un testo poetico fuori, accanto e contro a un altro testo. Nasce, infatti, assieme ad altri romanzi, ai quali sto lavorando da tempo in riferimento alla nostra realtà economica, industriale, sociale. Libri complicati, dolorosi, pieni di vuoti e di risentimenti. Assalito da varie angosce e urgenze e condizionato da diverse influenze, comincio a buttare giù differenti cose, confusamente spinto dall'ansia. Bruciando più che ordinando. Certo, ci sono poesie in rapporto stretto con il lavoro narrativo – quasi a incastro, a completamente – e altre più libere o d'occasione. E devo dire che la lingua della poesia è più libera, più avvolgente, immediata... L'identità che permette è portata all'estremo, sdoppiata. Il personaggio che esprime non viene riassorbito all'interno dell'indulgenza letteraria. Si toccano le ragioni individuali, sono consentite battaglie totali e scontri finali. »

d'une telle ampleur que l'acte d'écriture volponien est une sorte de combustion chaotique qui a lieu au détriment de toute systématisation de la part de l'auteur. Il en résulte à notre avis que la deuxième constellation des œuvres de Volponi reprend le flambeau de la première en en ravivant la flamme, en ce sens qu'elle est – encore plus que la première – le miroir d'une stratégie de rapprochement entre prose et poésie. Le fait de ne pas pouvoir accéder à l'atelier des textes poétiques de Volponi nous empêche d'en connaître les dates de composition, d'autant que rares sont les textes de *CTAFPP* et *NSC* qui en mentionnent une et que, parfois, celle-ci, lorsqu'elle est présente, n'implique pas une relation étroite du poème en question avec le roman le plus proche d'un point de vue chronologique. C'est le cas par exemple de *Insonnia inverno 1971*, l'un des deux poèmes, avec *Petra Pertusa e mista*, qui reviennent dans *Le mosche del capitale* (et non pas dans *Corporel*), sans aucune modification, si ce n'est la disparition de la subdivision en vers.

À défaut de mieux, nous nous proposons de suivre l'ordre de parution des œuvres qui forment la deuxième constellation pour voir comment se réalise la stratégie de rapprochement évoquée plus haut. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les poèmes ou sur les pages des romans dans lesquels le sujet poétique ou le personnage – bien que Volponi montre dans la citation ci-dessus que, pour lui, il n'y a aucune différence entre ces deux sujets d'énonciation – s'expriment au sujet de la prose ou de la poésie, sans oublier les personnages des romans qui s'expriment en vers, en renouant ainsi avec l'outrance d'Albino et d'Anteo. Notre parcours commence donc par *Corporel*, le roman que plusieurs interprètes volponiens et l'auteur lui-même considèrent comme son chef-d'œuvre, malgré la réception mitigée qu'on lui a longtemps réservée.

#### 5.5.4.1 Un besoin *Corporel* d'utopie

Le protagoniste de ce roman paru en 1974 est l'enseignant, poète et militant communiste Gerolamo Aspri. Persuadé que la bombe atomique, ce fruit immonde de l'Ordre capitaliste, s'apprête à exploser, Aspri organise sa fuite et la construction d'un abri qui puisse lui permettre d'échapper à la catastrophe et d'affronter ensuite l'inévitable mutation. *Corporel* est aussi l'histoire du double de Gerolamo, le révolutionnaire mexicain Joaquìn Murieta, son « exagération sentimentale<sup>131</sup> », qui prend le dessus sur Gerolamo surtout lorsqu'il est question de contrer violemment l'Ordre. Relevons que les deux hétéronymes du protagoniste s'expriment souvent en vers et en rimes, en particulier, en guise d'automatisme phonique à opposer à l'Ordre et son discours. C'est le cas, par exemple, de l'épisode où

---

<sup>131</sup> *Corporel*, p. 197. Voici l'original : « Murieta era un'esagerazione sentimentale », in *Corporale*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, *op. cit.*, p. 598.

Gerolamo s'élançait verbalement contre un gros chien qui est allé s'asseoir docilement aux pieds de son ami Overath et d'un avocat, deux symboles de l'idéologie révolutionnaire et de ses arrangements avec l'Ordre :

Va t'en ! – dis-je – froussard imposteur, descente de lit, lardon hypocrite. Hors d'ici merdier quinteux, laquais, valet de pique, flic, maton, étron merdeux. Guignol, guenilleux, parasite, mouton, gros mouton. Vache, grosse vache, vessie, godillot fasciste, chiasse, putasse<sup>132</sup>.

Plus loin, c'est au tour de Joaquìn Murieta d'utiliser la rime comme arme contre l'Ordre. Après avoir occupé les locaux de la mairie de Varese pour une affaire liée au plan d'aménagement du territoire et à sa maison, Murieta se penche par la fenêtre et essaie d'inciter ses concitoyens à le suivre :

– Attention, attention. Je veux que tout le monde connaisse ce moment de liberté. Camarades, j'ai occupé la mairie. Le pouvoir sur le plan régulateur est mien et je le prends au nom et pour le compte de toute la classe ouvrière de Varese et de tout autre lieu. Venez me donner un coup de main et nous publierons la largeur et la longueur d'une belle route de liberté. Et ce n'est pas suffisant camarades : c'est la production qu'il faut contrôler, même celle des dossiers communaux ; contrôler celle de l'acier et aussi des sens interdits. Dehors les bureaucrates du pouvoir, dehors les prêtres de la production, dehors les mandarins. Les oranges aux finances, les cerises à l'instruction publique, les patates au plan, le froment au parlement. En cage, dans les jardins publics, les canaris. – Murieta suivait avec joie sa révolte et il entendait grandir le tumulte de l'autre côté de la porte<sup>133</sup>.

Il est évident que la rime est l'un des piliers de la bataille du protagoniste. Le dernier exemple que nous avons décidé de rapporter est particulièrement intéressant, car il accueille aussi une réflexion méta-poétique.

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 155-156. Voici l'original : « - Via, - dissi, - vigliaccone impostore, cane da pelliccia, ipocrita ladrone. Fuori vecchio merdolon bizzoco, servitore, fante di coppe, guardia, secondino, stronzone, merdone. Bamboccio, sbrindellone, parassita, pecora, pecorone. Vacca, vaccone, vescica, vescicone, sciarpone littorio, cagata, zoccolone. » (*Corporale*, p. 557)

<sup>133</sup> *Corporale*, p. 313. Voici l'original : « - Attenzione, attenzione. Voglio che tutti sentano di questo momento di libertà. Compagni, ho occupato il comune. Il potere sul piano regolatore è mio ed io lo prendo in nome e per conto di tutta la classe operaia di Varese e di ogni altro luogo. Venite a darmi una mano e pubblicheremo la larghezza e la lunghezza di una bella strada di libertà. E non basta compagni : è la produzione che va controllata, anche quella di pratiche comunali ; controllare quella dell'acciaio e anche quella dei sensi vietati. Via i burocrati dal potere, via i preti dalla produzione, via i mandarini. Le arance alla finanza, le ciliege alla pubblica istruzione, le patate al piano, il frumento in parlamento. In gabbia, nei pubblici giardini, gli uccelli canterini -. Murieta seguiva con gioia la sua ribellione e sentiva crescere il tumulto al di là della porta. » (*Corporale*, p. 711-712)

Gerolamo continue bon train la construction de son refuge antiatomique, lorsqu'il décide de couper un sorbier qui se trouve sur le chemin qui mène à son abri. Le passage ci-dessous contient l'invective suivante :

Toute joyeuse, ma langue commença à chanter des motifs contre le sorbier, et aussi contre l'aube, qu'elle ne se pose pas en faisant bruire les feuilles sur l'aire devant la maison, et contre la maison pour qu'elle finisse de se sentir telle et de regarder avec sa petite fenêtre dans l'âme des gens pour se faire plaindre, c'est-à-dire admirer, et contre le bois d'en face sauvage et orgueilleux, mais en réalité bureaucrate froussard, et contre cet air marin qui venait demander son chemin en feignant d'être égaré, et contre le grand paysage, tambour endormi avec quelques vis desserrées, notable grognon au service de tous les gouvernements, et avec ces raies azurées de la brume au fond, couleur estompée de demi-vierge, piège sentimental tendu pour faire épouser une putain à un veuf de cinquante ans. – Foutre, – dis-je, – vous devez cesser de faire toujours la même chose, soupirer et soupirer quand désormais votre raison est réduite en poussière, un empire écorché, un urinoir percé dont l'essence peut être recueillie dans une ampoule d'un centimètre cube. Votre énergie vous sera bientôt rendue et alors commencez par reboutonner votre braguette. Assez ramper, regarder et faire regarder, regarder sans toucher, toucher sans regarder, prêcher, flairer, admirer, faire souffrir, consoler, traquer, lécher, faire semblant d'être malade, faire semblant d'angoisser, effiloche, faire semblant de partir et toujours revenir ; vers chaque point cardinal c'est tout un cérémonial. Cérémonial obsédant, avec l'intention de ne pas faire et de ne pas advenir, de s'évanouir. D'abord la précaution que rien ne se passe, que rien jamais ne se répète ; puis tous cachés derrière les rideaux, en solitude ou en groupes corporatifs à se mesurer la bitte ou à s'envoyer des messages d'un rideau à l'autre, pages de cahier ou mouchoirs pour y décrire lesdits organes, mesures, formes, couleurs, et même les duvets, le luisant, les humeurs. Tiens regarde le mien [la mienne, car cela renvoie à « bitte » dans l'original] comme il [elle] est<sup>34</sup>.

Gerolamo se dresse en somme contre le sorbier mais aussi contre tout le paysage, ce « tambour endormi » qui appartient désormais à l'Ordre et à son discours. La liste des itérations construites autour du mot « contre » ouvre la voie à l'accumulation rimée du

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 462. Voici l'original : « La mia lingua allegrissima cominciò a cantare motivi contro il sorbo, e anche contro l'alba che non posasse fruscando con le foglie sull'ara davanti a casa, e sulla casa che la smettesse di sentirsi tale e di guardare con la sua finestrina nell'anima della gente per farsi compiangere, cioè ammirare, e con il bosco davanti ritroso e orgoglioso, ma in realtà pavido burocrate, e con quell'aria marina che veniva a chiedere la strada, finta smarrita, e con il grande paesaggio, tamburo appisolato, con qualche vite lenta, brontolone notabile al servizio d'ogni governo, e con quelle righine azzurrine della caligine in fondo, sfumato colore semiverginale, trappola sentimentale allestita per far sposare una bagascia a un vedovo cinquantenne. – Che cazzo, - dissi, - dovette smetterla di fare sempre la stessa cosa, sospirare e sospirare quando ormai è polvere la vostra ragione, un impero scorticato, un orinale sfondato la cui essenza può essere raccolta in una fiala da un centimetro cubo. La vostra energia, presto vi sarà ridata e allora cominciate con il rimettervi i calzoni a posto. Basta strusciare, guardare e far guardare, guardare e non toccare, toccare e non guardare, predicare, odorare, ammirare, addolorare, consolare, braccare, leccare, far finta di ammalare, far finta di angosciare, sfilacciare, far finta di andare e sempre ritornare ; verso ogni punto cardinale è tutto un cerimoniale. Cerimoniale ossessivo, con l'intenzione di non fare e di non avvenire, di sfumare. Prima la precauzione che niente accada, che caso mai non si ripeta ; poi tutti nascosti dietro le tende, in solitudine o in gruppi corporativi a misurarsi il cazzo o a mandarsi messaggi da una tenda all'altra, fogli di quaderno o fazzoletti per descriversi i medesimi organi, misure, forme, colore, aggiungendo peluzzi, lucore, umore. Tiè, guardate com'è il mio. » (*Corporale*, p. 859)

« cérémonial » des actions liées au paysage de l'Ordre. Par cette invective poétique contre l'infection, Gerolamo s'attaque aussi aux hommes et à leur onanisme, métaphore de leur acceptation du théâtre de l'Ordre. Au plan méta-poétique, Gerolamo s'en prend ici au paysage tel qu'il est chanté depuis toujours par les poètes de l'Ordre. Qu'il s'agisse d'un « piège sentimental » est d'autant plus évident lorsqu'on parcourt à rebours l'histoire du sorbier. Quelques pages plus tôt, Gerolamo raconte la visite du terrain qui hébergera son abri en compagnie d'un agent rural :

Il s'arrêta pour me montrer un sorbier couvert de ses fruits rougeâtres et encore de quelques feuilles au bord brodé. Seul protagoniste de ce geste, l'arbre se penchait vers la route à la pointe d'un bosquet, fervent et immobile sur le bord et sur ses couleurs, sans aucune ouverture vers le paysage alentour, étouffé par la lueur blanchâtre du brouillard<sup>135</sup>.

Immuable et isolé du paysage réel, ce sorbier revient quelques pages plus loin dans une vision de Gerolamo qui annonce le sort réservé à l'arbre :

[...] je revis la face virginale du sorbier, avec toutes ses couleurs. Sa crinière déployée dans le paysage comme une soif de nostalgie, son balancement provocant d'esthète, sa manière de laisser tomber un fruit pour évoquer oh ! oh ! tout ce qui n'est plus, qui passe qui lasse. Hache et scie, à main ou électrique, je l'étends comme le con qu'il est, pétulant et plaintif<sup>136</sup>.

Après avoir acheté « hache et scie », Gerolamo se rend aussitôt devant l'arbre et l'abat :

En moins de deux minutes il fut abattu : je le sentis tressaillir et poussai son tronc vers la clarté de l'occident pour qu'il tombe dans le champ avec la coupure vers la route : je remis en marche la scie et je le sentis mourir avec une main sur le tronc, tomber en arrière et écraser la dernière écorce en s'effondrant sur le sol<sup>137</sup>. a

En l'abattant, il dévoile son identité symbolique :

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 447. Voici l'original : « Si fermò a indicarmi un albero di sorbe pieno dei suoi frutti rossastri e ancora di qualche foglia dal margine ricamato. Solo protagonista di quel gesto, l'albero pendeva verso la strada dalla punta di una boschina, fervido e fermo sul margine e i suoi colori, senza alcuna apertura verso il paesaggio intorno, soffocato dal luore biancastro della nebbia. » (*Corporale*, p. 844)

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 459. Voici l'original : « A questo punto si ripresentò la faccia virginale del sorbo, con tutti i suoi colori. La sua chioma diffusa nel paesaggio come una sete di nostalgia, il suo ondeggiare provocante da esteta, il suo lasciar cadere un frutto per evocare oh ! oh ! tutto ciò che non c'è più, che trapassa, che lascia. Ascia e sega, a mano ed elettrica, lo stendo come quello stupido che è, petulante e querulo. » (*Corporale*, p. 856)

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 460-461. Voici l'original : « In meno di due minuti fu abbattuto : lo sentii sussultare e spinsi il suo tronco verso il chiarore dell'occidente perché cadesse nel campo con il taglio verso la strada : riazionai la sega e lo sentii morire con una mano sul tronco, cadere all'indietro a schiantare l'ultima corteccia stramazando al suolo. » (*Corporale*, p. 857)

Et ainsi vont se faire foutre tous les beaux petits souvenirs. Je vis que la terre dessous était triste d'avoir perdu son poète immobile. Ou n'était-ce pas une espèce très quelconque de musicien romantique avec cette crinière ou de patineur artistique très fort sur la révérence ? N'était-ce pas toujours un type qui saluait et restait planté à raconter ses petites histoires et à admirer toujours le panorama et à soupirer sur les neiges d'antan ? Ses sorbes ? Il les présentait avec trop de cérémonie, plutôt disposé à les garder sur lui pour apparaître plus jeune. La mort d'un tel artistoïde délivre le peuple, même celui des fourmis, même celui des joncs. Je me concentrai furieusement sur cette plaisanterie d'associer et de comparer pour surmonter la tension que cette épreuve m'avait imposée : parce que c'était une épreuve décisive, à pousser à la limite de la raison et elle devait me prouver à moi-même mon absence de préjugés<sup>138</sup>.

On comprend que le sorbier coupé par Gerolamo n'est autre que l'incarnation du poète sentimental – sa chute rassemble à la mort d'un être humain –, cet « esthète » de l'Ordre voué à la plainte nostalgique, aux soupirs sur les villoniennes « neiges d'antan » et la fuite du temps. Le sorbier incarne le poète « immobile » dont les poèmes sont autant de rituels « préhistorique[s]<sup>139</sup> » de la fausse norme imposée par l'Ordre, si bien que l'acte de Gerolamo peut être assimilé à l'« épreuve » du chevalier du vrai réel, dont le propre, on le sait, est d'être toujours en transformation. La geste de Gerolamo est par ailleurs doublement libératrice, car lui aussi, tout comme son créateur, nous suggère Volponi, a été un « petit poète<sup>140</sup> », ou tout du moins voulut-il en être un, comme le lui rappelle Overath dans la première partie du livre. En somme, si la geste de Gerolamo contre « la malignité du sorbier [...] avec ses sorbes en guise de rimes<sup>141</sup> » ne libère peut-être pas « le peuple », elle délivre au moins le poète en tant que chanteur de cette libération que nous évoquions, à savoir celle de la vraie poésie, dont la route commence là où Gerolamo fait tomber le sorbier. Désormais, Gerolamo sait ce à quoi il doit renoncer mais aussi ce à quoi il peut aspirer, comme le démontre cet échange avec son collègue, l'enseignant en sciences Corboli :

---

<sup>138</sup> *Ibidem*. Voici l'original : « E così vada a farsi fottere ogni bel ricordino. Vici che la terra sotto era triste per aver perduto il suo poeta immobile. O non era una specie qualunque di musicista romantico con quella chioma o di pattinatore artistico bravissimo ad inchinarsi ? Non era sempre uno che salutava e stava lì fermo a raccontare i fatti suoi e a rimirar sempre il panorama e a sospirare sulle nevi di una volta ? Le sue sorbe ? Le porgeva con troppa cerimonia piuttosto disposto a conservarsele addosso per apparire più giovane. La morte di un tale artistoide libera il popolo, anche quello delle formiche e anche quello dei falaschi. Mi concentravo furiosamente nello scherzo di associare e comparare per superare la tensione che quella prova mi aveva messo addosso : perché era una prova decisiva, da portare al limite della ragione e doveva a me stesso provare la mia spregiudicatezza. » (*Corporale*, p. 857-858)

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 143. Voici l'original : « Ma basta lirismo preistorico » (*Corporale*, p. 545)

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 153. Voici l'original : « Vide la mia ira perché non tirò fuori il messicano, ma un'altra figura che spesso mi aveva attaccato addosso : quella del poeta, piccolo-poeta. » (*Corporale*, p. 555)

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 462. Voici l'original : « la malignità del sorbo [...] con le sue sorbe in rima. » (*Corporale*, p. 859)

- Je cherche un terrain dans le flanc est, dans quelque vallée, mais pas très profonde, à une altitude entre 350 et 380 mètres, cultivé et cultivable, avec un puits, et si possible un bois.
- C'est-à-dire une ferme ?
- Oui une ferme. Vous m'avez deviné. Je veux écrire un roman. La vérité sur un paysan de cette Italie centrale, mais plus que sur un protagoniste homme sur un terrain, sur ses avatars, sur son destin d'une portée supérieure, il me semble, à celui de dix ans de vie d'un paysan. Avec toutes les implications historico-économiques sur les institutions, sur les familles, en somme sur la société rurale.
- Splendide, – dit Corboli. – Ce pourrait être le vrai livre sur Urbino. Autre chose que les poésies de quelques-uns de nos collègues.
- J'imagine ces poètes. De grandes déclarations idéologiques et puis quatre vers sur le vent et les feuilles. [...]
- C'est exactement ça, – dit Corboli. – Et ensuite si vous leur demandez quel est le vent dominant à Urbino ils vous répondront inévitablement la tramontane, qui serait le vent du nord, qui souffle oui ou non dix fois dans toute l'année ; et ils ne savent même pas que c'est une erreur de l'appeler tramontane parce que venant de Rimini il ne traverse ni même ne longe aucune montagne.
- Cher Corboli, je vous prie de ne rien dire de ce livre parce que ici à Urbino je ne voudrais pas passer pour présomptueux.
- Je le sais. Mais ici, à cause d'une vieille habitude de la folie, et aussi parce qu'il n'y a aucune autorité, on peut employer la raison et les solutions du « rayon fou » dans le sens révolutionnaire<sup>142</sup>.

Gerolamo explique à son collègue que l'abri qu'il entend trouver serait aussi le lieu parfait pour pouvoir écrire son roman, un mot auquel Volponi, nous le savons, n'attribue aucune valeur de genre, un roman, donc, et non pas « quatre vers sur le vent et les feuilles » quoique teintés d'une idéologie faussement révolutionnaire. Le protagoniste de ce « vrai livre » serait un paysan d'Italie centrale. Plus précisément un paysan d'Urbino, car Urbino et son territoire sont aux yeux de Corboli et de Gerolamo l'endroit idéal pour cette entreprise littéraire, dans la mesure où cette ville mélange la précision de la raison et l'outrance de la folie et où, à côté de ses limites (« sa beauté léchée par sa vieille société<sup>143</sup> », dit Corboli), brillent ces qualités qui sont autant de conditions pour l'émancipation humaine – « la

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 368-369. Voici l'original : « Io cerco un terreno dentro il fianco ad est, in qualche avvallamento, ma non molto profondo, di quota fra i 350 e i 380, coltivato e coltivabile, con un pozzo, possibilmente un bosco. – Cioè un podere ? – Sì un podere. Lei mi ha scoperto. Voglio scrivere un romanzo. Verità sopra un contadino di questa Italia centrale, anzi più che su un protagonista uomo su un terreno, sulle sue traversie, sul suo destino di portata superiore, mi pare, di quello di dieci anni di vita di un contadino. Con tutti i risvolti storico-economici sugli istituti, sulle famiglie, insomma sulla società rurale. – Bellissimo, - disse Corboli. - Potrebbe essere il vero libro su Urbino. Altro che le poesie di qualche nostro collega. – Immagino tali poeti. Grandi dichiarazioni ideologiche e poi quattro versi sul vento e sulle foglie. [...] – È così, - disse Corboli. - Se poi lei domanda loro quale è il vento dominante in Urbino le rispondono senza fallo la tramontana, che sarebbe il vento del Nord, che invece tira sì e no dieci volte in tutto l'anno ; e non sanno nemmeno che è sbagliato chiamarlo tramontana perché venendo esso da Rimini non traversa e nemmeno lambisce alcuna montagna. – Caro Corboli, la prego di non dire niente di questo libro perché non vorrei passare qui ad Urbino per presuntuoso. – Lo so. Ma qui per un vecchio uso della follia, le soluzioni del “raggio matto”, e anche perché non vi è alcun potere, la ragione può ancora essere esercitata in senso rivoluzionario. » (*Corporale*, p. 766-767)

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 369. Voici l'original : « la sua bellezza leccata dalla società vecchia » (*Corporale*, p. 767).

fantaisie artisanale, l'acharnement paysan, la possibilité pour tous de fréquenter la place à égalité, le désir et la capacité de discuter » – et qu'on retrouve déjà dans le projet éclairé et renaissant du Duc Frédéric de Montefeltro, véritable étoile polaire de Volponi<sup>144</sup>. Urbino est l'endroit idéal pour cet « ordre différent » préconisé par Volponi dans *L'Appennino contadino*. Mais Gerolamo ne se contente pas d'écrire une utopie, il veut la réaliser, car ses pensées sont désormais devenues chair :

Outre que penser, marcher, manger, etc., je me suis convaincu d'une nécessité corporelle, d'une espèce de levain dont je peux définir l'excitation et la satisfaction avec le verbe assassiner, assassiner comme pénétrer, briser, épuiser, consommer, absorber<sup>145</sup>. »

Désireux de rompre la norme qui bride la réalité, ce qui est le but de l'œuvre de Volponi dès la première constellation, Gerolamo croit avoir trouvé dans le corps « un vrai principe : le verbe<sup>146</sup> » de son utopie. En ce sens, le refuge antiatomique de Gerolamo est ce lieu-corps qui n'existe pas encore, « ce lieu unique [...] qu'[il] reconnaît] comme le fond naturel de [s]a poésie, mais aussi de [s]on muscle moustachu<sup>147</sup>. » Il en résulte que l'acte poétique devient une forme d'étreinte toute corporelle :

– As-tu vu où arrivent les limites de cette ferme ? – demanda Imelde ; – elles descendent, après le champ, jusqu'à une grande fosse qui entoure cette colline et toute l'Acquarossa, et au-dessus je crois qu'il y a un bon morceau de taillis. Il ne peut pas ne pas y avoir le taillis s'il y a la bergerie. [...]

Le vit me donnait de la force, qui pointait droit vers la fosse avec l'air humide qui entraînait par la braguette ouverte par Imelde et le [le phallus de Gerolamo] léchait le long de la veine centrale. Je décidai de ne pas le confier à Imelde, mais de l'affirmer devant ce lieu qui en plein jour était manifestement sphérique, entouré

---

<sup>144</sup> *Ibidem*. Voici l'original : « la fantasia artigianale, l'accanimento contadino, la possibilità per tutti di frequentare alla pari la piazza, la voglia e la capacità di discutere. » (*Corporale*, p. 767). Voir *infra*, p. 166-167.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 89. Voici l'original : « Oltre che pensare, camminare, mangiare, etc. etc., mi convinco di una necessità corporeale, di una specie di lievitazione il cui stimolo e il cui appagamento posso definire con il verbo assassinare, assassinare come penetrare, rompere, esaurire, consumare, assorbire. » (*Corporale*, p. 492) L'épisode de l'assassinat de deux jeunes amants occupe toute la partie initiale du roman, mais en réalité la figure de l'assassin est une « émanation de l'esprit » de Gerolamo. Elle devient par ailleurs une « métaphore obsessionnelle » du roman, où le terme *assassiner* équivaut à « assimiler et connaître par les sens ». Nous reprenons ici les observations très pertinentes de Zinato dans *Commenti e apparati*. *Corporale*, in *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 1152 : « l'assassino con tutta probabilità non è che una emanazione della mente dell'io narrante » ; « La metafora ossessiva dell'assassino » ; « "assassinare" equivale, in senso metaforico, ad assimilare e conoscere coi sensi. » Nous invitons par ailleurs à la lecture intégrale des deux pages (1152-1153) que Zinato consacre à la figure de l'assassin.

<sup>146</sup> *Ibidem*. Voici l'original : « un principio vero ; il verbo » (*Corporale*, p. 492).

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 399. Voici l'original : « questo luogo unico [...] che riconosco come il fondo naturale della mia poesia, ma anche del mio nerbo baffo, baffonis. » (*Corporale*, p. 796-797)

par les autres collines plus hautes, arrosé de clarté par son argile, ondulé par le dos de son champ principal, et qui me regardait avec la petite fenêtre au sommet de la tour<sup>148</sup>.

Le paysage où surgit *Ca l'aile*, le nom du lieu choisi par Gerolamo, ressemble en effet au sexe féminin que Gerolamo souhaite féconder pour qu'il se transforme. De cette union naîtra un nouveau lieu-corps :

[...] pour l'Allemand et pour tous les autres, refuge : pour moi archetanière. *Archetanière* : arche, tanière arquée naturelle qui sert à abriter avec les excavations et installations qui conviennent un homme-animal-émeraude qui se prépare à ressusciter (quel vilain mot, religieux, et si alourdi de papauté qu'il ne réussirait même pas à faire flotter un bouchon, ni un étron), à ressortir différent, encroûté, aminci, coupé en deux, décoloré, monocul, vampirisé par l'obscurité, lézardé par la terre, anguillé par la boue, monopède, célentérate, avec ou sans fourrure, muet, emplumé, carnivore, omnivore, virus, bactérie, algue bleue, lichen, éponge, champignon, moisissure, méduse, dyssoflagellé (nous revoilà dans les idées... religieuses), flagellé (mais loin de toute colonne d'inspiration hellénique, portique palestinien et tunique rouge de centurion), multicellulaire, capable ou non de photosynthèse, mais vivant, vivant, vivant, donc capable à sa manière de penser, de grandir, de se reproduire, et différent, différent, différent de la froussarde créature actuelle, nue et couverte de sparadrap (pas moi, chère Imelde au petit nez bleu, pas moi), sédentaire et stercoraire, avec le cerveau, le nez et la bitte qui court après des services à rendre et à recevoir<sup>149</sup>.

Or ce lieu, c'est l'utopie d'un nouvel homme, dont Gerolamo liste toutes les caractéristiques possibles, et dont le trait principal consiste à être ce que n'est pas l'homme infecté par l'Ordre, c'est-à-dire un être vivant. Les très nombreuses accumulations, itérations et rimes de ce passage sont quant à elles les outils de la nouvelle langue de la poésie-utopie, cette

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 403 et 405. Voici les originaux : « – Hai visto dove arrivano i confini di questo podere ? - domandò Imelde ; – vanno sotto, oltre il campo, fino a un grande fosso che circonda questa collina e tutta l'Acquarossa, e sopra credo che abbia un bel pezzo di macchia. Non può non avere la macchia se c'è l'ovile. [...] Il vassel mi confortava, che puntava dritto verso il fosso con l'aria umida che entrando dall'abbottonatura aperta da Imelde lo lambiva lungo la vena centrale. Non ritenni di affidarlo a Imelde, ma di affermarlo davanti a quel luogo che con la luce cresciuta era ormai sferico, circondato dalle altre colline più alte, irrorato di chiaro dalla sua argilla, mosso dalla schiena del suo campo principale e che mi guardava con la finestrina in cima alla torre. » (*Corporale*, p. 800 et 802-803)

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 486-487. Voici l'original : « [...] Rifugio per il tedesco e per tutti gli altri : per me arcata. *Arcatana* : arca, tana arcata...na...naturale che serve a coprire con opportuni scavi e accorgimenti e attrezzature uomo-animale-smeraldo disposto a risorgere (brutta questa parola, religiosa, e poi così impiombata papalmente che non riuscirebbe a far tornare a galla nemmeno un sughero e nemmeno uno stronzo) a riemergere diverso, incrostato, assottigliato, dimezzato, scolorito, monoculo, pipistrellato dal buio, lucertolato dalla terra, anguillato dal fango, monopede, celenterato, con o senza pelliccia, muto, pennuto, carnivoro, onnivoro, virus, battère, alga azzurra, muschio, spugna, fungo, muffa, medusa, dissoflagellato (aridagli con i pensieri... religiosi), flagellato (ma lontano da qualsiasi colonna d'imitazione ellenica, e portico palestinese, tunica rossa da centurione), multicellulare, capace o no di svolgere la fotosintesi, purché vivo, vivo, vivo, quindi capace a modo suo di pensare, crescere, riprodursi, e diverso, diverso, diverso, dall'attuale pavida creatura, nuda e incrociata (non io, cara Imelde dal nasino blu, non io), sedentaria e stercoraria, con il cervello, il naso, il cazzo alla caccia di servizi da rendere e da ottenere. » (*Corporale*, p. 883-884)

« langue pure<sup>150</sup> » que Gerolamo s’attache à construire contre le « vocabulaire sûr<sup>151</sup> » de lui qu’est la langue de l’Ordre. La construction d’un « ordre différent » passe donc aussi par la langue, et ce n’est pas un hasard que ce soit le même agent rural qui lui avait montré le sorbier qui fournisse à Gerolamo les premiers mots de cette nouvelle langue :

– [...] Vous vouliez les noms. La zone en plaine entre les bois et la maison vous pouvez l’appeler *sveruna*, celle de la maison *spicco*, le premier champ *smete*, le deuxième *sbova*, la bande du puits et de l’abreuvoir *splaxa*, le bosquet en dessous *spino* et encore en dessous, les degrés de la futaie vers la fosse vous pouvez les appeler *stano*. Ainsi disaient les paysans pour indiquer et référer, et aussi par ruse<sup>152</sup>.

Ce n’est pas un hasard non plus que ce vocabulaire provienne du monde paysan, car aux yeux de Volponi, nous le savons depuis certains poèmes de *AM* et surtout de *LPDA*, ces hommes étaient, avec les artisans, la meilleure réussite humaine, car ils savaient donner « la mesure intègre au corps possédé<sup>153</sup> », ils savaient relier le mot à la chose. Alors Gerolamo est un autre de ces merveilleux fous que sont les personnages des romans de Volponi, ces Don Quichotte dont les entreprises utopiques sont vouées à la défaite, tout comme celles de leur créateur, mais dont il faut conserver l’élan<sup>154</sup>. Annoncée par la cascade de météores qui ouvre la quatrième et dernière partie du roman, une mauvaise chute pendant qu’il travaille à son abri conduit Gerolamo à l’hôpital où il reste longtemps. Son hospitalisation entraîne la fin du projet de l’Archetanière, car des hordes de gens ont déjà commencé à la détruire, à y déféquer, ce dont se félicite curieusement Gerolamo :

– Bravo, – dit Gerolamo. – Mais ils ne savent pas qu’en faisant ça ils démontrent leur désir d’entrer dans le cercle, de faire partie de *Ca l’aile*. Ils apportent des présents, comme des bêtes, mais des présents. Ce ne sont pas eux les ennemis, pas même ceux qui allument le feu. Ceux qui sont à craindre sont les fourbes, ceux qui frapperont de loin<sup>155</sup>.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 421. L’original : « Il vocabolario della lingua pura comincia da Garibaldi. » (*Corporale*, p. 818)

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 294. Voici l’original : « Il Corriere sta aperto sul tavolo ed indica con vocabolario sicuro » (*Corporale*, p. 693).

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 448. Voir *Corporale*, p. 845 : « [...] Lei voleva i nomi. La zona pianeggiante tra il bosco e la casa può chiamarla *sveruna*, quella della casa *spicco*, il primo campo *smete*, il secondo *sbova*, la fascia del pozzo e della vasca *splaxa*, la boschina sotto *spino* e sotto ancora, gli ordini della boscaglia verso il fosso può chiamarli *stano*. Così dicevano i contadini per indicare e riferire, e anche per furbizia. »

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 449. Voir *Corporale*, p. 846 : « la misura integra del corpo posseduto ».

<sup>154</sup> Voir *infra*, note 145, p. 363.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 589. Voici l’original (*Corporale*, p. 987) : « – Bravi, - disse Gerolamo. – Non sanno però che con questo dimostrano il desiderio di entrare nel giro, di far parte di *Ca l’ala*. Portano doni, da bestie, ma doni. Non sono questi i nemici, nemmeno quelli che useranno il fuoco. Sono da temere i furbi, quelli che colpiranno da lontano. »

Toutefois, la métaphore de la défécation comme don corporel relie ces paroles de Gerolamo à ce passage de la première partie du roman dans lequel Gerolamo est interpellé par les policiers à la suite d'une tempête marine qui a tué deux jeunes amants admirés, expiés et enviés par notre protagoniste. Chargé de reconnaître le corps d'un d'entre eux, Gerolamo est conduit sur la plage où ils ont trouvé la mort. Il aperçoit « une guérite de cheminots ou de douaniers » et remarque « l'insistance de quelques moineaux autour de cette cabine, sur sa porte et sur son petit toit de quelques tuiles »<sup>156</sup>. L'horreur suscitée par la vue du cadavre rend Gerolamo malade :

Sous le soleil, je commençai à suer et j'eus très fort, de nouveau, le besoin d'aller au cabinet. Je me dirigeai vers la guérite : je m'approchai de la porte et l'ouvris d'un coup d'épaule : j'entrai et m'accroupis dans le noir en sentant un réconfort à me trouver à l'abri. Pendant que mon corps se soulageait je m'aperçus que j'étais de nouveau malade.

Mais pendant que mon besoin continuait je me sentis vivant et plus proche de ce gamin et il me sembla que nous avions combattu en une lutte loyale, et qu'il était confiant, mort sur la plage, comme je pouvais l'être ici enfermé.

Et pendant que ma propre odeur recouvrait les autres, je reconnaissais ces blessures comme celles que j'aurais voulu lui faire : il les gardait en paix près de sa face. Cela pouvait signifier que moi, dans une paix égale, j'acceptais d'être le vainqueur et d'être vivant<sup>157</sup>.

Le soulagement corporel de Gerolamo exprime sa joie de s'être libéré de ce gamin qui fréquentait la belle Ivana, dont il était amoureux. Cette page constitue cependant la première partie d'une allégorie complétée par la satisfaction qu'éprouve Gerolamo lorsqu'il apprend que son abri est détruit, dépouillé, sali. Plus loin encore, nous savons que les oiseaux sont une présence constante dans la poésie de Volponi, qui, dans *CTAFPP*, les choisit pour rendre compte de la mutation que subit la vie de la part de l'Ordre capitaliste et plus particulièrement, dans le long poème *Detto dei passeri*, que les moineaux représentent les êtres humains, larbins des puissants et tyrans en puissance à la fois : dès lors, l'image des moineaux de *Corporel* qui voltigent avec insistance autour de la guérite – lieu proprement

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 106-107. Voici l'original : « Al di là delle rotaie c'era una garritta dei manovali o delle guardie di finanza [...]. Guardavo tutto con attenzione scrupolosa, anche l'insistenza di alcuni passeri intorno a quella cabina, sulla sua porta e sul suo tettino di pochi coppi. » (*Corporeale*, p. 509)

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 108. Voir *Corporeale*, p. 510-511 : « Sotto il sole, cominciai a sudare ed ebbi fortissimo lo stimolo di andare di corpo un'altra volta. Mi diressi alla garritta : mi accostai alla porta e la spalancai ; entrai e nel buio mi piegai sentendo il conforto di essere al riparo. Mentre il mio corpo si soddisfaceva mi accorgevo di essere un'altra volta malato. Ma prolungandosi il bisogno mi sentii vivo e più vicino a quel giovanotto e mi parve che avessimo combattuto una lotta leale, e che egli fosse contento, morto sulla spiaggia, come potevo esserlo io lì dentro. E mentre l'odore di me stesso vinceva gli altri, riconoscevo quelle ferite come quelle che avrei voluto fargli io : egli se le teneva in pace, accanto alla faccia. Questo poteva significare che io, altrettanto in pace, accettassi di essere il vincitore e di essere vivo. »

militaire, ce qui l'associe à l'Ordre – acquiert un sens plus riche, tout comme l'acte de défécation de Gerolamo. Par cet acte corporel, Gerolamo se libère à la fois du moi infecté et de l'Ordre. De la même manière, les individus qui défèquent sur l'Archetanière de Gerolamo accomplissent à leurs yeux un acte libérateur et profanateur. Le fait que Gerolamo accueille leur geste comme le signe inverse de leur désir d'appartenir à *Ca l'aile* s'explique par le fait qu'il se libèrent en réalité de l'infection, comme le démontre l'exceptionnalité de leurs excréments, un d'entre eux « a laissé une tarte fumante de deux kilos » et un autre « un énorme étron qui après une semaine de pluie était encore presque entier »<sup>158</sup>.

En définitive, s'il est vrai que l'utopie de Gerolamo échoue, le besoin d'utopie reste en revanche bel et bien présent, sinon dans les esprits, du moins dans les corps des hommes-moineaux. C'est ce besoin que l'œuvre littéraire doit nourrir – nous dit Gerolamo, alias Volponi, de manière scientifique, tel un « théorème » ou un « projet »<sup>159</sup>, afin de montrer aux hommes-moineaux que leur vraie destinée est une « évolution désintéressée<sup>160</sup> ».

On voit se dessiner ici une réflexion méta-poétique qui appréhende l'œuvre comme une instance créatrice complexe en équilibre constant entre l'invective contre l'Ordre et ses normes, et un besoin y compris corporel d'utopie, entre le discours de l'Ordre et une nouvelle langue, entre poésie et roman. Volponi nous propose donc une œuvre en forme d'auto-organisation toujours à renouveler, comme le veulent d'ailleurs les conquêtes de la science moderne, afin d'amener l'homme à comprendre que la douleur de vivre « n'est jamais d'un seul et qu'on n'est jamais seul<sup>161</sup> », pour reprendre ces mots au goût quelque peu léopardien de la sœur qui soigne Joaquìn Murieta dans la clinique où il a été momentanément interné. On peut imaginer que cette invitation à la « chaîne sociale », selon les termes du Leopardi de *Le genêt*, est la vérité consignée par Aspri dans ce petit cahier d'école que retrouve son ami Corboli à la toute fin de *Corporel*. C'est d'ailleurs la même invitation au partage qui informe la deuxième étoile de notre constellation, *La planète irritable*.

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 589. Voici l'original (*Corporeale*, p. 986) : « Un giovanotto [è] montato sul tavolo della cucina e vi ha lasciato una crostata fumante di due chili. Un altro la sera dopo l'ha fatta sulla porta, appena fuori della tettoia ; un pezzo enorme che dopo una settimana di pioggia era ancora pressappoco uguale. »

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 535. Voir l'original (*Corporeale*, p. 932-933) : « [la letteratura è] un teorema [...] un progetto ».

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 543. Voici l'original (*Corporeale*, p. 940) : « Evoluzione disinteressata ».

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 321. L'original : « Io non temo il dolore perché penso e so che non è mai di uno solo e che uno non è mai solo. » (*Corporeale*, p. 720).

#### 5.5.4.2 *La planète irritable* ou le choix de la liberté

« [R]oman apologue de science-fiction » et « fable allégorique », *La planète irritable* apparaît en 1978 et rencontre un vif succès chez les critiques et les lecteurs, pour de multiples raisons qui en font sans doute le livre le plus actuel de Volponi<sup>162</sup> : le mélange de genres, le haut degré littéraire (le moule de *La planète irritable* est à chercher chez Dante et Leopardi) et l'actualité de la thématique environnementale anticapitaliste représentent indubitablement les clefs de la réussite de ce livre. Par ailleurs, le final œcuménique du livre – entre « chaîne sociale » léopardienne et morale ésopienne – l'inscrit dans le sillage de *Corporel* et de son invitation au partage ; plus encore, comme l'a très précisément démontré Emanuele Zinato, *La planète irritable* découle directement de *Corporel* :

Volponi choisit le titre parmi ceux qu'il avait écartés pendant l'élaboration très tourmentée de *Corporel*. L'idée initiale de *La planète irritable* semble ainsi naître du noyau thématique et métaphorique de la mutation, de l'animalisation et de la métamorphose, qui était notamment actif dans la première version de *Corporel* et qui était déjà présent dans les dernières pages de *Le Système d'Anteo*<sup>163</sup>.

Ce rapport de filiation directe est d'autant plus intéressant qu'il se fonde sur les pages finales de *Le Système d'Anteo*, tissant ainsi un lien entre les deux constellations de Volponi, n'en perturbant aucunement l'unité mais démontrant simplement la persistance de certaines thématiques au fil des œuvres de notre auteur. Dans *La planète irritable*, on retrouve

---

<sup>162</sup> Les deux définitions de *La planète irritable* appartiennent à Zinato. Voir ZINATO E., *Commenti e apparati*. Il pianeta irritabile, in VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 735 (« Il pianeta è [...] un romanzo-apologo fantascientifico ») et p. 749 (« Il pianeta irritabile è una favola allegorica animale »).

<sup>163</sup> Voir *ibidem*, p. 726 : « Il titolo è scelto fra quelli scartati durante la tormentatissima elaborazione di *Corporel* : l'idea iniziale del *Pianeta* sembra così originarsi dal nucleo tematico e metaforico della mutazione, dell'animalizzazione e della metamorfosi, attivo soprattutto nella prima versione di *Corporel*, e già presente nelle ultime pagine della *Macchina mondiale*. » Au sujet du lien avec *Le Système d'Anteo*, cf. aussi la note en bas de page qui fournit des détails supplémentaires sur cette filiation : « La première version de *Corporel* [...] racontait l'histoire d'un homme qui « se prépare à devenir une chose différente, à muter même biologiquement », « peut-être même avec un seul œil, la queue, les écailles, sans bras ». Depuis son abri anti-nucléaire sur les Apennins le protagoniste aurait dû « renaître comme animal différent », en reprenant un noyau thématique et métaphorique qui était déjà présent dans les dernières pages de *Le Système d'Anteo*, consacrées à la sauvagerie croissante d'Anteo. Cette conclusion, disparue lors des corrections suivantes, est confirmée par les nombreux titres provisoires, dont un [*L'animale*] fut utilisé dans la première ébauche de *La planète irritable* : *Segnali dall'animale*, *Liberare l'animale*, *La traccia dell'animale*, *L'animale*. » (« La prima stesura di *Corporel* [...] prevedeva la vicenda di un uomo che "si prepara a diventare una cosa diversa, a mutare anche biologicamente", "magari con un occhio solo, con la coda, le squame, senza le braccia". Dal rifugio nucleare appenninico il protagonista avrebbe dovuto "risorgere come animale diverso", riprendendo un nucleo tematico e metaforico già attivo nelle ultime pagine della *Macchina mondiale* dedicate all'inselvaticarsi di Anteo. Una simile conclusione, rimossa dal successivo lavoro correttivo, viene confermata anche dai numerosi titoli provvisori, uno dei quali [*L'animale*] utilizzato nel primo abbozzo del *Pianeta* : *Segnali dall'animale*, *Liberare l'animale*, *La traccia dell'animale*, *L'animale*. »

les mêmes facteurs qui faisaient de *Corporel* une œuvre littéraire à partager, c'est-à-dire la transversalité entre prose et poésie – qui se double de la complexité de ses outils, que manient à la fois l'Ordre et ses contestataires – et un niveau de réflexion méta-poétique assez élevé.

Pour ce qui est de la transversalité, ce sont notamment les accumulations lexicales qui jouent un rôle fondamental dans *La planète irritable*. Quant au jugement sur leur valeur, il nous paraît réductible à ce que propose Pablo Zublena :

[...] les accumulations [...] oscillent ici – il en sera de même dans *Le mosche del capitale* – entre une forte volonté d'adhésion vitaliste dans les cas de figure positifs et le catalogue obsessionnel de *realia* hiérarchisés par l'accumulation sadico-anale du capitalisme dans les cas de figure [...] négatifs<sup>164</sup>.

Ce propos confirme tout d'abord la pertinence de l'approche syncrétique des œuvres de Volponi, dans un contexte de grande porosité entre prose et poésie. Concernant les accumulations, il est à regretter que Zublena ne fournisse pas d'exemples des deux catégories dans lesquelles il les classe fort opportunément, mais nous pouvons en sélectionner nous-même un échantillon textuel par type.

Pour la première catégorie, nous proposons la liste des chants d'oiseaux écoutés par un des personnages fondamentaux de *La planète irritable*, l'imitateur des chants des oiseaux, qui constituera une des clés de voûte de la fonction sociale que Volponi attribue à l'œuvre littéraire. Malgré son importance dans l'économie du roman, la figure de l'imitateur du chant des oiseaux n'occupe pas le devant de la scène. Il suit en effet de loin les quatre protagonistes dans leur voyage à travers la planète dévastée, et c'est en particulier avec le nain Ratatouille/Mamerte qu'il a un rapport privilégié<sup>165</sup>. Ce dernier l'évoque pour la première fois à la fin du quatrième chapitre en annonçant ainsi le cinquième, entièrement consacré au portrait de ce technicien d'industrie :

---

<sup>164</sup> Cf. ZUBLENA P., « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritable* di Volponi », in AA.VV., *Volponi estremo, op. cit.*, p. 461-476, p. 467 : « [...] le frequenti strutture elencative [...] oscillano qui – come poi sarà nelle *Mosche* – tra la pulsione di un vitalismo annessionistico nei casi positivi e il catalogo ossessivo di *realia* gerarchizzati dall'accumulazione sadico-anale del capitalismo nei casi [...] negativi. »

<sup>165</sup> Dans le roman, le nain, dernier vestige de l'humanité, a plusieurs noms (Mamerte, Ratatouille, Prométhée, Man), bien que le plus fréquent soit Ratatouille, que Zublena considère à raison comme le plus adapté, car il désigne cette « figure de la multiplicité et du désordre, du renoncement à l'individualisme » que sont le nain et son animalisation. Cf. ZUBLENA P., *op. cit.*, p. 464 : « [...] il nome che occorre con maggiore frequenza è Zuppa – ben adatto a designare una figura della molteplicità e del disordine, della rinuncia all'individualismo. » Cette mobilité onomastique s'accompagne par ailleurs d'un physique déforme et changeant.

La curiosité qu’avaient également suscitée en lui les montagnes chassait pensées et nostalgie. Elle en vint même à éveiller un espoir précis : que dans ces vallées bleues volât au moins un oiseau. Il n’en avait vu que fort peu durant sa vie, et seulement dans les volières des zoos ou les bureaux des puissants. Au reste il s’agissait presque toujours de perroquets, de corbeaux, de merles indiens qui marmonnaient ou même parlaient sans cependant émettre la moindre note. Il avait aussi eu l’occasion de voir des canaris dans le bureau d’un dirigeant des Liberals, mais ceux-là non plus ne chantaient pas, si l’on se refusait en toute honnêteté à prendre pour un chant les couinements et les stridulations de douleur qu’ils émettaient à chaque mouvement, fort semblables d’ailleurs aux cris aigus ou aux signaux des souris et des rats qui rôdaient à travers la ville. S’il avait entendu le chant des oiseaux, il le devait uniquement à la virtuosité de l’imitateur<sup>166</sup>.

On peut tout d’abord mettre en relation ce passage avec les poèmes de *CTAFPP* qui dénoncent l’infection des êtres vivants analysée dans la partie précédente<sup>167</sup>. La plupart des oiseaux qu’a connus le nain n’étaient en effet que des faux oiseaux, dans la mesure où il s’agissait d’espèces chéries par l’homme pour leur capacité à reproduire sa propre voix. Ou bien, il s’agissait d’oiseaux capturés par l’Ordre capitaliste, ce qui renouvelle la métaphore du naturel anéanti par l’artificiel qui est justement le propre de *CTAFPP*. Dès lors, l’imitateur du chant des oiseaux est présenté comme une sorte de gardien du naturel, ce que confirme le portrait que Volponi en fournit au chapitre suivant. C’est d’ailleurs ici qu’apparaît la typologie vitaliste des accumulations. Employé en tant que « garde du département des “sciences humaines”<sup>168</sup> » dans un centre destiné à conserver « sous forme de cassettes, de rubans, de microfilms tous les vestiges historiques et culturels du passé : monuments, villes, grands ensembles industriels, bibliothèques et musées, chants de toutes les époques, proverbes, coutumes et dialectes<sup>169</sup> », ce jeune technicien y découvre « une petite boîte de métal noir » dont l’étiquette annonçait le contenu : « Le chant des oiseaux – 1998-

---

<sup>166</sup> *La planète irritabile*, p. 45. Voici l’original : « La curiosità che anche in lui avevano destato quelle montagne, gli aveva celato pensieri e nostalgia. Questa curiosità si accese una volta con una speranza precisa : che tra quelle vallate turchine volasse almeno un uccello. Ne aveva visti pochissimi in vita sua di uccelli, e solo nelle gabbie degli zoo e degli uffici dei potenti. Ed erano quasi tutti pappagalli, corvi, merli indiani che borbottavano o che addirittura parlavano piuttosto di emettere una sola nota di canto. Aveva visto anche dei canarini nell’ufficio di un dirigente dei liberals, ma anche quelli non cantavano, se uno onestamente non voleva ritenere canto il frigolio e lo stridio che lasciavano nella sofferenza di muoversi, molto simili agli strilli e ai segnali dei sorci e delle pantegane che scorrazzavano per le città. Aveva sentito il canto degli uccelli solo per la bravura dell’imitatore. » (*Il pianeta irritabile*, p. 36)

<sup>167</sup> Voir *infra*, p. 287-299.

<sup>168</sup> *La planète irritabile*, p. 46-47. Voici l’original : « fu addetto alla custodia dei reparti cosiddetti di “scienze umane” » (*Il pianeta irritabile*, p. 37-38).

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 46. Voici l’original : « Questi era un tecnico che aveva lavorato in un grandioso centro elettronico, chiamato Parnasonic, dove erano conservati in cassette, nastri, microfilms, tutti i reperti storici e culturali del passato : monumenti, città, grandi industrie, biblioteche e gallerie, canti di ogni epoca, proverbi, usanze e dialetti. » (*Il pianeta irritabile*, p. 37)

(2)198 »<sup>170</sup>. Après plusieurs péripéties, il profite du sommeil du militaire ivre avec qui il est chargé de « déchiffrer une bande sur la première vague de missiles du mois de mars de l’an 2000<sup>171</sup> » pour enfin écouter la bande des oiseaux :

Il pompa au maximum le commutateur, ôta la bande militaire, la remplaça par la sienne, se coiffa du casque et entreprit d’écouter, d’entendre : merle *italicus*, passereau, pinson, cormoran, butor, alouette, pie-grièche, *Corvus carax*, toucan (*Ramphastus mefuratus*), rossignol, *Oriolus chinensis*, caille tridactyle (*Tumix suscitator*), kagou (*Rhynocetus jubator*), mérope écarlate, tourterelle, serin, chardonneret, tarin ; puis une pause, puis des rumeurs confuses... puis linotte [...]»<sup>172</sup>.

Indépendamment du sens allégorique de ce passage sur lequel nous reviendrons, nous remarquons pour l’heure sa luxuriance lexicale, en proportion de la luxuriance propre à la nature et qu’il faut opposer à l’homogénéisation induite par l’infection humaine et notamment capitaliste évoquée dans les souvenirs du nain.

À côté de cette adhésion enthousiaste à la nature, Volponi emploie les accumulations lexicales pour restituer l’irréductible besoin d’accumulation de l’Ordre. En effet, à la fin du roman a lieu la bataille ultime entre les quatre protagonistes et les troupes de l’Ordre. Les pages qui précèdent cette bataille relatent la rencontre entre le sous-marin des humains et les quatre protagonistes, laquelle frappe tout particulièrement le nain et l’éléphant Roboam, le symbole de l’intellectuel de gauche empêtré dans les filets de l’idéologie, de même d’ailleurs qu’Overath, l’ami allemand du protagoniste de *Corporel*. Alors que Roboam voit dans le sous-marin « un fragment du monde ancien<sup>173</sup> » qui l’attire à soi – car l’idéologie peut devenir aussi une forme d’Ordre –, le nain achève son processus d’animalisation en tirant sur l’ennemi, ce qui déclenche de fait un crescendo de violences de part et d’autre. En tant

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 47. Voici le texte original : « una volta [...] gli riuscì addirittura di leggere molto in alto [...] l’etichetta di una piccola scatola di metallo nero : “Canto degli uccelli – 1998 – (2)198”. » (*Il pianeta irritabile*, p. 38)

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 50. Voici l’original : « Uno di questi militari doveva rimanere oltre gli orari per essere solo a decifrare un nastro sulla prima ondata di missili del marzo 2000. » (*Il pianeta irritabile*, p. 41) Il s’agit d’une référence évidente à la crise des missiles de Cuba qui fut l’apogée militaire de la guerre froide.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 53. Voici l’original : « Il tecnico non chiamò nessuno, pompò al massimo il commutatore, tolse il nastro militare, infilò il suo, si mise la cuffia e cominciò ad ascoltare, a udire : merlo italicus, passero, fringuello, cormorano, tarabuso, allodola, averla, *Corvus carax*, tucano (*Ramphastus mefuratus*), usignolo, *Oriolus chinensis*, quaglia tridattila (*Tumix suscitator*), kagu (*Rhynocetus jubator*), merope scarlatto, tortora, verzellino, cardellino, lucherino ; poi una pausa, poi suoni confusi... poi, mordelon » (*Il pianeta irritabile*, p. 44).

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 173. Le texte original : « Roboamo vide ricomporsi esatto un pezzo del vecchio mondo e sentì un momento di quelle contempezioni tristi nelle quali entrava davanti ai bei paesaggi, nei giorni di riposo o dopo una malattia. » (*Il pianeta irritabile*, p. 154)

que porteurs de traits humains, c'est à eux que Volponi confie la tâche de donner un nom au gouverneur :

Mamerte fit une pause puis s'approcha de l'oreille de Roboam et demanda [...] :

- Tu l'appellerais comment, toi ?

- Qui ?

- Le gouverneur, pas le rafiote.

Roboam sourit :

- Tu as raison, moi aussi j'avais pensé à lui donner un nom ; puis j'ai oublié. D'ailleurs, je voulais l'appeler Abattoir. Mais je me disais que ce n'était pas exactement ça [...].

- Abattoir, Abattoir.

- Abattoir ce n'est pas mal, ça pourrait aller, mais à bien y penser le nom juste c'est Fric. Le Fric, c'est tout, c'est beaucoup plus complet qu'Abattoir, Ruine, Chaîne, etc. Le gouverneur s'appelle Fric. Et comme une pièce de cent sous, quand il débarquera, il ne pourra que rouler.

- Va pour Fric ! Ça sera son nom ! Pas pour longtemps, car on devra le dépenser.

- Ah ! non, pas le dépenser, spécifia Roboam, le fondre, le liquéfier<sup>174</sup>!

L'attribution d'un nom à l'ennemi passe par une série d'accumulations, de répétitions et même de rimes qui inscrivent d'emblée ce passage et plus généralement *La planète irritable* dans ce *modus operandi* qui était déjà le propre, d'une part, de certains poèmes de *FM* – et qui continuera notamment dans *CTAFPP* – et, d'autre part, des romans de Volponi à partir de *Pauvre Albino*. Ces outils servent encore une fois à contrer l'Ordre et ses représentants, sans oublier que le nom choisi pour le gouverneur amplifie la charge de Volponi contre l'homme de l'Ordre capitaliste à travers ses deux intermédiaires fictifs. Fêré de psychanalyse, Volponi ne pouvait certes pas ignorer les traits typiques du stade anal selon Freud, auquel renvoie d'ailleurs Zublena :

Pour S. Freud, dans l'inconscient, « les concepts d'excrément (argent, cadeau), d'enfant et de pénis se séparent mal et s'échangent facilement entre eux ». L'excrément constitue le premier cadeau du nourrisson à la personne aimée, et selon S. Freud l'enfant se trouve alors pour la première fois devant le choix suivant : ou bien il cède l'excrément et le « sacrifie à l'amour » ou il le retient « pour la satisfaction autoérotique et, plus tard, pour l'affirmation de sa propre volonté ». Ce dernier choix préfigure l'un des aspects du caractère anal : l'obstination, l'ordre et l'économie, aspects qui se retrouvent très souvent dans le caractère obsessionnel<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 178. Voici l'original : « Mamerte si fermò un momento poi si accostò all'orecchio del compagno e gli domandò [...] : - Che nome gli daresti ? - A chi ? - Al governatore, non alla barca. Roboamo sorrise : - Bravo, anch'io avevo pensato di dargli un nome ; ma poi me ne sono scordato. Anzi, mi era venuto il nome di Macello. Ma stavo già pensando che non era il più giusto [...]. - Macello, Macello. - Macello va bene, può andar bene : ma a rifletterci il nome giusto è Moneta. Moneta è tutto. Molto più completo di Macello, Rovina, Catena, ecc. ecc. Il governatore è Moneta. E come una moneta, allo sbarco, rotolerà. - Moneta sia ! Così lo chiameremo ! Per poco, perché dovremo spenderla. - No ! no, spenderla, - precisò Roboamo, - fonderla !... Liquefarla ! » (*Il pianeta irritable*, p. 159)

<sup>175</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/stade\\_anal/20830](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/stade_anal/20830) (page consultée le 13/09/2017).

Le rapport maladif à l'argent de l'Ordre capitaliste est en somme mis à nu par une chaîne – ce mot figure significativement parmi les possibles noms du gouverneur – d'accumulations, de répétitions et de rimes, qui transforme la rage des deux animaux en une véritable sommation à comparaître adressée à l'Ordre. En ce sens, qu'est-ce que l'acte de donner un nom si ce n'est une volonté de désigner une chose, c'est-à-dire de la « marquer d'un signe<sup>176</sup> » ?

Le fait que la page littéraire devienne une sorte de tribunal est par ailleurs confirmé par l'un des usages de la citation que fait Volponi dans *La planète irritable*<sup>177</sup>. En effet, la pérégrination des quatre protagonistes à travers la planète ravagée par l'Ordre capitaliste emmène le nain et l'éléphant, encore eux, dans un édifice à mi-chemin entre une usine et une école. Lorsque Roboam se retrouve face à « deux manettes d'or » retrouvées dans les décombres, il profère les paroles suivantes :

O pierre de touche des cœurs ! Tiens pour rebelle l'humanité, ton esclave, et plonge-la de toute ta puissance dans le chaos de ses discordes – il eut une pause et se fit grave en chacun de ses replis et chacune des besaces de sa peau tremblotante – afin que les bêtes fauves puissent régner sur le monde<sup>178</sup> !

Sans doute fourvoyé par l'incise décrivant la posture oratoire du pachyderme, Francesco Muzzioli voit dans cet éloge de l'or « l'imitation stylistique de l'allocution rhétorique<sup>179</sup> ». En réalité, il s'agit d'une citation que Volponi a puisée dans *La vie de Timon d'Athènes* de Shakespeare, ce misanthrope qui s'isole de la société jusqu'à se donner la mort car il estime qu'elle n'adore qu'une seule divinité, l'or<sup>180</sup>. Le réquisitoire contre l'Ordre emprunte donc à ce dernier ses outils : les accumulations, les rimes, les répétitions et la citation.

Lors de l'affrontement final entre les hommes et les quatre protagonistes, le gouverneur, dont l'armure « étincelait d'or » et dont la tête « faisait moins songer à une monnaie

---

<sup>176</sup> Cf. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9signer> (page consultée le 13/09/2017).

<sup>177</sup> Pour les différentes manifestations de la citation dans l'œuvre de Volponi, nous nous permettons de renvoyer à notre article « La citation volponienne (1924-1994) : entre littérature et politique », consultable à l'adresse suivante : <http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/node/54>.

<sup>178</sup> *La planète irritable*, p. 99. Voici l'original : « - Ma l'oro c'è ! - diceva ancora Roboamo, mostrando le manopole brillanti infilate nei buchi della proboscide. E aspettando l'esplosione recitò : - O pietra di paragone dei cuori ! Considera ribelle l'umanità tua schiava e con la tua possa gettala in un caos di discordie, - fece una pausa e fu serio in ogni piega e bisacciona che gli tremava addosso, - sì che le belve possano imperare sul mondo ! » (*Il pianeta irritable*, p. 86-87)

<sup>179</sup> MUZZIOLI F., *Scritture della catastrofe*, Rome, Meltemi, 2007, p. 191 (« Funziona qui l'imitazione stilistica della allocuzione retorica »).

<sup>180</sup> Cf. SHAKESPEARE W., *Timon d'Athènes*, acte IV, scène III, pièce consultable à la page suivante : <http://textes.libres.free.fr/francais/william-shakespeare/timon-d-athenes.htm> (page consultée le 13 avril 2018).

dominante qu'à un presse-papiers prétentieux »<sup>181</sup>, s'adresse ainsi à sa troupe, qui n'a pas su riposter à la « série de pétarades et de signaux trompetants » lâchés par Épistolet :

« Qu'est-ce que vous me foutez ? hurle Fric en redressant le presse-papiers. Qu'est-ce que vous me foutez ? Bande de salauds ! Tire-au-flanc de première bourre ! Conducteurs, ajusteurs, fondeurs, vérificateurs, monteurs, tous rien moins que des manœuvres ! Qu'est-ce que vous me foutez, crénom ! Vous avez peur d'une trompette et d'une oie ? Vous qui venez des unités multirobots, des chaînes automatisées ! Des doubles cuves montées sur rails le long de la chaîne mobile et noble du montage dotée d'une vitesse biphasée pour permettre l'immersion, l'imperméabilisation, la récupération, le séchage et l'insertion du martelet audio et vidéo dans le premier corbillon image-pensée-besoin ? Vous ? Vraiment, vous ? Vous, troupe d'élite de la haute technologie ; en instance d'être promus dirigeants. Vous à qui j'ai expliqué cent fois la doctrine des coûts et communiqué en sus morceau par morceau l'esprit même de l'entreprise ?  
« Merde alors, vous, vous, merde ! C'est incompatible alors, merde ! C'est incompatible ! »

Richement tissée d'itérations lexicales et syntaxiques, de rimes et d'accumulations, l'invective du gouverneur cache pourtant à peine la peur qu'a ce dernier d'être défait. On apprend en effet qu'il devient « plus sombre que bronzé » et que son visage en forme de « presse-papiers » est « de moins en moins immobile »<sup>182</sup>. Cela se reproduit plus intensément peu après, lorsque ses hommes subissent une nouvelle attaque, cette fois-ci de la part de Roboam, et qu'Épistolet « surgit devant lui, le sabre brandi, en aboyant la haine » :

« Quoi, hurle Fric, un animal ? Par quel sort infâme, quelle prophétie démoniaque le meilleur et le plus cultivé des hommes doit-il se battre contre un animal ? Quelle signification peut avoir un animal dans le monde présent et futur ? Quel drame doit s'accomplir pour que l'Homo sapiens et scientificus, convaincu et convaincant, modulaire et composite, mutant et immuable, décomposable bien qu'entier en son humanité

---

<sup>181</sup> *La planète irritabile*, p. 183. L'original : « In tutti i punti scoperti, l'armatura di Moneta scintillava d'oro. La sua faccia sotto la visiera era terrea, serrata e lucidata dalla determinazione come un bronzo conio. Malgrado la compenetrazione mentale del governatore nel conio, il suo volto scavato, anche per i riflessi brevi del bronzo, più che una moneta dominante sembrava un presuntuoso fermacarte. » (*Il pianeta irritabile*, p. 163)

<sup>182</sup> Pour les dernières citations, voir *ibidem*, p. 185-186. Voici le texte original : « Epistola dondolò e salterllò per nascondersi dietro le prime piante, ma anche per far partire una girandola frammista di schioppettate e di segnali a trombetta che buttò a terra, tra i tronchi, il ventaglio degli uomini [...]. - Che cazzo combinate ! - urlò Moneta drizzando il fermacarte. - Che cazzo ! fetenti ! lavativi ! prima categoria ! conduttori, attrezzatori, fonditori, collaudatori, montatori, tutti meno che manovali ! Che cazzo combinate, che cazzo ? Avete paura di una trombetta e di un'oca ? Voi che venite dai reparti multirobot ; dalle linee automatizzate ! dalle vasche in coppia su binario lungo la linea mobile e nobile del montaggio precedente a velocità bifase per consentire immersione, impermeabilizzazione, recupero, asciugamento e inserimento del martelletto video ed audio nel primo cestello immagine-pensiero-bisogno ? Voi ? Proprio voi ? Voi truppa scelta della tecnologia ; addirittura prossimi ai corsi per dirigenti. Voi, cui più di una volta ho spiegato la dottrina dei costi e anche comunicato brano a brano lo spirito dell'impresa ? Che cazzo, voi, voi, che cazzo ! È incompatibile ! che cazzo ! È incompatibile ! che cazzo ! [...] - Non vedete che spara solo fucilate ; che non lancia razzi ; che è tecnologicamente inferiore ? Si rincuorava lui stesso sempre più nero che bronzo, con il fermacarte sempre meno fermo. » (*Il pianeta irritabile*, p. 165-166)

supérieure, illuminé par Dieu et par l'Histoire, puisse atteindre le monde nouveau qui l'attend ? Pourquoi m'éprouver au point que j'en aie presque honte ? Pourquoi pareille honte, et quelle honte, au reste, me faut-il essayer ? Quelle honte...<sup>183</sup>

Les certitudes du gouverneur qu'exprime la série de couples d'épithètes s'effritent peu à peu, tout comme la série en question est menacée par l'accumulation des questions qui l'entourent. Si son spécisme<sup>184</sup> est déjà mis à mal par l'insurrection de ces animaux naturels et non artificiels – comme l'étaient au contraire les faux oiseaux qu'avait connus le nain durant sa vie humaine ou encore comme les chiens « cooptés depuis des années comme dirigeants et instruits en conséquence » –, ce même spécisme s'écroule face au nain désormais métamorphosé qui l'insulte en se tenant « à quatre pattes au milieu des racines ». De prime abord, le gouverneur essaie de s'accrocher à nouveau à ses certitudes et à son « autoritarisme congénital » :

Sors de là, ma pétasse, que je te crève la paillasse. [...] La rime en “-asse” était sur le point de le porter à la vulgarité, au goût du débat syndical. Mais intervinrent alors les sédiments culturels de tous les cours de perfectionnement suivis auprès de toutes les universités ou fondations et de tous les centres d'études pour la démocratie industrielle, qui le retinrent [...] et du même coup il perdit le nord au regard de l'animal qui lui faisait face, et qui ne constituait nullement un problème de rapports humains. [...] « Sors de là, semblant d'homme, que je te change en homme véritable ! Soit en t'enrôlant, soit en te tuant... »

Il se félicita de cette phrase que ses soldats avaient dû entendre, et il bomba le torse dans l'attente, le presse-papiers reluisant, parfaitement pénétré du rôle d'ultime défenseur de l'ordre humain et divin...<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 187-188. Voici l'original : « Epistola gli si parò davanti un attimo, brandendo le sciabole e latrandogli con odio, rosso per tutta la faccia e la pancia, con le gengive infette e i denti più affilati delle forbici di Edipo. - Come, - urlò Moneta, - un animale ? Per quale torbida sorte !?! Per quale demoniaca profezia l'uomo migliore e più colto deve battersi contro un animale ? Che significato ha più un animale nel mondo di oggi e di domani ? Quale dramma deve compiersi prima che l'uomo sapiens et scientificus, convinto e convincente, modulare e composito, mutante e immutabile, scomponibile sibi bene integro nella sua umanità superiore, illuminato da dio e dalla storia, possa raggiungere il nuovo mondo che gli spetta ? Un animale ? Perché provarmi a un punto tale da avere quasi vergogna ? Perché tanta vergogna, e di che cosa poi ! debbo io mai provare ? Quale vergogna... » (*Il pianeta irritabile*, p. 168)

<sup>184</sup> Provenant du mot anglais *speciesism*, le spécisme désigne un type de « discrimination, à l'instar du racisme ou du sexisme, basée sur la différence entre espèces, vue comme un critère moral déterminant la manière de traiter un être autre que soi. » (<http://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/specisme/>, page consultée le 13 avril 2018)

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 188-189. Voici le texte original (*Il pianeta irritabile*, p. 168-169) : « [i cani] da anni erano stati tutti cooptati come come dirigenti e istruiti come si doveva » (169) ; « [...] stronzo, - gli gridò il nano, carponi tra le radici. » (168) ; « Vieni fuori, bello, che ti sbudello -. [...] La rima in ello stava per trascinarlo alla vulgarità, al gusto dello scontro sindacale. Ma intervennero tutti i depositi culturali di tutti i corsi di perfezionamento seguiti in tutte le Università e Fondazioni e in tutti i Centri studi per la democrazia industriale, e lo fermarono [...] ; e così gli fecero perdere l'orientamento nei confronti dell'animale che gli stava davanti, e che non era un problema di human relations. [...] - Vieni fuori, falso uomo, che ti faccio uomo vero ! O arruolandoti o uccidendoti, - fu contento della frase, che dovevano aver sentito anche i suoi soldati, e si eresse ad aspettare, con il fermacarte lucidato sulla fronte da una perfetta compenetrazione nel ruolo di ultimo difensore dell'ordine umano e divino... »

Mais l'invective rimée et les itérations du gouverneur suscitent celles du nain, qui traite l'ennemi de tous les noms, en établissant en particulier un parallélisme entre l'argent et les excréments : voici qui renvoie encore au stade anal de freudienne mémoire :

« O étron ! Gouverneur de tous les étrons ! Replie-toi sur ton corps et ton âme de merde et retourne à ton caca. Merde tu étais, tu es et tu seras ! Non point cependant la bonne merde, honnête excrétion du corps : soulagement et rebut d'une existence satisfaite, jour après jour, en déféquant aussi pour engraisser la terre, pour répandre et non seulement ingurgiter. Tu n'es certes pas la merde d'un cycle naturel, mais le tas, l'étron thésaurisé d'une circulation forcée. Comme dans tout ce qui n'est pas naturel, tu confonds l'or et la merde, non point l'or utile aux prothèses ni la merde qui sert d'engrais ; mais l'or monnaie et la merde monnaie ! Signes l'un comme l'autre de l'artificiel ; et de l'imposition, viscérale aussi, sur laquelle il se fonde.

« L'artificiel comme raison artificieuse du pouvoir et non en tant que recherche et que science. Car l'artificiel scientifique redevient naturel, en cela semblable à la bonne merde ! Tandis que ton artificiel n'est toujours et seulement qu'artifice et pour se maintenir comme tel ne peut que continuer à redoubler d'artifices et, en tant que pouvoir, à se séparer de la nature. »

Comme Mamerte s'y attendait en enfant délibérément l'invective (même si celle-ci s'était vite transformée de moyen en soulagement et en motivation), le Gow fondit tous ses fusibles d'or, bouleversé en sus par le sauvagin que dégageaient le singe et Ratatouille. [...] Saisi d'une soudaine agitation, il se mit à tirer dans tous les sens en tuant les deux hommes qui formaient la baguette de l'éventail la plus proche de lui et en déchargeant au petit bonheur contre les arbres le réservoir du lance-rayon-de-la-mort<sup>186</sup>.

De même qu'Anteo avait tenu à démentir son avocat à propos de la valeur gnoséologique de ses rimes, le nain déverse ses accumulations et ses itérations sur son adversaire afin de se soulager, certes, mais aussi d'étayer son réquisitoire contre cette allégorie de l'Ordre qu'est le gouverneur Fric. Davantage que dans d'autres romans volponiens, les outils poétiques déployés ici par les personnages mettent dos à dos deux conceptions différentes de la poésie, la poésie du *Je* ordonnateur et nostalgique qui appartient à l'Ordre, d'une part, et d'autre part, la poésie comme acte de libération.

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 189-190. Voici l'original : « Oh ! stronzo ! Governatore di tutti gli stronzi ! Ripiegati sul tuo corpo e sulla tua anima di merda e abbandonati alla merda. Merda eri e merda sarai ! Ma non la buona merda, onesto sterco di un corpo : soddisfazione e rifiuto di una esistenza appagata, giorno per giorno, anche defecando e concimando : elargendo oltre che assumendo e mangiando. Tu non sei certo la merda di un ciclo naturale ; ma il mucchio, lo stronzo tesaurizzato di una circolazione forzata. Come nell'innaturale tu confondi l'oro con la merda, e non l'oro metallo utile per i denti e non la merda utile come concime ; ma l'oro moneta con la merda moneta ! Segni entrambi dell'artificiale ; e della imposizione, anche viscerale, su cui l'artificiale si poggia. L'artificiale come artificiosa ragione del potere e non come ricerca e scienza. Perché l'artificiale scientifico ritorna naturale ; vicino anche alla buona merda ! Mentre il tuo artificiale resta sempre e solo artificiale, e per reggere come tale deve continuare ad aumentare i propri artifici e a staccarsi come potere dal naturale. Come Mamerte, che aveva appositamente gonfiato la sua invettiva (anche se questa aveva presto superato l'accorgimento per diventare sfogo e motivazione) aveva previsto, il Gov fuse del tutto le dorate guarnizioni, anche sconvolto dall'odore di selvatico che mandavano la scimmia e il nano. [...] Smaniò, sparando dappertutto, uccidendo i due uomini della stecca del ventaglio più vicina e svuotando qua e là a caso contro i vecchi alleati il serbatoio della pistola a raggi della morte. » (*Il pianeta irritabile*, p. 170)

Induite par l'invective du nain, la folie destructrice du gouverneur Fric est l'équivalent fictif de la capacité destructrice de la poésie de l'Ordre. Preuve en est le fait que pendant que Fric décharge son arme sur tout ce qui est naturel, un autre agent de l'artificiel, l'officier en second, se met à déclamer des vers :

« Ah ! la beauté des plantes et celle des jardins ! La magie de l'heure matutinale propice aux exploits ! La royale couronne de cette pluie, l'air odoriférant, tendre à l'instar... », déclamait l'officier en second en s'approchant du Gow qui n'arrêtait pas de tirer. « *Ahi estan los jardinos, los templos* », affirma-t-il songeur, mais avec un sourire<sup>187</sup>.

Le fait que nous n'ayons pas pu identifier la première citation ne résulte peut-être pas d'une insuffisance de notre part, car nous sommes ici confronté à un autre exemple de stylisation, au sens que lui attribuait Mikhaïl Bakhtine. Selon le grand théoricien russe, la représentation d'un discours dans un texte peut être convergente ou bien divergente. Dans le premier cas de figure, le discours ne subit aucune altération, contrairement à ce qui se passe dans le deuxième cas. Bakhtine appelle le premier type *stylisation* et le deuxième *parodie*<sup>188</sup>. Si on revient à présent à la première exclamation de l'officier, nous pouvons constater qu'il s'agit d'une forme de stylisation, et plus précisément de la stylisation de la poésie lyrique du *Je* ordonnateur qui ne chante les grâces naturelles que pour recentrer l'homme. Or, la poésie de l'Ordre est la seule que l'Ordre admette, comme le démontre parfaitement le vers en espagnol déclamé par l'officier. Ce vers provient bel et bien de la tradition littéraire, car il ouvre et clôt le poème *El guardián de los libros* (*Le gardien des livres*) de Jorge Luis Borges<sup>189</sup>. Dans ce poème, un alter ego de Borges poursuit le travail commencé par son père : protéger les livres des hordes de « Tartares » venues du Nord qui ont mis la ville à feu et à sang. Il protège l'harmonie du monde de la furie capitaliste. Le fait que ce soit un sbire de l'Ordre qui le cite inscrit de fait cette citation dans la deuxième catégorie bakhtinienne, la parodie. C'est confirmé par l'attitude de l'officier, qui accompagne sa citation d'un sourire, à peine dissimulé par son regard faussement « songeur ».

Les camps ennemis de *La planète irritable* se livrent donc une bataille sans merci, où les armes rhétoriques déployées sont peu ou prou les mêmes. Cela étant dit, une fable est une

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 190-191. Voici l'original : « - La bellezza di queste piante e di questi giardini ! La magia di quest'ora mattutina propizia alle imprese ! La corona regale di questa pioggia, l'aria aulente, soffice come... - cantava il secondo ufficiale appressandosi al Gov che continuava a sparare. - Ahì estan los jardines, los templos, - assicurò con vaghezza, ma sorridendo. » (*Il pianeta irritable*, p. 171)

<sup>188</sup> Cf. TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique...*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>189</sup> Pour le texte original, voir <https://www.poeticous.com/borges/el-guardian-de-los-libros?locale=es> (page consultée le 13 avril 2018). Le poème se trouve dans le recueil de 1969, *Elogio de la sombra*.

fable, en ce sens qu'elle doit livrer une leçon de vie derrière le théâtre allégorique qu'elle bâtit. La fable volponienne ne contrevient pas à cette règle. En effet, la bataille se solde par la victoire du camp qui conteste radicalement l'Ordre et ceux qui l'incarnent. C'est le babouin qui se charge d'abattre le gouverneur en lui coupant la tête. Hydre de l'Ordre, la tête de Fric essaie malgré tout d'écraser la palingenèse désormais inéluctable représentée par « les pousses d'une nouvelle espèce de plante », qui ont réussi à évincer les vieilles feuilles humiliées. Le corps décapité dévoile à son tour la nature mythique du gouverneur, véritable Golem prêt à offrir ses services au nouveau maître : « Épistoletole demeura près d'un Gow extrêmement courtois et qui de toute sa personne décollée déclinait ses qualités dans une courbette de plus en plus déférente. » Mais l'ancien maître connaît sa créature, si bien que lorsque la chaleur produite par le corps du singe est détectée par la « cellule photoélectrique de la mini-base de fusées que Fric portait à la ceinture », « le missile atomique » qui atteint Épistoletole en le tuant se déclenche<sup>190</sup>. La mort des deux chefs est une *catastrophe*, au sens que lui donne le physicien René Thom : « changement/rupture de forme dans des conditions de singularité irréductible<sup>191</sup> ». En effet, la mort par décapitation des deux chefs représente la fin de tout Pouvoir, que ce soit sous sa forme brute<sup>192</sup> (le babouin), ou technologiquement avancée (le gouverneur). Dès lors, une autre forme d'existence est possible. Annoncée allégoriquement par la fin de la pluie qui s'abattait sans cesse sur la planète dévastée, cette nouvelle existence est existence pure, sans l'ombre d'une intention, comme le conclut l'éléphant Roboam, enfin libéré de toute idéologie :

[L'éléphant] s'attachait à confirmer en toute chose, geste ou phénomène, l'absence réelle et nette de quelque intention que ce fût ; comme de toute raison qui ne pût s'épuiser librement en elle-même, c'est-à-dire dans le simple fait d'exister.

L'intention a engendré l'ordre, et partant la souveraineté. L'intention ne pouvait donc être révolution ; et, dès lors, même pas le guide et la substance de leur prochain itinéraire. Au contraire, il convenait d'affirmer et de servir la totalité, intégrale et présente, de l'existence : celle de tous et de chacun<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> Pour les dernières citations, voir *La planète irritable*, p. 191. Voici les originaux : « Il fermacarte [...] pressava i germogli di una nuova specie di pianta » ; « Epistola rimase accanto a un compitissimo Gov la cui personalità decollata fletteva ogni propria qualità in un inchino sempre più deferente. Epistola vi rimase tanto che il calore del suo corpo peloso riuscì a impressionare la cellula fotoelettrica della piccola base missilistica che Moneta portava annessa alla cintura : il razzo atomico scoppiò e s'indirizzò verso la stessa sorgente di calore che l'aveva provocato. Epistola fu raggiunto in pieno petto, ancora a bocca aperta e a braccia levate, e dilaniato. » (*Il pianeta irritable*, p. 171-172)

<sup>191</sup> Voir MORIN E., *La Méthode. I. La Nature de la Nature, op. cit.*, p. 44.

<sup>192</sup> ZUBLENA P., *op. cit.*, p. 463 : « Epistola, il babbuino, è il potere selvaggio » (« Épistoletole, le babouin, est le pouvoir sauvage »).

<sup>193</sup> *La planète irritable*, p. 194. Voici l'original : « [L'elefante] [d]oveva arrivare a confermare in ciascuna cosa, gesto o fenomeno la mancanza vera, pulita, di qualsiasi intenzione ; e anche di ogni ragione che non si esaurisse liberamente in se

Volponi s'attaque ici à l'idée fondamentale de la phénoménologie, l'intentionnalité, qui fixe un rapport entre un sujet et un objet – y compris entre l'homme et la totalité du vivant – pour affirmer au contraire l'égalité entre sujets, cette « immortalité sauvage » léopardienne que Volponi appose en exergue de son roman<sup>194</sup>. C'est en revenant à son humble condition d'être parmi d'autres que l'homme peut échapper à l'emprise de l'Ordre. De la sorte, le message œcuménique qui émergeait de *Corporel* devient encore plus clair et plus urgent dans *La planète irritabile* : la poésie est à nouveau investie du rôle de messagère.

La poésie à laquelle pense Volponi n'est donc point la poésie du *Je*, cette poésie lyrique qu'avait déjà fustigée le protagoniste de *Corporel*. Il s'agit au contraire d'une poésie de la *catastrophe*. Et ce n'est donc pas un hasard si elle prend la forme d'un bout de papier où sont inscrits des idéogrammes qu'une sœur laisse au nain avant que ce dernier quitte l'hôpital. Compte tenu du rapport de filiation qui lie *La planète irritabile* à *Corporel* et que nous avons déjà élucidé, on peut imaginer qu'il s'agit de la même sœur qui, dans *Corporel*, avait invité Joaquín Murieta à considérer que l'existence n'est pas le fait d'un individu solitaire, mais le dénominateur commun de la totalité du vivant. C'est d'ailleurs ce même bout de papier de riz qui est utilisé par les rescapés de la bataille finale de *La planète irritabile* pour sceller la naissance d'une nouvelle forme d'existence :

Dès qu'il eut récupéré la vareuse, le nain la montra à ses deux compagnons et sous le nouveau jour ils purent constater qu'elle aussi avait changé, qu'elle n'était plus de tissu ni de cuir, mais d'une espèce d'écorce végétale, enrichie et tressée de bourgeons et de greffes d'une infinité de plantes. Le col se révélait non seulement durci mais en outre soudé aux épaules par différentes concrétions de mousses et des colonies de petites coquilles bien alignées.

À force de flairer et de lécher, le nain et l'oie mangèrent toute cette pâte de bourgeons, de pousses, de menus escargots, et finalement la vareuse put être endossée de nouveau [...]. Pour prouver qu'elle était devenue un bien commun, le nain sortit de la poche intérieure l'enveloppe du pilote et le papier de riz du poème de la religieuse de Canton<sup>195</sup>.

---

stessa, cioè nell'esistere. L'intenzione ha sempre prodotto ordine e quindi sovranità. L'intenzione non poteva essere rivoluzione ; e così nemmeno la guida e la sostanza del loro prossimo percorso. Occorreva invece affermare e servire la totalità, integra e presente, dell'esistenza : di tutto e di ciascuno. » (*Il pianeta irritabile*, p. 174)

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 7. L'original : « Immortalità selvaggia » (*Il pianeta irritabile*, p. 1).

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 195-196. Voici l'original : « Appena l'ebbe recuperato, il nano mostrò il giaccone ai due compagni e sotto la nuova luce poterono vedere che era mutato anche quello, che non era più né di stoffa né di cuoio, ma piuttosto di una scorza vegetale, arricchita e intrecciata dai germogli e dagli innesti di un'infinità di piante. Il bavero era duro e incollato sulle spalle da diverse incrostazioni di muschi e da tante colonie allineate di piccole conchiglie. A forza di annusare e di leccare, il nano e l'oca mangiarono quell'impasto di germogli, muschi e lumachine e alla fine il giaccone tornò ad essere indossabile [...]. Per provare che era diventato un bene comunitario il nano tirò fuori dalla tasca interna la busta del pilota e il foglio di riso della poesia della suora di Kanton. » (*Il pianeta irritabile*, p. 175)

L'attrail symbolique du banquet pose les fondements d'un nouveau monde, où la communauté des êtres vivants remplace définitivement toute forme d'intention ou d'Ordre présumé. À côté de cela, les idéogrammes de la sœur de Canton – le soleil de l'avenir ne peut venir que de l'orient, l'étymologie du mot *orient* faisant foi<sup>196</sup> – sont la nouvelle bonne nouvelle à partager et à diffuser, et il est très significatif que, de même que l'Archetanière de Gerolamo Aspri comportait une nouvelle langue, la langue du nouveau monde s'éloigne définitivement des lettres pour utiliser les idéogrammes. Ce récit de fondation se terminera par la célèbre image conclusive du livre, où les trois protagonistes se partagent le poème. La beauté et la force cathartique de cette image franciscaine risquent toutefois d'éblouir l'interprète, en ce sens qu'elles risquent de faire passer sous silence la valeur plus libératrice que communautaire – si présente soit-elle – de la poésie selon Volponi. On pourrait dire, en effet, que le partage n'est que la dernière étape d'un parcours de libération qui doit partir de la tête de l'homme, appelé par Volponi à se libérer de tout Ordre pour renouer avec l'Être dans sa totalité. Mais toute libération est le fait d'une volonté forte – du libre arbitre, serait-on tenté de dire –, comme le prouve le fait que l'imitateur des chants des oiseaux reçoive une autre appellation au cours du livre. En effet, à défaut de connaître le sort de ce « bienfaiteur », le nain décide de lui donner un nom : « [il] en composa un avec les consonnes initiales de sa qualification officielle, opportunément assorties de quelques voyelles : imitateur = i ; du = du ; chant = c ; de = de ; tous = t ; les = l ; oiseaux = o. Résultat : Iducdetlo<sup>197</sup>. » Le choix du traducteur est sans conteste fidèle à l'original, mais dans sa fidélité réside paradoxalement son écart. Voici le texte original : « [...] lo formò con tutte le iniziali della sua qualifica ufficiale, opportunamente sostenute per la fonetica da alcune vocali : imitatore = i ; del = del ; canto = c ; di = di ; tutti = t ; uccelli = u. Risultato finale, Idelcditu<sup>198</sup>. » Or, la traduction choisie par Louis Bonalumi passe, à notre avis, à côté d'un indice capital laissé par Volponi. Lorsque ce dernier écrit « per la fonetica », ce n'est pas pour ajouter un détail qui serait superflu (c'est comme cela que l'interprète Bonalumi, qui, d'ailleurs, ne traduit pas cette expression), mais pour attirer notre attention sur le résultat sonore du nom choisi par le nain : Volponi est avant tout un poète ! En effet, si on y prête attention, on se rend compte que le nouveau nom de l'imitateur évoque la phrase « C'est toi qui décides ». Que Volponi attribue beaucoup d'importance à ce nom est par ailleurs confirmé par les lignes suivantes, en outre affadies par l'oblitération du syntagme « pour la phonétique » :

<sup>196</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/etymologie/orient> (page consultée le 13 avril 2018) : « Empr. au lat. class. *oriens* "un des quatre points cardinaux, l'est ; pays du levant", part. prés de *oriri* "se lever". »

<sup>197</sup> *La planète irritable*, p. 60.

<sup>198</sup> *Il pianeta irritable*, p. 49.

[Le nain] réussissait à prononcer parfaitement ce nom superbe dans le trou de la face, mieux même, l'arc du c et du d agglutinait pour son plus grand soulagement le mucus qui lui coulait sans arrêt de l'arrière-voûte palatale ainsi que du nez sur la moitié manquante de la langue et du même coup au fond de la gorge.

Dans la joie de la découverte, [CestToiQuiDécides] lui parut être aussi le nom du voyage, un nom qui signifiait tout : les lunes qu'il voyait et qu'il verrait, Épistole, Roboam et Plan Calcule.

Il rencontrerait sûrement quelque [CestToiQuiDécides] et c'est à lui qu'il remettrait le message du pilote<sup>199</sup>.

Une fois remplacé « Iducdetlo » par « CestToiQuiDécides », le caractère capital de ce passage dans l'économie du roman et même de l'œuvre de Volponi tout entière ressort aussitôt. Si on se limite à *La planète irritabile*, il est évident que ce passage annonce la libération finale, par le renvoi à la manducation, d'une part, et par la décision du nain de remettre le message que lui avait livré un pilote d'avion juste avant au premier « CestToiQuiDécides » qu'il rencontrerait, d'autre part. On découvre d'ailleurs au dernier chapitre que ce message n'en est pas un, en ce sens que l'enveloppe symbolise le poids des souvenirs et des regrets dont doit s'affranchir l'homme qui a décidé de se libérer. Enfin, *last but not least*, le nain choisit d'attribuer le même nom au voyage qu'il doit entreprendre, ce qui signifie, si on développe l'allégorie, qu'une vraie vie d'homme est un voyage libérateur<sup>200</sup>. À la lumière de tout cela, qu'est-ce donc que la poésie sinon la fabrication même de cette libération, dont l'horizon est le *nous* de l'« immortalité sauvage » ?

On peut conclure notre périple à travers *Corporel* et *La planète irritabile* en affirmant qu'ils appartiennent à la poétique de la matière-émotion. Le besoin corporel d'utopie du premier et l'acte poétique comme forme de libération – y compris de toute forme de prétendue primauté humaine – qui émerge du second soulignent en effet leur nature relationnelle. Le fait que la transversalité entre prose et poésie soit bel et bien présente dans les deux romans en question ne fait que le confirmer et c'est une transversalité qui va au-delà des pages du roman, dans la mesure où *Corporel* et *La planète irritabile* dialoguent avec les deux étoiles restantes de notre constellation, les livres de poésie *CTAFPP* et *NSC*. Dans la mesure où, dans *NSC*, la réflexion méta-poétique ne diffère pas de celle que nous retrouverons dans

---

<sup>199</sup> *La planète irritabile*, p. 60. Voici le texte original : « Nel buco gli [al nano] riusciva perfettamente di pronunciare questo bellissimo nome, e anzi la curva del c con la d in mezzo gli agglutinava con sollievo il muco che colava di continuo dall'arco alto del palato e del naso sulla metà mancante della lingua e quindi in gola. Nella gioia della trovata Idelcditu gli sembrò anche il nome del viaggio, un nome che significava tutto, le lune che vedeva e quelle che avrebbe visto, Epistola e Roboamo e l'oca. Qualche Idelcditu l'avrebbe incontrato di sicuro e a lui avrebbe consegnato il messaggio. » (*Il pianeta irritabile*, p. 49-50)

<sup>200</sup> Le fait que parmi les nombreux noms du nain il y ait aussi « man », « homme » en anglais, boucle la boucle, si le jeu de mots nous est permis. Cf. *La planète irritabile*, p. 119 et *Il pianeta irritabile*, p. 104.

CTAFPP, nous avons décidé de l'omettre de notre analyse pour éviter de fastidieuses redites.

#### 5.5.4.3 Une œuvre entre transversalité et imitation

Dans son avant-dernier livre de poésie – dont nous avons déjà souligné le titre éloquent –, notre poète se fonde sur la transversalité pour approfondir et aiguïser son idée de poésie, qui se révèle être l'imitation à la fois de cette écriture du désastre qu'est l'Ordre et de l'écriture suprême de l'Être.

Comme nous l'avons souligné en introduisant la deuxième constellation d'œuvres de Volponi, la porosité entre prose et poésie, déjà présente dans la première constellation, s'intensifie. En ce sens, le titre polysémique de l'avant-dernier livre de poésie de Volponi, sur lequel nous nous sommes déjà attardé, en fait l'étoile polaire de cette deuxième constellation. Par ailleurs, le fait que deux poèmes de CTAFPP, *Insonnia inverno 1971* et *Petra Pertusa e mista*, reviennent – sans la subdivision en vers – dans le roman *Le mosche del capitale* constitue la preuve la plus évidente du degré zéro qu'atteint à cette époque la frontière volponienne entre genres littéraires. Par ailleurs, la distance chronologique entre les deux poèmes, ou du moins entre l'un des deux, *Insonnia inverno 1971* – un des rares poèmes volponiens comportant une date de composition – et le roman *Le mosche del capitale*, publié en 1989, ne doit pas surprendre. En effet, l'élaboration du roman en question couvre la période comprise entre 1975 et 1988, comme le démontrent ces mots de l'auteur : « J'ai travaillé beaucoup à ce livre, même si ce fut de façon discontinue. J'ai commencé à l'écrire en 1975-1976. Il y a eu des années où, pour plusieurs raisons, je l'ai presque abandonné, sans pour autant jamais cesser de cumuler du matériel<sup>201</sup> ». On en déduit que *Insonnia inverno 1971* et *Petra Pertusa e mista* font partie du matériel accumulé par Volponi pendant près de quinze ans. Pour reprendre les termes de Niccolò Scaffai et de sa rhétorique de l'organisation, nous pouvons affirmer que ces deux matériaux poétiques établissent une synecdoque partiellisante entre CTAFPP et *Le mosche del capitale*, qui est d'ailleurs confirmée par le choix du poète de les mettre l'un après l'autre dans CTAFPP<sup>202</sup>. Toutefois, si on ne s'aventurait pas à l'intérieur des deux poèmes en question, on devrait se contenter de constater qu'ils entretiennent un simple rapport d'inclusion – certes intéressant, mais quelque peu

---

<sup>201</sup> VOLPONI P., « Il peccato capitale », in *L'Europeo*, 16-21 avril 1989, interview réalisée par Giovanni Raboni, citée par Zinato dans les *Commenti e apparati* au sujet du roman dans VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. III, op. cit., p. 784 : « Ho lavorato molto a questo libro, anche se non di continuo. Ho cominciato a scriverlo nel '75-76. Ci sono stati anni in cui, per tanti motivi l'ho quasi lasciato da parte, però non smettendo mai di accumulare materiale ».

<sup>202</sup> Pour ce qui est de la notion de synecdoque au sein de la *rhétorique de l'organisation* de Scaffai, voir *infra*, p. 125-127. En revanche, pour le rapport entre CTAFPP et *Le mosche del capitale*, voir *infra*, p. 181.

superficiel – avec le roman de 1989. Mais si on se penche sur *Insonnia inverno* 1971 et *Petra Pertusa e mista*, on voit émerger une réflexion sur la poésie – l'œuvre *lato sensu* – de plus en plus intense.

*Insonnia inverno* 1971 est un très long poème en douze parties, qui s'ouvre sur deux épigraphes qui disparaîtront dans *Le mosche del capitale*. Tandis que dans la première, Volponi communique à l'ami et critique littéraire Goffredo Fofi son souhait d'établir une « ligne journalière (même nocturne) / entre Urbino et Gubbio », c'est-à-dire d'entretenir le dialogue avec lui, dans la deuxième épigraphe, Volponi insère une citation du poète russe Alexandre Pouchkine : « Vous ne répondrez pas pour moi, / Vous pouvez dormir d'un sommeil serein, / La force est un droit, seuls vos enfants / ...<sup>203</sup> ». Cette dernière établit un lien entre les deux constellations volponiennes. La date de composition du poème éclaire notre affirmation, car en 1971, on le sait, l'échec pour révolutionner l'entreprise Olivetti devient une certitude, comme nous l'avons démontré dans la partie biographique de notre travail. Cela conduit le poète à démissionner de l'entreprise, désormais entre les mains de l'Ordre capitaliste. Sous ce jour, la citation de Pouchkine, notamment le tout premier vers, engage le poème dans la voie du règlement de comptes, de l'opposition à la force contagieuse de l'ennemi. Les traces de la défaite volponienne sont par ailleurs évidentes dès la première partie de *Insonnia inverno* 1971, car le sujet lyrique définit ses rêves réformateurs comme une forme de « *vanitas* vaine et stupide », car l'Ordre est puissant, comme le démontrent les « battements frémissants / [de la] mutation » et de la « contagion »<sup>204</sup>. La dévastation ne concerne pas que le paysage et les êtres vivants, mais aussi la production artistique. Passionné d'art et très enclin à se servir de *l'ekphrasis* dans ses œuvres, Volponi ouvre la cinquième partie du poème par une comparaison entre les maîtres d'antan et ceux d'aujourd'hui :

V.

Vi furono maestri nel Trecento  
detti ad esempio « Sottile », « Arcano » ;  
di loro non si ha precisa memoria  
se fossero uomini o botteghe,  
ne resta soltanto la produzione  
ricomponibile in un corpo unitario.

V.

Il y eut des maîtres au XIV<sup>e</sup> siècle  
dits par exemple « Subtil », « Arcane » ;  
on n'a pas un souvenir précis d'eux,  
si c'étaient des hommes ou des ateliers,  
ne reste que leur production  
qu'on peut recomposer en un corps unitaire.

---

<sup>203</sup> Voici les originaux : « a Goffredo Fofi / per una linea giornaliera (anche notturna) / tra Urbino e Gubbio » ; « Non risponderete per me, / Potete dormire sonni tranquilli. / La forza è un diritto, solo i vostri figli / ... » (*PO2001*, p. 246).

<sup>204</sup> Pour les originaux, voir *PO2001*, p. 246-268 : « stolta / *vanitas vana* » (p. 246) ; « i battiti frementi / di una mutazione » (252) ; « sopra il teso umore del contagio » (263).

Essi, i maestri, e le opere, i prodotti :  
ma l'industria non suscita impeti di bellezza,  
nemmeno più problemi ma soltanto  
linguaggi e luoghi di problemi.  
Il maestro del 1971 non ha ebbrezza  
né direzione [...]

Eux, les maîtres, et leurs œuvres, les produits :  
mais l'industrie ne suscite pas d'élan de beauté,  
plus de problèmes non plus, mais seulement  
des langages et des lieux de problèmes.  
Le maître de 1971 n'a pas d'ivresse  
ni de direction [...]  
(PO2001, p. 259)

Tandis que les maîtres d'antan ou leurs ateliers produisaient ensemble une œuvre esthétique unitaire du fait qu'ils « mélangeai[ent] à la terre / le doute et la peur sur le bois doux / bien taillé et poli », le maître contemporain n'a pas de « table ni de langue dans l'industrie », car le *je* « doit être segmenté, divisé en parcelle / selon la one best way taylorienne » et son expérience consignée dans le « dossier / de la personnalité humaine ». Si les maîtres d'antan étaient la réalisation esthétique de l'homme complet, la peinture infectée « brûle et expose les résidus ». De la même manière, l'habileté du maître médiéval était compensée « par les nouvelles rimes du vulgaire / qui arrivaient du nord de Gubbio / car depuis longtemps la peste n'était plus la seule chose / qui avait commencé à cheminer », alors que la poésie de l'Ordre « va et vient ailleurs / parmi les acides et les vapeurs de la crise »<sup>205</sup>. En somme, toute œuvre esthétique semble désormais au service de cette « lettre de l'intangible fiction-fonction » qu'est l'Ordre capitaliste <sup>206</sup>. Bouleversé par cette contamination, le *je* poétique croit toutefois au pouvoir de l'écriture de rompre la prétendue norme que lui impose l'Ordre :

Scrivere poi... è la penna che sputa ;  
è piuttosto dare forte e male  
con la testa, con la più sottile curva  
della fronte contro un muro ;  
la penna segue le botte e le tramuta  
oltre la mano in varchi...

Et puis écrire... c'est le stylo qui crache ;  
c'est plutôt cogner fort et mal  
de la tête, de la plus fine courbe  
du front contre un mur ;  
le stylo suit les coups et les transforme  
au-delà de la main en passages...  
(PO2001, p. 249-250)

---

<sup>205</sup> Il est probable que Volponi pense ici à la poésie de la Nouvelle Avant-Garde, dont il avait, on le sait, une opinion négative. Voir VOLPONI P., « Sull'avanguardia. Qualcosa che si muove e cambia, non un prodotto » [1984], in AA.VV., *Volponi e la scrittura materialistica, op. cit.*, p. 149-152.

<sup>206</sup> Pour toutes les citations précédentes, voir PO2001, p. 246-268 : « Il maestro del 1310 mescolava alle terre / dubbio e paura sopra il legno dolce / ben tagliato e piallato » (p. 261) ; « per il maestro del 1971 / quale tavola e lingua dentro l'industria ? » (*ibid.*) ; « L'io va segmentato, diviso in parcella / secondo l'one best way tayloriana ; / l'esperienza articolata nella cartella / della personalità umana » (*ibid.*) ; « la pittura brucia ed espone i residuati » (*ibid.*) ; « la bravura / lo compensava insieme con le nuove rime del volgare / che arrivavano da sopra Gubbio / già che da tempo aveva preso a camminare / non solo più la peste » (*ibid.*) ; « La poesia va e viene altrove / tra gli acidi e i vapori della crisi » (*ibid.*) ; « la lettera dell'intangibile finzione-funzione » (265).

De prime abord, une telle définition de l'écriture comme forme de résistance n'est guère originale, quand elle ne devient pas un ornement, un simulacre sans contenu, ou pire une patente de progressisme. Pour comprendre la véritable radicalité de la définition volponienne de l'écriture et par conséquent du rôle de l'écrivain, il faut dépasser le premier vers et s'attarder sur l'image qui occupe les trois vers suivants. C'est ici qu'on trouve la source de la conception poétique que l'auteur développe dans *La planète irritabile* et que nous avons essayé de mettre en lumière auparavant. En effet, aux yeux de Volponi l'écriture est un acte à la fois de destruction constante du « mur » de l'Ordre et de sa détermination artificielle, et d'ouverture de « passages », c'est-à-dire un parcours de libération. Un acte qui passe aussi par le corps, comme a tenté de le faire Gerolamo Aspri dans *Corporel* et comme le symbolise la métamorphose animale du nain dans *La planète irritabile*. Cette interprétation est d'ailleurs confirmée vingt ans plus tard par le poète en personne. Interrogé par Francesco Leonetti au sujet de cette image du « stylo qui crache », Volponi lui répond qu'elle indique « une possible libération de soi, même si, parfois, il s'agit seulement d'indulgences littéraires ou d'automatismes mentaux... »<sup>207</sup>. Toute libération est à la fois libération *de* quelque chose *vers* quelque chose, et bien que Volponi nous dise qu'il n'est pas en mesure de définir précisément ce qu'il appelle, en bon olivettien, le « plan », c'est-à-dire une utopie concrète, il nous indique tout de même la direction à suivre<sup>208</sup>. En effet, au-delà des « passages » que l'écriture doit ouvrir, il y a ce « corps unitaire » que formaient les artistes d'antan avec leur monde, les hommes d'antan avec l'Être. C'est d'ailleurs le même « corps unitaire » auquel renvoient le titre et la première strophe du deuxième poème en question, *Petra Pertusa e mista*.

Derrière ce titre mystérieux se cache tout d'abord une référence géographique, explicitée d'ailleurs par les trois premiers vers du poème. L'abbaye de Saint-Vincent à Petra Pertusa, non loin d'Urbino, est une structure religieuse très ancienne, qui fut bâtie au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère sur les ruines d'un temple païen. Si cela sert à situer physiquement et symboliquement le poème, il est encore plus intéressant de s'arrêter au nom même de Petra Pertusa. En effet, ce nom, qui signifie « pierre perforée », renvoie au tunnel que l'empereur romain Vespasien fit construire en 76 apr. J.-C. pour remplacer le précédent, trop petit, et permettre ainsi le passage des troupes romaines et des chars des colons à cet endroit de la Via Flaminia. L'abbaye romane devint, des siècles plus tard, la destinataire des dons des voyageurs qui souhaitaient remercier le ciel pour avoir pu franchir ce tunnel. On peut

<sup>207</sup> Voir LEONETTI F. – VOLPONI P., *Il leone e la volpe*, op. cit., p. 110 : « VOLPONI Anche « la penna che sputa » [...] connota comunque una possibile liberazione di sé, magari solo attraverso indulgenze letterarie o certi automatismi mentali... ».

<sup>208</sup> Voir *ibidem*, p. 7 : « VOLPONI Io non ce l'ho il piano ».

imaginer que l'étymologie de Petra Pertusa ait intéressé Volponi, dont nous venons d'illustrer la conception de l'œuvre littéraire comme forme de destruction et de passage. Mais cette référence se double du caractère collectif que doit avoir l'œuvre, à l'image de la lumière qui se dégage de l'abbaye de Saint-Vincent :

Nella cripta e tra le bianche  
costole dell'abbazia di San Vincenzo  
in Petra Pertusa, la luce è anche  
pietra murata, trasparente, più che incenso  
esalante da recente offerta sulle panche  
di nave, arenate lungo l'antico censo  
dei congiunti, trapassati o vivi tra le stanche  
candele, i fiori, l'umido escrescenzo  
di memoria, muschio, quand'anche  
malanno, timore adolescente  
di ognuno, tutti, soli, a branche  
io noi egli, l'unico mio cosciente  
non di me, comune, che affianche  
solo e bianco, la pietra: da vivente.

Dans la crypte et parmi les blanches  
côtes de l'abbaye de Saint Vincent  
à Petra Pertusa, la lumière est aussi  
pierre emmurée, transparente, plus qu'encens  
qui exhale d'une offrande récente sur les bancs  
de la nef, échoués le long de l'ancien cens  
des parents, trépassés ou vivants parmi les lasses  
chandelles, les fleurs, l'humide excroissance  
de mémoire, mousse, même  
maladie, crainte adolescente  
de chacun, tous, seuls, en troupes  
je nous il, mon seul conscient  
non pas de moi, commun, qui accompagne  
seul et blanc la pierre : en être vivant.  
(PO2001, p. 269)

La lumière libérée par cette pierre est le symbole de l'œuvre commune des hommes d'antan, qui étaient capables d'unir – d'où l'adjectif « mélangée » du titre – leur trajectoire de vie à celle de la totalité des vivants (« je nous il, mon seul conscient / non pas de moi, commun, qui accompagne / seul et blanc la pierre : en être vivant »). Cette religiosité n'a rien à voir avec la religiosité factice des cierges allumés par habitude, par respect d'une autre forme d'Ordre, l'Ordre religieux, qui reproduisent en réalité la hiérarchie sociale déterminée par la possession, le cens. Cette religiosité est au contraire strictement liée à l'étymologie même du mot *religion* : « attention scrupuleuse ; conscience<sup>209</sup> », une conscience de l'Être à laquelle s'oppose l'appât éblouissant de l'Ordre :

Arriva qualcuno dal raggio sul verso  
del giorno che parla a voce alta, perso  
dentro l'abbaglio: certo ormai di un immerso  
fruttuoso duemila, immenso universo  
spaziale, pietra, libro, sesterzo  
energetico, valore esteso, riconverso  
nel tutto mercantile, stretto e sommerso  
canale, fiamma, seme, puro e terso  
liquore, propellente, sublime del perverso

Depuis le rayon au recto du jour  
quelqu'un arrive qui parle à voix haute, perdu  
ébloui : sûr désormais d'un an 2000  
immergé et fructueux, immense univers  
spatial, pierre, livre, sesterce  
énergétique, valeur étendue, reconvertie  
dans le tout mercantile, étroit et submergé  
canal, flamme, graine, pure et limpide  
liqueur, carburant, sublime du passé

<sup>209</sup> Cf. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/religion> (page consultée le 28 octobre 2017).

passato e dolore, sul bagliore everso  
a torto: tempo, terra, giorno; diverso  
per sicuro, esatto, generoso, mai avverso  
il futuro, storico, nuovo, mai riemerso...

perversi et douleur, sur la lueur détrônée  
à tort : temps, terre, jour ; différent  
pour sûr, exact, généreux, jamais contraire  
le futur, historique, nouveau, jamais plus émergé...  
(PO2001, p. 269)

Dans cette strophe, qui suit celle que nous venons d'analyser, Volponi nous dit que le leurre lumineux de l'Ordre aveugle l'homme au point que ce dernier se dit confiant en l'avenir du « tout mercantile ». Volponi renouvelle ici la leçon du Leopardi fustigateur des « destinées progressives et magnifiques » du poème *Le genêt* en la développant d'ailleurs au fil des treize autres strophes qui composent *Petra Pertusa e mista* et qui s'intéressent à la face industrielle de l'Ordre. Le fait que cette dernière soit l'accusée principale de ce poème s'explique évidemment par l'année de sa composition et le contexte biographique du poète. Ces deux éléments expliquent aussi la raison pour laquelle Volponi insérera *Petra Pertusa e mista* dans ce roman définitif contre le capitalisme industriel qu'est *Le mosche del capitale*. Il est en outre opportun de rappeler que dans le roman, le sujet poétique qui est derrière les vers de *Petra Pertusa e mista* est le protagoniste du récit secondaire du roman, l'ouvrier Antonino Tècraso. Ce choix de l'auteur n'est pas anodin, car cela lui permet notamment d'objectiver davantage l'analyse de l'intellectuel qui figure dans le poème :

È un intellettuale libero Volponi ?  
[...]  
Un intellettuale libero potrà capire tutto  
ma non potrà che scrivere, avvertire  
il sottile costruito.  
[...]  
Se uno studia sta con i padroni  
per forza : per forza dei testi e dei testoni.

Volponi est-il un intellectuel libre ?  
[...]  
Un intellectuel libre peut tout comprendre  
mais il ne peut qu'écrire, percevoir  
la subtile construction.  
[...]  
Si on étudie on est avec les patrons,  
forcément : par la force des textes et des grosses [têtes].  
(PO2001, p. 274)

En effet, à côté des intellectuels libres qui pourtant ne peuvent qu'« écrire, dénoncer » l'Ordre, il existe d'autres intellectuels définitivement asservis à l'Ordre :

[...] attenti ai molti saggisti e poetastri  
verbo della maggioranza silenziosa: che non castri  
noi, veri, in vera stanza non c'incastri  
a fianco dei quarantamila padronali.

[...] gare aux nombreux essayistes et rimailleurs,  
verbe de la majorité silencieuse : que point ne castre  
nous autres, les vrais, que point dans une vraie pièce  
[ne nous encastre  
à côté des quarante mille cols blancs.  
(PO2001, p. 275)

Aux yeux de Tècraso, ces scribouillards sont les chantres de l'Ordre, les prêtres de ce plébiscite en faveur de l'Ordre que fut la célèbre *Marcia dei quarantamila*, c'est-à-dire la marche des quarante-mille cols blancs qui défilèrent au mois d'octobre 1980 dans les rues de Turin pour demander la fin des grèves et la reprise du travail.

En définitive, dans *Insonnia inverno 1971* et *Petra Pertusa e mista*, le degré de transversalité entre prose et poésie atteint non seulement un point de non retour, mais encore s'accompagne-t-il d'une intensification de la réflexion méta-poétique, laquelle s'étend d'ailleurs au recueil entier, car on n'y dénombre pas moins de vingt-cinq textes à caractère méta-poétique.

Dans ceux-ci, Volponi renouvelle notamment sa vision synchrétique de l'œuvre littéraire, au-delà de toute division en genres. C'est le cas par exemple du très emblématique *Pagina bianca*, que nous reproduisons ici en entier :

La cinta della fortezza per coscienza,  
senza certezza né indecenza :  
battuta dalla veemenza  
che scuote i fiori sopra la credenza

L'enceinte de la forteresse comme conscience,  
sans certitude ni indécence :  
battue par la véhémence  
qui secoue les fleurs sur la crédence

presa dentro un'antica neve  
ove continua a non giungere suono :  
solo un motto molliccio e senza  
la scorza del seme e del rotondo  
affusto verbale, né spini e foglie, senza  
colore verde, sporco o mondo  
di filtri e di riflessi ; tremulo in pendenza  
centrale, sfatta, grumo immondo  
ancora non vicino alla neve, emergenza  
di un gomito, svolta, affondo

prise dans une neige antique  
où n'arrive toujours pas de son :  
juste une devise mollassonne et sans  
l'écorce de la graine et du rond  
affût verbal, sans épines ni feuilles, sans  
couleur verte, sale ou propre  
de filtres et de reflets : tremblotante et inclinée  
au centre, défaite, grumeau immonde  
pas encore proche de la neige, émergence  
d'un coude, tournant, coulée

di tutta la mummia, della parvenza  
di ogni altra statua o rilievo, orrendo  
ippogrifo, meccano, chiodo in sequenza  
di bestia, botola... oggi mi accorgo  
che un romanzo dovrebbe essere sentenza  
sospesa, ma scritto in un attimo, in accordo  
di nota e corda, di mille pagine, eccedenza  
infallibile, sicura, sgorgo  
e partitura, istruzione, coerenza  
critica e strutturale : ogni giorno

de la momie entière, du semblant  
de toute autre statue ou relief, horrible  
hippogriffe, meccano, clou en séquence  
de bête, trappe... aujourd'hui je m'aperçois  
qu'un roman devrait être une sentence  
en suspens, mais écrit en un instant, la note  
et la corde accordées, de mille pages, surplus  
infaillible, sûr, jaillissement  
et partition, instruction, cohérence  
critique et structurelle : chaque jour

scrivo almeno due romanzi d'eccellenza  
d'invenzione, trama, centro e contorno  
presi da pura intelligenza

j'écris au moins deux romans d'excellence  
d'invention, de trame, de centre et de contour  
pris par pure intelligence

letteraria, tanto che io solo d'intorno  
ad essi non resto e per clemenza  
convoco pietre, mondi, viola, corno,  
mago e prodigo della mia demenza...

Ah durissima selva, minuto capricorno  
stellare, foglia, fiore, lattescenza...  
tutti rabbriviscono in soccorso  
l'uno dell'altro, in trepida confluenza,  
ma senza

giungere a toccarsi, mai a unire  
nemmeno l'ombra, la traccia, la tendenza  
a rientrare in sé, sfogliarsi, rifiorire.

littéraire, à tel point que moi seul autour  
d'eux je ne reste pas et par clémence  
je convoque pierres, mondes, viole, corne,  
mage et prodigue de ma démence...

Oh périlleuse forêt, menu capricorne  
stellaire, feuille, fleur, lactescence...  
tous frissonnent au secours  
l'un de l'autre, selon une confluence trépidante,  
mais sans

jamaïs parvenir à se toucher, à unir  
pas même l'ombre, la trace, la tendance  
à rentrer en soi, s'effeuiller, reflleurir.  
(PO2001, p. 212-213)

Emprisonné dans la « forteresse » – une image que l'on retrouve dans *Pasolini da cinque anni è morto*<sup>210</sup> – et de ses rimes homologuantes, le sujet poétique parvient tout de même à se rendre compte que tout roman – toute œuvre – doit émettre un jugement, toutefois cette « sentence » ne doit pas prétendre à devenir la norme incontestable, mais une vérité partielle en attente d'invalidation, comme c'est le cas en science. La conscience de cette partialité de la vérité induit par ailleurs que la quête du sujet poétique – sa « page blanche » – est incessante, que la création littéraire est une forme d'outrance, de « démence », de « creusement percussif de la raison<sup>211</sup> », dont le but est encore et toujours de mener à bien la « trépidante confluence » de l'Être. On retrouve ici l'idée développée dans l'article *Le difficoltà del romanzo*, de l'équivalence entre la science et la poésie. Mais on retrouve aussi l'image de la destruction du mur de l'Ordre que l'œuvre doit aider à franchir. L'image de la « forteresse » de ce poème l'unit à un autre poème à portée méta-poétique de *CTAFPP*, *Pasolini da cinque anni è morto*.

Nous avons déjà mentionné ce texte lorsque nous avons présenté la biographie de Volponi, car il montre bien le rôle que joua Pasolini dans le passage de notre auteur à la prose. Nous l'avons également évoqué dans la partie thématique, car l'image de la « forteresse » non seulement le lie à *Pagina bianca*, mais aussi confirme la troisième lecture possible de la première partie du titre même du livre, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti : Je*

---

<sup>210</sup> Cf. en effet la « sale forteresse » (« lurida fortezza ») dont parle Volponi dans *Pasolini da cinque anni è morto* (PO2001, p. 344).

<sup>211</sup> Nous empruntons cette expression à Emanuele Zinato. Voir ZINATO E., *Introduzione*, in PO2001, p. XX : « si tratta [...] di uno scavo percussivo della ragione ».

*conteste frontalement.* Mais il convient à présent de relire les vers dans lesquels Volponi donne la parole à Pasolini pour lui répondre ensuite :

« Tu – m’interrompte – tu, anche tu sei bravo  
che riesci a sentire cosa pensano  
quel sale e quel pepe nei loro finti cristalli.  
Ecco tu sapresti dirmi con precisione,  
semplicemente bene cosa pensano e sentono  
e che immaginano tra loro... sì ci credo,  
quel sale e quel pepe. Anche tu quindi prevedo  
che scriverai un romanzo vero, onesto.  
Basta che tu non abbia paura, ma la timidezza  
di scrivere proprio con la medesima chiarezza  
con la quale ti parlano quel sale e quel pepe. »

« Caro Pier Paolo ancora non ho tutta la pienezza  
della tua mancanza, anche se cerco... ma solo crepe  
arrivo a tastare di disastri, di una lurida fortezza  
tutt’intorno... e solo l’innocenza del pepe  
e del sale mi ravviva di una globale, demente ebbrezza,  
di un solo sentimento di purezza  
del pepe e del sale e di ogni altra spezia  
tritata... tutte le guardo e anche solo un’inezia  
del loro valore mi equivale e mi screzia  
la mente : l’ultima volta davanti all’amb. di Svezia  
come due ministeriali entrambi nella delusa specie  
dei non prediletti... anche se la tua era compiacente  
confortevole comunanza... fraterna menzione :  
non assoluzione, grazia... »

« Toi aussi – m’interrompt-il – toi aussi tu es fort...  
car tu es capable de sentir ce que pensent  
ce sel et ce poivre dans leurs faux cristaux.  
Eh bien, toi, tu saurais me dire précisément  
et simplement bien ce que pensent et que sentent  
et ce qu’imaginent entre eux - oui, j’en suis sûr ! ce sel  
et ce poivre. Je prévois donc que toi aussi tu écriras un  
roman vrai, honnête.  
Il suffit que tu n’aies pas peur, que tu aies la timidité  
d’écrire avec la même clarté  
avec laquelle te parlent ce sel et ce poivre. »

« Cher Pier Paolo, je n’ai pas encore toute la plénitude  
de ton manque, même si je cherche... mais je n’arrive à  
tâter que des fissures de désastres, d’une sale forteresse  
tout autour... et seule l’innocence du poivre  
et du sel me redonne une globale ébriété démente,  
un seul sentiment de pureté  
du poivre et du sel et de toute autre épice  
moulue... je les regarde toutes et ne serait-ce qu’un rien  
de leur valeur m’équivaut et bariolé  
mon esprit : la dernière fois devant l’amb. de Suède  
comme deux agents ministériels, tous deux de l’espèce  
[décue  
des non élus... même si la tienne était une complaisante  
et confortable fraternité... une fraternelle mention :  
non pas absolution, mais grâce... »  
(*PO2001*, p. 343-344)

Lorsque Pasolini reconnaît à son ami la capacité de restituer avec précision les pensées, les sensations et l’imagination des objets du quotidien en l’invitant à se fier à cela pour écrire un « roman vrai et honnête », il l’invite aussi à parcourir, à son insu, la piste de l’allégorie que Volponi emploiera dans ses poèmes à partir de *FM*, et dans ses romans, jusqu’à en faire une arme contre l’Ordre, comme l’ont très bien souligné Filippo Bettini et ses compagnons de route<sup>212</sup>. D’ailleurs, dans la réponse posthume de Volponi, l’allégorie est bel et bien active, car derrière l’« innocence », la « pureté » et la valeur infime du sel et du poivre se cachent celles des derniers résistants contre l’Ordre, à l’image même de Pasolini et Volponi, écrasés

<sup>212</sup> Voir *infra*, p. 33-39.

par cet Ordre, mais toujours dans une opposition outrancière, malgré leur inévitable déception que l'Ordre soit d'autant plus puissant qu'il est omniprésent, ce que souligne la dernière strophe de *Parallelo* :

Il parallelo non consente il romanzo:  
esso è la sola lingua e il solo tempo  
storia e realtà del proprio disavanzo;  
il parallelo non è un bando:  
appare senza mai terra  
per ogni verso, di collina o di pianura  
mai città o una boscosa serra  
sotto l'impero e la capigliatura  
di sole e luna, mai per terra  
disteso o sprofondato tra la melma impura  
di crateri e di sponde [...].

Le parallèle n'autorise pas le roman :  
il est la seule langue et le seul temps,  
histoire et réalité de son propre excédent ;  
le parallèle n'est pas un ban :  
il apparaît sans jamais de terre  
dans toute direction, de colline ou de plaine,  
jamais de ville ou de serre boisée  
sous l'empire et la chevelure  
du soleil et de la lune, jamais allongé  
par terre ou englouti par la boue impure  
de cratères et de bords [...].  
(PO2001, p. 337)

Face à un ennemi qui se situe « dans toute direction », il échoit à l'écrivain une tâche digne de Prométhée : voler le feu afin d'éclairer les zones que l'Ordre laisse dans l'ombre. C'est comme cela qu'il faut sans doute interpréter l'invitation pasolinienne à rester aussi clair que les simples sel et poivre ou toute autre épice « moulue » par l'Ordre. Une invitation que Volponi accueille en en faisant une véritable poétique, du moins à partir de *LPDA*.

Le travail volponien d'effacement de la frontière entre prose et poésie dont les premiers signes furent les vers d'Albino Saluggia, le protagoniste de *Pauvre Albino*, atteint son comble dans l'avant-dernier livre de poésie de l'auteur, *CTAFPP*. La transversalité va par ailleurs de pair avec une intensification d'abord quantitative de la réflexion méta-poétique. Mais cette intensification concerne également la qualité de cette réflexion, car les nombreux poèmes du livre accueillent une pensée de la transversalité qui constitue la base de tout raisonnement ultérieur. En effet, le modèle fourni par les poèmes que nous venons d'étudier est au cœur de *CTAFPP*, et il sera également au cœur de *NSC*, le dernier recueil volponien. Or, si on devait résumer le noyau de la pensée volponienne tel qu'il se dégage des nombreux poèmes à valeur méta-poétique de *CTAFPP*, on dirait que notre poète part de la pensée de la transversalité pour penser le double objet de l'acte créateur, l'Ordre et l'Être, en termes d'écritures.

Comme le suggère la polysémie de son titre, *CTAFPP* est une étape cruciale d'un point de vue méta-poétique, car Volponi semble vouloir affirmer que tout est question d'écriture. En effet, on verra que pour Volponi le rôle de l'œuvre littéraire est d'autant plus

fondamental que l'écriture de l'Ordre – dont le but est de remplacer l'écriture de l'Être – se développe contre elle.

L'idée que l'Ordre serait en définitive une forme d'écriture est le propre de maints poèmes de *CTAFPP*. Si on revient par exemple à la strophe qui clôture *Parallelo*, on constate que le parallèle est défini comme « la seule langue » autorisée. Un concept qui devient encore plus clair dans *Insonnia inverno 1971*, où le paysage transformé par l'Ordre est décrit comme pénétré par « la lettre de l'intangible fiction-fonction »<sup>213</sup>. La langue dont est faite cette lettre de l'Ordre est une langue qui a changé de direction, car elle n'est plus une forme de communication ni de communion saines, elle est déviée par l'Ordre. C'est ce qu'affirme Volponi dans *Le tracce dell'ultimo sovrano* :

Le tracce dell'ultimo sovrano  
si perdono dietro le mura di roccia  
là dove era più sicura la città  
sulle spalle di un dio eretto.  
Da lì si vede la pianura:  
come viene e arriva sotto  
a traballare scura  
come un cantone infetto  
di malve e di tutto il piscio  
delle mandrie  
e di ogni altra pastura  
della terra e del cielo.  
Il verso era dall'altra parte,  
nel senso della corte.  
Un sovrano rimasto solo  
sola vuole anche la morte  
e spregevole come la sorte  
di un orrido suolo.

Les traces du dernier souverain  
se perdent derrière les remparts de pierre,  
là où la ville était plus sûre,  
sur les épaules d'un dieu érigé.  
De là on voit la plaine :  
on voit comment elle vient et arrive en bas,  
sombre et vacillante  
comme un canton infecté  
par les mauves et toute la pisse  
des troupeaux  
et de toute autre pâture  
de la terre et du ciel.  
Le vers était de l'autre côté,  
dans le sens de la cour.  
Un souverain resté seul  
veut aussi solitaire sa mort  
et méprisable comme le sort  
d'un ignoble sol.  
(*PO2001*, p. 298)

Du fait de la proximité de l'image entre un souverain et la ville infectée à ses pieds, ce court poème est sans doute très proche du chantier du roman *Le mosche del capitale*<sup>214</sup>. Deux vers en

---

<sup>213</sup> Voici l'original : « la lettera dell'intangible finzione-funzione » (*PO2001*, p. 265).

<sup>214</sup> Pour la citation tirée de *Le tracce dell'ultimo sovrano*, cf. l'original : « Il verso era dall'altra parte, / nel senso della corte », in *PO2001*, p. 298. Quant à la proximité avec *Le mosche del capitale*, il suffira de lire l'incipit de ce dernier, bien que celui qui regarde en bas la ville infectée ne soit pas le patron de l'Ordre, mais l'alter ego romanesque de Volponi, ce Bruto Saraccini devenu malgré lui un outil de l'Ordre. Cf. VOLPONI P., *Romanzi e prose*, vol. III, *op. cit.*, p. 7-10. Pier Vincenzo Mengaldo a opportunément souligné que le regard de Saraccini sur la ville industrielle est la « parodie du célèbre regard de Lucien de Rubempré sur Paris » dans *Illusions perdues* de Balzac (voir *ibidem*, p. 802 : « la parodia di quello celebre del balzacchiano Lucien de Rubempré verso Parigi »).

particulier confirment l'hypothèse selon laquelle l'Ordre est aux yeux de Volponi une forme d'écriture : « Le vers était de l'autre côté, / dans le sens de la Cour. » Si l'imparfait de l'indicatif sert ici à évoquer mélancoliquement le temps jadis d'Adriano Olivetti ou encore celui du duc Frédéric de Montefeltre, qui s'entourèrent d'une Cour éclairée, cette évocation d'un bonheur révolu jure avec le présent (de l'indicatif) fait d'un souverain qui rêve d'une mort aussi ignoble que le territoire que son règne a infecté à jamais. Les deux vers en question laissent ainsi apparaître également leur revers, c'est-à-dire un présent où la langue de l'Ordre – le mot « vers » étant ici amphibologique – est à son tour orientée vers une Cour, mais une Cour de « serpents / plumés et littéraires / proches de la première personne<sup>215</sup> » qui se chargent de la diffuser aux quatre vents. En somme, ces derniers se comportent comme ces anciens moines copistes qui effaçaient les manuscrits des auteurs anciens pour les recouvrir d'un nouveau texte. Pour habile que soit cette opération d'effacement, le manuscrit sous-jacent ne disparaît pas pour autant, à condition qu'on soit disposé à le chercher. Dès lors, en renouvelant la leçon notamment de *La planète irritable*, Volponi s'élance à la quête du manuscrit perdu, l'écriture de l'Être.

La quête du manuscrit perdu prend la forme d'un véritable itinéraire, comme le soulignent plusieurs poèmes de *CTAFPP*. Si on prend par exemple l'avant-dernier poème du livre, *La neve*, le *je* poétique nous raconte son voyage à travers le paysage enneigé, qui est, rappelons-le, une métaphore de l'infection propagée par l'Ordre. Mais sous la neige subsiste un paysage endurci, un « alphabet déposé, [une] illustre écriture » qu'il faut déterrer<sup>216</sup>.

Ce voyage à rebours à la découverte de l'écriture de l'Être est aussi le thème central du poème intitulé justement *Il percorso*. L'occasion qui donne le *la* au poème est un voyage réel, l'ascension du mont Catria, une montagne à la frontière entre les Marches et l'Ombrie déjà évoquée par Dante au XXI<sup>e</sup> chant du *Paradis*. Le toponyme dantesque n'est pas la seule référence littéraire de *Il percorso*, car l'ascension volponienne évoque la plus célèbre ascension de la littérature italienne, celle du Mont Ventoux accomplie par Pétrarque et son frère Gherardo. Dans les deux cas, il s'agit d'un parcours qui emmène le protagoniste d'une situation initiale d'ignorance à une vérité. Pourtant, point de dieu dans l'ascension volponienne, mais un parcours « miocène et personnel / [...] creusé, prêt, / vers cette

---

<sup>215</sup> La citation est tirée d'un autre poème de *CTAFPP*, *Ancora verso Roma* : « serpenti / piumati e letterari / parenti della prima persona » (*PO2001*, p. 234). L'allusion est bien entendu aux poètes de l'Ordre déjà dénoncés, nous l'avons vu, dans *Insonnia inverno 1971* et *Petra Pertusa e mista*, et que Volponi dénonce également dans d'autres poèmes du livre, comme par exemple *Indigetes et volummus, pecunio*, ou encore *Io fui una volta sulla terra : l'ho vista*.

<sup>216</sup> Pour la citation de *La neve*, voir *PO2001*, p. 360 : « depositato alfabeto inclita scrittura ».

source des arêtes / le long d'un sentier qui emmène / au sommet du Catria en passant / par le versant sud au-dessus des côtés / de la source et du jaillissement<sup>217</sup> ». Cette ascension réelle se double bien entendu d'un voyage symbolique : le *je* poétique affirme en effet ne pas être seul lors de son ascension :

Gli uccelli ancora in tanti  
sbrancati per canto e coraggio  
dietro la loro scrittura  
vanno a capo sopra di me  
per ripuntarmi contro la terra  
nello stesso luogo parente  
che si congiunge con l'aria  
e con la riga del volo  
a tratti vocale  
calato a posare sul dorso.

Toujours nombreux les oiseaux  
dispersés par leur chant et leur courage  
derrière leur écriture  
vont à la ligne au-dessus de moi  
pour me reclouer au sol  
au même lieu proche  
qui s'unit à l'air  
et la ligne de leur vol  
parfois vocal  
qui descend pour poser sur le dos.  
(PO2001, p. 309)

Volponi choisit des êtres chéris, les oiseaux, en guise de compagnons de voyage. Le poète les décrit aux prises avec leur existence, leur « écriture » et leur vol « vocal », ce qui souligne à la fois la différence existant entre eux et l'homme contraint au sol, et leur ressemblance, ou mieux, leur communauté de destin, ce même « lieu proche » qu'est la planète Terre. Enfin ouvert à la totalité de l'Être, le *je* poétique vit un moment d'animalisation qui le met sur la piste des oiseaux :

Se batti per accompagnare l'uccello,  
inseguirlo tu stesso animale  
oltre la sillaba e l'orello  
della sparizione finale,  
facilmente trovi uno strato connesso  
di calcare rosso, rosso chiaro  
proprio dello spessore di un corpo

ferito disteso morto  
e marne rosse  
con tracce filiformi  
di vita difesa ma persa

nell'impossibile confronto  
tra Posidonia e le rare

Si tu suis la piste de l'oiseau,  
le suivre en tant qu'animal toi-même  
outre la syllabe et l'orifice  
de la disparition finale,  
tu trouves facilement une couche connexe  
de calcaire rouge, rouge clair,  
de l'épaisseur d'un corps

blessé étendu mort  
et des marnes rouges  
avec des traces filiformes  
de vie défendue mais perdue

dans la comparaison impossible  
entre la Posidonie et les rares

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 309. Voici le texte original : « Un percorso miocenico e personale / [...] scavato, pronto / verso questa fonte degli spicchi / lungo un sentiero che porta / alla cime del Catria passando / dal versante sud sopra i lati / della sorgente e dell'affioramento ».

ammoniti: i rantoli terrosi, le ultime  
rapprese forme di voci, del calcare  
le grida appena più sotto;  
dove continui, teso ad ascoltare,  
marna e detriti in nodi rossi,  
vaschette di sangue accanito  
il primo ancora non arreso  
con righe azzurre di sentimento  
e molte piccole ammoniti  
ben conservate con devozione  
sepolte già nel quaternario.

ammonites : les râles terreux, les ultimes  
formes de voix figées, du calcaire  
les cris à peine plus bas,  
où incessants, je reste à l'écoute,  
des marnes et des débris en nœuds rouges  
des cuvettes de sang acharné  
le premier toujours pas rendu  
avec ses lignes bleues de sentiment  
et de nombreuses petites ammonites  
bien conservées avec dévotion  
déjà ensevelies au quaternaire.  
(PO2001, p. 309-310)

Le *je* poétique animalisé de *Il percorso* suit la piste de l'écriture des oiseaux en atteignant ainsi un autre corps, celui des roches de la mer qui occupait autrefois ces latitudes. Le *je* en entend la voix, de même que celle des êtres – désormais fossilisés – qui l'habitaient. Cette voix prend la forme de « râles », de « cris » et de « lignes bleues de sentiment ». L'ascension volponienne est en quelque sorte une ascension archéologique et géologique, qui sert au poète pour démontrer que l'Être déploie son écriture et sa voix depuis la nuit des temps, depuis son commencement. Le *je* comprend par ailleurs qu'il appartient à cette écriture :

Tettonica della zona sulla crosta terrestre,  
la stessa sopra le cellule nervose:  
c'è una piccola foglia accostata  
di traverso sul fosso scavato

Tectonique de la zone sur la croûte terrestre,  
la même sur mes cellules nerveuses :  
il y a une petite feuille posée  
de travers au-dessus du fossé creusé

dall'acqua della fonte degli spicchi  
che un'altra volta trasforma  
la vita in scrittura. Posidonia  
riprende l'alfabeto di foglie:  
tornano i suoi nodi a ridisporre  
lungo l'eroso anticlinale  
che passa per il monte della Strega,  
Castellaccio e val Canale.  
Parte di quelli anch'io fui [...].

par l'eau de la source des arêtes  
qui encore une fois transforme  
la vie en écriture. Posidonie  
reprend l'alphabet de feuilles :  
ses nœuds recommencent à se redéployer  
le long de l'anticlinal érodé  
qui passe par le Mont Strega,  
Castellaccio et Val Canale.  
Moi aussi j'en fus une partie [...]

[...] esemplare io stesso staccato  
dentro una piccola coscienza ogiva  
al margine di un vorticoso ciclo  
di iscrizioni e di affreschi sulla viva  
calce della presenza: biblo,

[...] moi-même exemplaire détaché  
dans une petite conscience ogive  
à la marge d'un cycle tourbillonnant  
d'inscriptions et de fresques sur la chaux  
vive de la présence : Byblos<sup>218</sup>,

<sup>218</sup> Ville libanaise très ancienne où se figea probablement l'écriture alphabétique. Voir <http://www.treccani.it/enciclopedia/biblo> (page consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2017).

zattera, stiva.

radeau, soute.  
(PO2001, p. 310-311)

Le *je* poétique est donc ici un éclairer, dont le but est d'« écrire, percevoir » l'écriture unitaire qu'est l'Être<sup>219</sup>. C'est ainsi dans cette tension vers l'unité que la poésie trouve tout son sens, son but ultime étant de faire en sorte que la feuille humaine se rende compte de sa dérive et qu'elle adhère parfaitement à l'écoulement incessant de l'Être, à ce que Volponi appelle, dans le poème *La notte ansima nel freddo*, une « épître de beauté<sup>220</sup> ».

C'est d'ailleurs à la rébellion d'un oiseau que Volponi compare l'action du poète-éclairer et, plus largement, celle à laquelle est appelé l'homme. Le poème *Elogio* s'ouvre en effet sur la rébellion d'un moineau :

Passero dei propri passi e lamenti:  
libera di sé la propria infetta presenza  
trascorre verso l'albore dell'orto, arrota  
le zampe e dalla glaciale fluorescenza  
del silenzio stacca una limpida nota.

Moineau avec ses propres pas et lamentations :  
il quitte sa présence infectée,  
il se dirige vers les premières lueurs du jardin, [il  
aiguise  
ses pattes et de la fluorescence glaciale  
du silence il détache une note limpide.

In branco restano ad ascoltarla dai pagliai  
nel silenzio che chiude i loro occhi [...].

Depuis les paillers, les volées l'écoutent  
dans le silence qui ferme leurs yeux [...]  
(PO2001, p. 327)

De même que les chants de ses congénères dans *Il percorso* ou que la voix des roches et des fossiles, la sédition du moineau passe par la voix et l'écriture, qui ne sont surtout pas orientées vers la « noire floraison » comme l'est la poésie de l'Ordre, mais sont au contraire une fin en soi : « Éloge, invocation, chant, rime / identiques et répétés pour soi seulement / et non pour la noire floraison inappropriée<sup>221</sup> ».

Voilà pourquoi l'œuvre littéraire a selon Volponi deux fonctions principales : elle doit dénoncer et contrer l'écriture de l'Ordre, d'une part, et, d'autre part, restituer l'écriture de l'Être, la seule digne d'être appelée *poésie* :

*Poesia, sei stata fatta tante volte*

*Ô poésie, tu as été faite maintes fois*

<sup>219</sup> Voir PO2001, p. 274 : « Un intellettuale libero potrà capire tutto / ma non potrà che scrivere, avvertire / il sottile costruito. » Bien qu'il fasse référence au devoir de l'intellectuel de dénoncer l'arnaque de l'Ordre, ce syntagme illustre bien le rôle que Volponi attribue à l'œuvre littéraire tout court.

<sup>220</sup> Voici l'original : « epistola di beltà » (PO2001, p. 302).

<sup>221</sup> Voir PO2001, p. 328 : « Elogio invocazione canto rima / uguali e ripetuti e soltanto per sé / non per l'impropria nera fioritura ».

*eppure non sei ancora imparata...*

è il tuo senso che tiene distolte  
parti e fattura di te, l'inviolata  
natura, incerte e incolte  
l'utilità e l'usanza, ingrata  
al tuo seme ogni fioritura;  
così la messe copiosa ti è negata  
dall'orgoglio di prendere inizio e misura  
sempre nuovi e dalla paura  
di non apparire ogni volta mutata;

oh meditata paura! mente senza concetto!

[...]

la poesia intanto resta a conservare  
le stagioni e le novità della morte...

Non un verso che s'accenda e cominci:  
piuttosto la poesia immota dell'aria,  
tutto ciò che ti passa e che non vinci  
dentro la foglia scritta; solitaria

sopra la pianta, l'ultima che penda  
a lato della selva, che trema senza  
scuotere l'ombra, compatta, verde,  
anche se nero il tremore e l'impazienza

tagliano intorno all'orlo dell'epistola  
alfabetica; e distesa sopra la scala  
fervida dell'insonnia, resistibile  
sibila la paura, piumaggio e ala

della selva [...]

[...]

la poesia dal fondo suo risale: –  
il verso, pena materiale, la discaglia e slala  
mentre dal fondale salgono voci, ancora.

*et pourtant on ne t'a toujours pas apprise...*

c'est ton sens qui tient séparées  
tes parties et ta facture, ta nature  
inviolée, incertaines et non saisies  
ton utilité et ton usage, ingrante  
envers ton grain toute floraison ;  
ainsi la moisson copieuse t'est refusée  
par l'orgueil de prendre commencement et mesure  
toujours nouveaux et par la peur  
de ne pas apparaître chaque fois mutée ;

ô peur méditée ! esprit sans concept !

[...]

la poésie continue tout de même à conserver  
les saisons et les nouveautés de la mort...

Point de vers qui s'allume et commence :

la poésie immobile de l'air plutôt,  
tout ce qui te traverse et que tu ne vaincs pas  
dans la feuille écrite ; solitaire

sur la plante, la dernière qui penche  
à côté de la forêt, qui tremble sans  
secouer l'ombre, compacte, verte,  
même si le tremblement noir et l'impatience

coupent autour du bord de l'épître  
alphabétique et si détendue sur l'échelle  
fervente de l'insomnie, la résistible  
peur siffle, plumage et aile

de la forêt [...]

[...]

la poésie remonte depuis son fond :  
le vers, peine matérielle, la jette et fait voler  
pendant que depuis le fond remontent des voix,  
[encore et toujours.

(PO2001, p. 347-348)

La tâche ardue de restituer cette *poésie* qu'est l'Être incombe au poète. Dans *Poesia, sei stata fatta tante volte*, Volponi précise la nature même de cette écriture majestueuse : elle est « sens », dans la mesure où elle est tout d'abord une direction, même si elle ne prévoit pas de mouvement ; c'est l'Être et non pas le devenir qui conserve « les saisons et les nouveautés de la mort ». Ensuite, cette poésie est chair, « nature », le corps unitaire et multiple dans

lequel se déploie l'Être donc. Il va de soi que son unité de base, le vers, est une « peine matérielle », au sens que les précipités corporels de l'Être ne sont que le reflet d'une idée, mieux encore d'une force, celle de l'« explosion vivante » originelle<sup>222</sup>. Mais le vers est aussi une « peine matérielle » d'un point de vue strictement humain. En effet, comment le poète peut-il rendre compte des écritures de l'Ordre et de l'Être ? Il ne s'agit pas ici de revenir sur les outils poétiques déployés par Volponi, mais de voir quelle est son approche globale de l'exercice poétique. Or, c'est dans une déclaration que Volponi livre dans *Il leone e la volpe* que nous trouvons la réponse à cette question.

Interrogé par son ami Leonetti sur sa conception de l'imagination, Volponi répond ainsi :

Par imagination claire j'entends un système plus ouvert sur la réalité que le système de la raison. L'imagination peut mieux comprendre le réel que la raison, car elle sait élaborer des représentations, des métaphores, un nombre vaste de significations qui ne sont pas visibles dans l'immédiat. Elle doit tout de même rester en contact avec la raison tout en utilisant certaines impulsions, certains signaux qui viennent de l'inconscient. En revanche, lorsque nous commençons à utiliser le mot imagination au sens de fuite de la réalité, mensonge, évasion, confusion, nous ne sommes pas en présence de l'imagination, mais seulement de son aspect banalisé<sup>223</sup>.

La raison et l'imagination doivent en somme unir leurs forces pour mieux s'attaquer à l'Ordre, d'une part, et, d'autre part, pour indiquer à l'homme une possible voie de libération, telle la « note limpide » du moineau d'*Elogio*. C'est de cette union que naît ce trait caractéristique de l'œuvre volponienne, du moins à partir de *Pauvre Albino*, à savoir l'affabulation. Cette dernière, dont les rimes et les accumulations sont l'effet le plus évident, est une manière d'unir la conscience et l'inconscience, le rationnel et le corporel, la critique de l'Ordre et la restitution de l'écriture de l'Être. Il est d'ailleurs significatif que dans *CTAFPP* Volponi situe l'origine de cette capacité affabulatoire dans l'insomnie, cet état de veille forcée qui pousse à mieux voir, à ébranler les « sous-totalités séparées » pour renvoyer « à une totalité plus vaste »<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> Le syntagme provient du poème de *FM* intitulé *La pretesa d'amore*, où Volponi, nous l'avons vu dans notre partie thématique, définit l'Être comme une « explosion vivante » (« vivente esplosione »). Voir *PP1980*, p. 178.

<sup>223</sup> Voir LEONETTI F. – VOLPONI P., *Il leone e la volpe*, *op. cit.*, p. 41-42 : « Per chiara fantasia intendo un sistema più aperto sulla realtà di quanto non sia il sistema della ragione. La fantasia può capire il reale meglio della ragione perché è in grado di elaborare rappresentazioni, metafore, un numero vasto di significati non immediatamente visibili. Deve restare, comunque, in contatto con la ragione utilizzando semmai certi impulsi, certi segnali che vengono dall'inconscio. Ma quando cominciamo a usare la parola fantasia nel senso di fuga dalla realtà, menzogna, evasione, confusione, non di fronte alla fantasia ci troviamo ma solo di fronte al suo aspetto banalizzato. »

<sup>224</sup> ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXIII : « Le coazioni del suono [...] obbligano al disturbo delle sotto-totalità separate, e rinviano a una totalità più vasta ».

En guise de conclusion, nous pouvons dire que l'œuvre littéraire est aux yeux de Volponi une forme suprême d'imitation, en ce qu'elle rend présente la complexité du réel tout en récréant le « modèl[e] origine[l]<sup>225</sup> » de l'Être. Si elle naît comme dénonciation du faux, la poésie est ensuite et surtout la seule « peine matérielle » qu'a l'homme pour restituer l'écriture archétypale de l'Être, à l'image d'Homère, le poète par excellence, qui a compris que sa tâche est impossible : « La nuit me dicte une poésie / qu'on ne peut pas transcrire : / qu'elle soit une simple couleur / ou un bout à traverser<sup>226</sup> ».

Comme nous l'avions annoncé en introduisant *CTAFPP*, étant donné que le dernier livre de poésie de Volponi, *NSC*, s'inscrit dans le sillage de *CTAFPP*, nous pouvons tracer un bilan de sa réflexion méta-poétique en confirmant tout d'abord que l'œuvre de Volponi appartient résolument à la poétique de la matière-émotion telle que l'a définie Michel Collot. Dès ses deux premiers livres de poésie, *RAM* et *AM*, Volponi présente une poésie qui s'emploie à organiser les différentes stimulations provenant de la matière, que ce soit la matière du *dehors* ou celle du *dedans*. Cela se fait à travers le recours à la phrase et à la syntaxe affectives qui confèrent à la poésie de ces deux recueils une valeur œcuménique qu'on retrouvera dans la suite de l'œuvre de Volponi. C'est en particulier un effet de totalisation qui émerge de ces vers, auquel contribue sans conteste l'hétérogénéité des rythmes des différents poèmes. Cette hétérogénéité n'opère jamais au détriment de l'équilibre, si bien que nous avons pu définir le rythme volponien comme *chaosmos*, un néologisme introduit

---

Pour ce qui est de l'insomnie, pas moins de cinq poèmes sont concernés par ce motif. À chaque fois, l'insomnie se voit attribuer un rôle créateur. Dans *Appunti sul raschiare dell'insonnia*, par exemple, telle une « grecque statue dithyrambique », elle « dicte » les notes à moitié hallucinées du *je* poétique, que le poète s'emploie à restituer en dérogeant volontiers à la syntaxe du discours par le biais aussi d'une évidente effervescence lexicale (*PO2001*, p. 204 : « l'insonnia detta » ; « greca statua ditirambica »). Dans *Indigetes et volumnus, pecunio*, l'insomnie « détend » la nuit ou encore « secoue et décourage » le *je* poétique (*PO2001*, p. 225 : « La notte prende aspetti lacustri / intanto che l'insonnia la distende » ; « l'insonnia scuote e scoraggia »). Dans *Insonnia inverno 1971* et *La notte ansima nel freddo*, enfin, Volponi est encore plus explicite, car il nous dit que l'insomnie « construit des tas de cartes / sur le sol, des notes, des coupures, des vers » (*PO2001*, p. 246 : « L'insonnia costruisce cumuli di carte / sul pavimento, appunti ritagli versi »), ou encore qu'elle « est ouverte à tout signal / depuis le bord et la charnelle / paupière de la fleur » (*PO2001*, p. 301 : « L'insonnia è aperta a ogni segnale / dalla sponda e dalla carnale / palpebra del fiore »). En somme, l'insomnie participe pleinement de la « tension agoniste » de l'œuvre de Volponi, « qui impose de discourir des contenus réels et quotidiens de la conscience et de l'inconscience » (Voir ZINATO E., *Introduzione*, in *PO2001*, p. XXII : « Alla colonizzazione dell'inconscio e della natura, si contrappone una lotta mentale che pare recuperare da Leopardi e da Rebora la tensione agonistica : poesia di pensiero, dunque, acuminata e agguerrita, che impone di discorrere dei contenuti reali e quotidiani della coscienza e dell'incoscienza. ») pour contrer un Ordre dont le discours a colonisé justement la conscience et l'inconscience.

<sup>225</sup> PAZ O., *L'arc et la lyre*, op. cit., p. 83 : « Le poète recrée des archétypes [...] c'est-à-dire des modèles originels ».

<sup>226</sup> Voir *PO2001*, p. 345 : « La notte mi detta una poesia / che non si può trascrivere : / soltanto colore che sia / o solo tratto da attraversare ».

par Michel Collot pour précisément définir la capacité du rythme à être à mi-chemin entre répétition et variation. Or, si la poétique de la matière-émotion convient parfaitement à une poésie, celle de *RAM* et *AM*, où le *je* poétique cherche sa place à l'intérieur de cette organisation complexe qu'est le *je-tu* féminin-féminin-*paysage*, nous avons pu également constater qu'elle peut également informer une poésie qui doit composer avec la sortie du *je* de l'organisation en question.

En effet, en concomitance avec les expériences olivettiennes de Volponi, sa poésie commence, dès *AM*, à rendre compte de la transition du *je* vers des extra-textes. C'est alors que s'amorce alors le modèle hybride qui triomphera dans le troisième recueil de l'auteur, celui qui lui vaudra une reconnaissance nationale, *LPDA*. À l'affectivité qui dominait les deux premiers livres s'ajoute, dans ce dernier, une volonté de narration, et l'hybridation s'y traduit tout particulièrement par une véritable poétique de l'oxymore, la seule capable de restituer le tiraillement du *je* entre nostalgie et ambition politique. Cette dernière constitue, en effet, la véritable nouveauté de *LPDA*, en particulier du poème *L'Appennino contadino*, où la matière-émotion qui ébranle le *je* poétique – sans oublier l'apport de la pensée et de l'action d'Adriano Olivetti – le conduit à réfléchir à une possible organisation politique nouvelle pour sa terre natale. Volponi semble croire en la poésie comme instance politique et sociale, mais cette poésie du *nous* ne dépasse pas les bornes de *LPDA*.

La fin du rêve olivettien est à la base d'un livre de poésie comme *FM*, où, d'une part Volponi décrète la mort de la poésie comme consœur d'un programme politique et, d'autre part, interroge plus profondément la notion même de *nous*. Il s'attache en effet à questionner la relation primaire qui fonde le *nous*, c'est-à-dire celle qui court entre le *je* et le *tu*. Cette relation fondamentale, déjà étudiée par Martin Buber, est à l'origine de la pédagogie de la résistance qui caractérise le rapport entre le *je* poétique et la figure du *burdel*, le gamin auquel le *je* livre une leçon de résistance face à l'Ordre victorieux. En somme, s'il est vrai que dans *FM* Volponi consigne sa déception politique, il est tout aussi vrai qu'il se livre à une analyse profonde du rapport humain fondamental, qui aboutit à relancer vigoureusement une poésie de la relation, et qui est d'ailleurs le sens ultime de la poétique de la matière-émotion. Mais si la poésie est relationnelle, elle doit dépasser toute subdivision stérile en genres. Autrement dit, si la poésie est relation, elle est également transgénérique.

C'est dans une constellation d'œuvres qui comprend *L'Appennino contadino* de *LPDA*, les poèmes de *FM*, les romans *Pauvre Albino* et *Le Système d'Anteo Crocioni*, et l'article *Le difficoltà del romanzo*, que Volponi théorise et réalise cette transversalité entre prose et poésie qui deviendra un des traits saillants de son œuvre. Cette transversalité s'exprime concrètement dans l'emploi de vers de la part des protagonistes des romans volponiens, de même que les poèmes de *FM* prennent une allure narrative qui s'accroîtra dans *CTAFPP* et *NSC*. De

l'analyse de cette transversalité il résulte aussi qu'aux yeux de Volponi, l'œuvre littéraire en vers ou en prose doit incarner la poétique de la matière-émotion en ce qu'elle doit, d'une part, se faire relationnelle à tous égards afin de contrer la norme et l'homologation imposées par l'Ordre capitaliste, et, d'autre part, continuer d'essayer de s'ouvrir à l'Autre. Une fois qu'il a fixé sa conception de la poésie au sens large, Volponi démultiplie les textes dans lesquels il réaffirme, aiguise, revendique sa poétique : cela constitue le noyau dur des œuvres de la deuxième constellation que nous avons distinguée dans la production volponienne.

Lorsque nous nous sommes penché sur celle-ci, qui comprend, rappelons-le, les romans attenants *Corporel* et *La planète irritable* et les poèmes de *CTAFPP* et de *NSC*, nous avons essayé d'en montrer l'importance méta-poétique. Au fil de nombreux passages des deux romans dans lesquels Volponi élucide sa poétique, nous avons pu constater qu'il affiche un besoin d'utopie qui passe à travers le corps et qui est à son avis le dernier rempart à opposer à l'Ordre et à son déterminisme. De même que Gerolamo Astri, le protagoniste de *Corporel*, ou le nain de *La planète irritable*, il faut que l'homme se libère de son humanité infectée par l'Ordre pour s'inscrire dans l'Être et dans son mouvement. Si cela constitue la tâche ultime de l'homme et que le poète a le devoir de l'en avertir, la nature même de la poésie se précise dans les poèmes de *CTAFPP* (et de *NSC*). En effet, c'est ici que Volponi attribue à l'œuvre littéraire un double rôle : la poésie doit tout d'abord dénoncer l'écriture fictive de l'Ordre capitaliste, pour ensuite essayer d'imiter cette écriture supérieure qu'est celle de l'Être. En d'autres termes, une poésie syncrétique, comme la voulaient les critiques qui ont su comprendre sa nature complexe.

En somme, l'œuvre de Volponi est de nature certainement philosophique, mais c'est d'une philosophie pratique et utile qu'il s'agit. Sa nature relationnelle est en effet une main tendue vers ses lecteurs : à eux de décider s'ils veulent la « reconnaître et saisir » ou pas<sup>227</sup>.

---

<sup>227</sup> Voir l'incipit du poème de *NSC* intitulé *Per questi versi* (*PO2001*, p. 380) : « Ce qui de moi-même survit / à la peur / appartient entièrement / aux autres. / Je ne dois même plus le juger ou le peser : / ne dois que le faire reconnaître et saisir / par les autres. » (« *Ciò che di me sopravvive / alla mia paura / appartiene interamente / agli altri. / Non debbo nemmeno più giudicarlo o pesarlo: / solo farlo riconoscere e farlo prendere / dagli altri.* »)

## Conclusion

Fidèle à la conception de la nature telle qu'elle a été définie par la science et par l'épistémologie au XX<sup>e</sup> siècle, la poésie de Volponi est un objet complexe, dans la mesure où elle se fonde sur le concept de relation. Loin d'être un exercice de solipsisme narcissique, elle acquiert au fil du temps et des publications une valeur philosophique, à condition de nous entendre sur la portée de cette philosophie, qui n'est jamais, chez Volponi, une fin en soi. La poésie de Volponi est en effet philosophique dans la mesure où elle est relationnelle et politique, car notre auteur lui confie la tâche ardue de rendre compte, en tant qu'écriture, de deux autres formes d'écriture : celle de l'Être et celle de l'Ordre. Pour ce qui est de la première, la poésie doit essayer de l'imiter, si bien qu'on assiste, notamment dans *Con testo a fronte. Poesie e poemetti* et *Nel silenzio campale*, à une véritable quête archéologique de cette langue de la nature. Toutefois, Volponi s'attache beaucoup plus largement à contrer l'écriture de l'Ordre dont il dénonce l'ubiquité et la dangerosité. D'un point de vue strictement technique, cette dénonciation de l'Ordre passe par une panoplie d'outils particulièrement riche qui, d'une part, rendent compte de cette instance d'effacement de l'écriture de l'Être qu'est l'écriture de l'Ordre et d'autre part, constituent les armes qu'on peut utiliser contre l'Ordre. Parmi ces outils, on trouve notamment les procédés de stylisation et de contre-stylisation, dont les réservoirs iconographiques sont différents. En effet, si dans *CTAFPP* Volponi puise dans l'iconographie religieuse pour dire le caractère dogmatique de l'Ordre capitaliste, dans *NSC*, il attribue à une iconographie résolument grecque le rôle de contrecarrer la première. Un autre expédient rhétorique employé par Volponi pour dire l'infection capitaliste est la parodie, au sens, que lui attribuait Bakhtine, de discours divergent par rapport au discours évoqué. Depuis toujours sensible aux potentialités de l'*ekphrasis*, Volponi arrive même à illustrer la séparation induite par l'Ordre à travers une rime très rare dans la poésie italienne, la rime en tmèse. Cette dernière est à son tour arrachée, en quelque sorte, à la langue de l'Ordre et utilisée pour le renverser. D'ailleurs, la complexité des outils s'impose, car complexe est la situation de l'homme, asservi par l'Ordre et par son dogmatisme. S'il est vrai que la posture du *je* poétique de Volponi face à l'Ordre change entre *CTAFPP* et *NSC*, en passant d'une contestation frontale à une reddition consciente, sa poésie doit toujours et à jamais se charger de le libérer de l'emprise de l'Ordre en lui montrant que la vraie voie n'est pas celle du devenir, comme l'Ordre nous le fait croire, mais celle de l'Être.

Étant donné l'ampleur de la tâche, il n'est pas étonnant que Volponi prenne résolument parti pour une transversalité générique qui efface toute frontière entre prose et poésie au profit de l'œuvre et nous serions tenté de dire du grand œuvre. Notre choix d'appréhender

les œuvres de Volponi par constellations en est d'ailleurs une conséquence logique évidente – deux, en particulier, pas du tout étanches l'une par rapport à l'autre : le très long poème *L'Appennino contadino*, les romans *Pauvre Albino* et *Le Système d'Anteo Crocioni* et enfin le livre de poésie *FM* constituent la première, alors que les romans *Corporel* et *La planète irritable* et les deux derniers livres de poésie volponiens, *CTAFPP* et *NSC* forment la deuxième –. Cela nous permet, par exemple, d'observer dans *CTAFPP* que, non seulement certains de ses poèmes finiront dans le roman de 1989, *Le mosche del capitale*, mais aussi que Volponi s'est attaché à relater cette infection de l'homme, du paysage, des êtres vivants provoquée par l'Ordre capitaliste qui constitue le point de départ du voyage de libération des animaux protagonistes du roman *La planète irritable*. Cela nous permet aussi de voir que l'attention portée à l'écriture de l'Être apparaît déjà dans le roman *Corporel*, dans lequel le besoin justement corporel d'utopie du protagoniste Gerolamo Aspri évoque ce « grelot [qui] vibre toujours » qu'est l'Être dans un poème de *FM*. Enfin, c'est grâce à cette approche transversale que nous avons pu attribuer le rôle d'étoile polaire à un des rares écrits métapoétiques de Volponi, l'article de 1966 *Le difficoltà del romanzo*.

C'est dans ce court texte de 1966 que Volponi reprend en particulier une idée qui était déjà présente dans *Le Système d'Anteo Crocioni* et qui consistait à voir dans la science et dans la poésie un même acte créateur et, partant, libérateur. D'ailleurs, le fait que le protagoniste de *Le Système d'Anteo Crocioni* employait aussi des outils propres à la poésie comme les rimes pour illustrer ses idées – bien entendu contrecarrées par les représentants de l'Ordre – participait déjà d'une volonté transgénérique que Volponi préconise définitivement dans *Le difficoltà del romanzo*, car elle contrevient – nous dit-il – à la nature relationnelle de la nature. Par ailleurs, désenclaver l'œuvre comporte son ouverture à l'Autre, et tout d'abord au *Tu* du lecteur, afin de l'ouvrir à son tour à la réalité tout en l'extirpant du discours déterministe de l'Ordre, or, c'est déjà présent dans *FM*, le recueil de 1974 qui constitue la plaque tournante de notre première constellation.

Si, d'un point de vue thématique, *FM* constitue le point de départ de cette radiographie de l'infection, ce livre, publié à compte d'auteur dans une édition intime, est le testament du dirigeant d'industrie que fut Volponi, évincé par Olivetti car coupable de vouloir relayer coûte que coûte les idées de son maître éclairé Adriano Olivetti. Tout en s'inscrivant dans la continuité de *L'Appennino contadino*, le poème de *Le porte dell'Appennino* dans lequel Volponi affirme pour la première fois une volonté d'organisation politique de son microcosme natal, tout en s'inscrivant dans ce sillage, donc, *FM* en renouvelle la portée politique en passant par le modèle léopardien – consanguinité oblige, dirait Carlo Bo – et par la prose. L'allégeance à Leopardi se manifeste dès le titre même du livre, qui se termine par le morphème /ale/ comme maints titres volponiens, ce qui n'est pas un simple

hommage acoustique, mais un moyen pour Volponi de cautionner l'idée propre à Leopardi que l'existence humaine est hautement tragique par rapport à l'insouciance animale. Par ailleurs, ce morphème unit significativement *FM* au premier roman de Volponi, *Pauvre Albino*, dont le titre original est, rappelons-le, *Memoriale*. C'est ici qu'on trouve pour la première fois les « coulées unissonans » dont parle Pier Vincenzo Mengaldo dans son essai fondamental sur la rime volponienne (qui oublie cependant de lui reconnaître cette paternité). En effet, le protagoniste du roman, l'ouvrier aliéné Albino Saluggia, est aussi un poète qui s'adonne à une poésie rimée qu'on retrouvera ensuite dans *FM*, *CTAFPP* et *NSC*. Or, de même qu'Albino se sert de la poésie pour se consoler et pour dire l'Ordre capitaliste tout en le dénonçant, le *je* poétique de *FM* recourt à la rime, bien que cette dernière affirme également la possibilité d'un nouvel humanisme, à condition que l'homme prenne conscience de sa situation. Le principe dialogique qui sous-tend cette pédagogie de la résistance et de la libération n'est autre que la sublimation ontologique du principe qui informe *L'Appennino contadino*.

Tandis que le *nous* que vise le principe dialogique de *FM* est de nature ontologique, le *nous* qui émerge de *L'Appennino contadino* est quant à lui le sujet social chargé d'incarner l'« ordre différent » théorisé et en partie réalisé par Adriano Olivetti. Ce *nous* se veut comme la sublimation de l'hybridité, que ce soit du point de vue méta-poétique, poétique, thématique ou politique. Méta-poétique, car *L'Appennino contadino* résume en effet en un schéma nouveau le modèle affectif et narratif, étant donné que son *je* poétique est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du monde paysan propre à *LPDA*, à la fois sociologue et sourcier ; poétique et thématique, car le poème utilise les mêmes outils pour dire en même temps la récursivité et l'ouverture de ce microcosme, ainsi que l'adhésion et la nostalgie du *je* poétique, ce qui fait de lui un véritable organisme oxymorique, point d'orgue de la poétique de l'oxymore de *LPDA* ; et enfin politique, car ce *nous* incarné réalise un programme que notre poète annonce dans un paratexte extrêmement riche. Au fil de deux épigraphes – la première ouvre *AM*, la deuxième ouvrait l'*editio princeps* de *LPDA* –, de quatre poèmes qui suivaient la deuxième épigraphe et de l'auto-exégèse de *L'Appennino contadino* dans une lettre qu'il envoie à Pasolini, Volponi invite à lire son troisième livre de poésie sous un œil nouveau, beaucoup plus politique, car la poésie, nous dit-il, est une forme d'intervention. En somme, *LPDA* et surtout *L'Appennino contadino* réalisent une synthèse dont les éléments de départ étaient déjà présents dans *AM*. La poétique de l'oxymore n'est autre que la généralisation de ce que nous avons défini comme la *narrativité lyrique* de *LPDA* – un concept que nous empruntons au critique Niccolò Scaffai, qui l'introduit pour adapter au livre de poésie le rôle de construction de l'intrigue que Paul Ricœur attribuait à la métaphore dans le roman –, alors que la *narrativité lyrique* est le fruit mûr de cette intensification

narrative et sociologique de la poésie de Volponi qui traduit une rupture majeure dans la biographie de l'auteur. En fait, entre 1950 et 1956, Volponi conduit d'abord des enquêtes sociologiques dans le sud de l'Italie pour le compte d'Adriano Olivetti, qui l'affecte ensuite à la coordination des recherches sociales du CEPAS, une école romaine pour assistants sociaux, pour enfin lui confier la direction des services sociaux de l'entreprise de famille. Ces expériences tout à fait politiques affleurent pour la première fois dans certains poèmes de *AM*, le livre que Volponi publie en 1955.

Bien qu'ils ne soient pas du tout majoritaires dans le livre, les quelques poèmes de *AM* constituent tout de même un modèle alternatif au modèle dominant dans la poésie de Volponi jusqu'alors. La vraie nouveauté ne consiste pas simplement dans un accroissement de la volonté narrative, qui est certes une réalité qui concerne toutefois d'autres textes du livre, mais elle consiste plutôt dans le changement radical de point de vue du *je* poétique. En effet, dans ces textes, le *je* poétique est pour la première fois en dehors de son microcosme natal, il en a franchi l'horizon. L'éloignement va par ailleurs croissant au fil des textes en question, comme si le poète prenait de plus en plus d'assurance dans sa démarche. D'un point de vue strictement poétique, la nominalisation cède de plus en plus de terrain à la syntaxe, car raconter les extra-textes – un concept, celui d'extra-texte, qui ne représente pas simplement la réalité extérieure, bien qu'il la recoupe dans la plupart des cas, mais toute « structure ou séquence d'éléments dont l'ordre relatif est garanti indépendamment de l'organisation du texte<sup>1</sup> » – raconter cela, donc, signifie laisser libre cours à la pensée logique au détriment de la grammaire des affects<sup>2</sup>. Il est évident que pour arriver à se placer au sein des extra-textes, le *je* poétique a fait un long voyage dans ce *no man's land* qu'est la transition entre le microcosme natal et ces extra-textes.

C'est de cette transition que traitent la plupart des textes de *AM*, à tel point que nous avons pu déceler une structure poétique récurrente dont les caractéristiques essentielles sont : la subdivision en strophes, une matrice parataxique sur laquelle se greffe une syntaxe plus ou moins simple, la description et la rationalisation des émotions plutôt qu'une restitution synthétique des perceptions du *je* poétique. Cette structure est le cadre dans lequel le *je* poétique narre sa fuite, sa « transgression » dirait Maria Carla Papini, du microcosme natal en direction de l'horizon<sup>3</sup>. Un tel cadre permet au poète de prendre conscience de la nécessité de sa transgression, d'endiguer l'émotion, de la rationaliser, de la

---

<sup>1</sup> Voir SCAFFAI, N., *op. cit.*, p. 84 et voir *infra*, p. 121n.

<sup>2</sup> D'ailleurs, Pasolini parla de « pensée logique » pour définir la poésie de *AM*. Voir *infra*, p. 19-22.

<sup>3</sup> « L'ordine e la trasgressione » est en effet le titre du chapitre que Maria Carla Papini consacre à la poésie de Volponi. Voir PAPINI M.C., *Paolo Volponi. Il potere...*, *op. cit.*, p. 132-151.

systématiser, si bien qu'on observe que le *je* poétique passe de l'exaltation au désarroi le plus complet pour enfin parvenir à appréhender la transition avec ataraxie, en bon stoïcien. Cela ne s'est pas fait d'un jour à l'autre, comme en témoignent les poèmes – rares, il est vrai – du livre précédent, *RAM*, dans lesquels s'esquisse une nouvelle organisation du rapport au microcosme natal, représenté par un *tu* féminin autant indéfini que puissamment sensuel et par un paysage imposant. Dans cette nouvelle organisation, le *je* sait composer avec la sensualité matricielle du *tu* et du paysage. En outre, cela ne s'est pas fait sans encombre, comme on a pu l'observer dans quelques poèmes résiduels de *AM*, mais surtout dans le tout premier livre de poésie de Volponi.

Paru en 1948, *RAM* est en effet le terrain sur lequel le *je* poétique affronte tour à tour l'exorbitante sensualité féminine d'un *tu*, et un paysage tout aussi exorbitant, car il se superpose parfois au *tu* féminin. Cet affrontement se résout toujours par deux réactions du *je* poétique : soit il adhère à l'organisation *je-tu-paysage*, soit il en éprouve un vif dégoût. Quelle que soit la réaction du *je* poétique, nous avons constaté que cela se fait par l'intermédiaire d'une structure poétique différente de celle qui dit la transition. Le fait que les deux structures partagent une tendance accentuée à la parataxe est à peu près leur seul point commun. Contrairement au *modèle narratif*, le modèle à l'œuvre ici, le *modèle affectif*, repose sur une forte nominalisation, confirmée par la surabondance d'outils linguistiques exerçant une fonction superlative. Le poète nomme son monde, il s'exclame, il affirme ses émotions, y compris dans ses silences, symbolisés par les blancs entre une strophe et l'autre. Cela fait de la poésie de *RAM* un exemple idéal de ce que le critique et poète français Michel Collot a défini comme la *poétique de la matière-émotion*, car justement, elle nomme le monde (l'Être) en partant des émotions. La poésie, nous dit Collot, est la tentative du sujet lyrique d'établir une relation avec la matière du monde à travers la matière des mots. Cette tentative est avant tout de nature émotionnelle, car la matière du monde émeut le sujet – étymologiquement parlant, elle le met en mouvement –, qui cherche dès lors à verbaliser ses interactions et ses rencontres. Mais le sujet, nous disent la psychanalyse, la linguistique et la phénoménologie, n'est pas une substance immuable, il est au contraire un creuset de relations, dont finalement le sujet lyrique est la projection à l'intérieur du poème, qui devient alors le lieu et le temps où s'articulent de multiples relations à l'autre, au monde, au langage. C'est d'ailleurs conforme à la « nature de la nature » – pour reprendre le sous-titre du premier tome de *La Méthode*, l'œuvre monumentale d'Edgar Morin, qui y a démontré de quelle manière la science moderne a infirmé la validité de toute détermination au profit de la *complexité* –, dont le propre est d'être une somme d'organisations en évolution pérenne, comme le résume la célèbre *boucle tétralogique* du philosophe que nous avons convoquée dès notre introduction.

Or, le fait que la poésie et le poème soient *complexes* signifie aussi qu'ils sont évolutifs. En effet, chez Volponi, on a observé une évolution d'une poétique de la matière-émotion à une politique de l'émotion ensuite sublimée dans une véritable poésie de la relation, à la fois syncrétique et conflictuelle. Syncrétique, car elle dépasse toute distinction de genre en littérature, elle rend aux outils poétiques leur valeur complexe en les arrachant à la détermination capitaliste, elle se fait la porte-parole d'un nouvel humanisme, et enfin car elle nous permet de cautionner la ligne critique qui lui a reconnu sa capacité d'être toujours en équilibre entre le *dedans* célébré autrefois par un de ses premiers lecteurs, Carlo Bo, et le *dehors*, mis en valeur au contraire par la ligne critique inaugurée par Pasolini. Conflictuelle, car elle se charge de dénoncer l'Ordre capitaliste et son artificialité. Qu'il s'agisse d'une poésie de la relation est enfin confirmé par les choix éditoriaux de Volponi, lesquels ont déterminé le choix de notre corpus.

Le fait que nous ayons décidé d'analyser non pas les simples recueils, mais *Poesie e poemetti*, c'est-à-dire le livre que Volponi publia en 1980 et qui comprend les quatre premiers recueils (*RAM*, *AM*, *LPDA* et *FM*), est avant tout la conséquence directe de la volonté précise de l'auteur. Cela répond aussi et surtout à sa volonté d'organiser le livre, dans la mesure où Volponi ne respecte pas tout à fait l'ordre chronologique de publication des recueils, si bien que nous avons pu lui appliquer la définition de *livre de poésie* établie par le critique italien Niccolò Scaffai. Un des intérêts majeurs de cette définition, qui d'ailleurs nous a permis d'étayer l'hypothèse selon laquelle la poésie de Volponi est une poésie de la relation, réside dans le fait que le *livre de poésie* est un macro-texte créateur, qui a pour but, comme tout art, selon Jurji Lotman repris par Scaffai, de convertir le « bruit » du monde, c'est-à-dire « [son] désordre, [son] entropie, [sa] désorganisation » en information ordonnée, qui plus est relationnelle, car elle engage à la fois son auteur et son lecteur. En somme, en construisant *PP1980*, Volponi crée à nouveau une relation, qui nous autorise à penser qu'il y aurait inscrit ses deux derniers recueils, *CTAFPP* et *NSC*, s'il en avait eu le temps, puisque chacun d'entre eux présente le caractère relationnel d'un livre de poésie.

Longtemps considérée comme subalterne à sa production narrative, et ce pour de multiples raisons notamment biographiques et herméneutiques, la poésie de Volponi prend donc sa grande revanche en devenant la clef de voûte d'une conception de la littérature qui a des lendemains qui chantent. De par son choix de la transversalité, Volponi pratique une poétique de la relation qui nous amène à penser la littérature en termes de réseau non seulement interne, mais aussi ouvert aux multiples formes d'expression contemporaines. Quant à la leçon à tirer de son ouverture à l'Autre, au *Tu* de la relation fondamentale *Je-Tu* théorisée par Martin Buber, elle est enfin d'autant actuelle que nous vivons toujours dans un monde où l'Ordre capitaliste, affranchi de tout discours politique, économique et social

véritablement alternatif, nous semble-t-il, tend à briser toute dimension sociale réelle, c'est-à-dire complexe, pour la remplacer par une somme d'individus de plus en plus conditionnés.

## **Annexe**

Voici le texte intégral de *Le catene d'oro* (LPDA) :

Il giorno del tuo compleanno  
ci sveglia di buon umore  
con il cuore sulle labbra  
e una tazza di caffè.

L'ultima tosse dell'inverno,  
che muore davanti a casa,  
apre il tuo discorso,  
l'usata invocazione  
di un anno di pace.  
Pace vuol dire  
tenere sul tavolo un vaso dei tuoi fiori,  
pulita la cucina,  
cambiare la palma benedetta,  
fare i grandi bucati di lenzuola ;  
la mattina sentire  
la campana di San Savino,  
che oggi ha una voce più dolce.  
Cambia voce per avvertire  
nozze battesimi morti,  
come la casa odore  
il fuoco colore  
il gatto posto ed umore.

Per la nostra felicità questa mattina  
tornano a casa tutti i parenti  
vivi e morti  
e gli angeli custodi :  
lo zio del Minnesota  
porta una vecchia pelliccia d'orso,  
i nati morti battono leggeri,  
con i piccoli pugni stretti  
e medagliette d'oro,  
le campane di vetro  
sui fiori finti e i ceri.  
Come è cordiale la voce dal soffitto  
di un topo che rotola una noce  
o la dolce pignatta del soffritto  
che stride sui carboni.

Tornano le mietiture, i covoni,  
i pesi, le bontà delle annate,  
i vinsanti dentro i bicchieri,  
i veli delle spose,  
con una lacrima tu siedi

Le jour de ton anniversaire  
nous réveille de bonne humeur  
le cœur sur les lèvres  
et une tasse de café.

La dernière toux de l'hiver,  
qui meurt devant la maison,  
ouvre ton discours,  
l'invocation usuelle  
d'une année de paix.  
Paix veut dire  
laisser sur la table un vase de tes fleurs,  
la cuisine propre,  
changer le rameau béni,  
faire la grande lessive des draps ;  
le matin, entendre  
la cloche de Saint Sabin,  
qui aujourd'hui a une voix plus douce.  
Elle change de voix pour annoncer  
mariages, baptêmes, morts,  
comme la maison change d'odeur  
le feu, de couleur  
le chat, de place et d'humeur.

Ce matin, pour notre grand bonheur  
rentrent à la maison tous les parents  
vivants et morts  
et les anges gardiens :  
l'oncle du Minnesota  
emmène une vieille fourrure d'ours,  
les mort-nés tapent légèrement,  
de leurs petits poignets serrés  
et leurs petites médailles d'or,  
les cloches de verre  
sur les fausses fleurs et les cierges.  
Qu'elle est cordiale la voix qui vient du plafond  
de la souris qui fait rouler une noix  
ou la douce poêle avec l'ail et l'huile  
qui crépitent sur les charbons.

Retournent les moissons, les meules,  
les poids, les années fastes,  
les *vinsanti* dans les verres,  
les voiles des épouses  
la larme aux yeux tu es assise

sullo scranno a capotavola  
e guardi le tue generazioni :  
i nostri cuori uguali  
fuori o dentro cornice,  
i volti dei padri e dei figli,  
la bellezza delle spose.  
Guardi il terreno dei nostri sentimenti,  
le buone intenzioni, gli odii  
vena per vena i mutamenti  
delle nostre mani in fila sulla tavola  
e se ciascuno le sue sementi  
affida alle buone stagioni dell'anima.

Oh ricchezza della nostra casa  
Scalcucci, Filippini, Volponi,  
tutta fatta di malta e mattoni  
con il pozzo, le rose, le gronde,  
che passa gli anni sulla tua misura,  
sui calendari d'acqua e vento  
che riportano ogni evento  
con il tuo copiativo commento.

Ad essi corrisponde  
l'unica mia certezza :  
« 6 febbraio, S'Amendo  
(ricorretto s. Armando)  
nella curva della notte per il cielo  
e di un vento di gran forza,  
ore tre e quarantacinque minuti  
è nato Paolo di Arturo e Teresa,  
sano e libero, naso schiacciato.  
Per il suo grande pianto  
furono donati  
dieci grammi d'oro  
e un corallo con tre corni.  
La mattina gran passaggio  
di tordi marinacci ».

Quanti altri giorni,  
tordi smemorati e ingordi  
sono passati ?

Sono così felice stamattina  
con la gentile tazza di caffè  
azzurra, di falsa cina,  
che reca dipinti case aguzze e ponti  
che immagino nell'orto,  
e mi libero del mio cuore

sur une chaise à la place d'honneur  
et tu regardes tes générations :  
nos cœurs égaux  
en dehors ou dans le cadre,  
les visages des pères et des enfants,  
la beauté des épouses.  
Tu regardes le terrain de nos sentiments,  
les bonnes intentions, les haines,  
veine après veine les changements  
de nos mains alignées sur la table  
et si chacun confie ses graines  
aux bonnes saisons de l'âme.

Ô richesse de notre maison :  
Scalcucci, Filippini, Volponi,  
toute en ciment et briques  
avec son puits, ses roses, ses gouttières,  
qui traverse les années sur ta mesure,  
sur les calendriers de la pluie et du vent  
qui rapportent tout événement  
que tu recopies et commentes.

C'est à eux que correspond  
ma seule certitude :  
« 6 février, Saint Amand  
(corrigé en St. Armand),  
au sommet de la courbe de la nuit,  
et sous un vent très fort,  
à trois heures et quarante-cinq minutes  
est né Paolo, fils d'Arturo et Teresa,  
sain et libre, le nez camus.  
Pour ses grands pleurs  
on donna  
dix grammes d'or  
et un corail à trois cornes.  
Le matin, grand passage  
de grives marines. »

Combien de jours encore  
se sont écoulés,  
mes grives oublieuses et avides ?

Je suis si heureux ce matin  
avec ma délicate tasse de café  
bleue, de faux chine,  
où sont peints des maisons pointues et des ponts  
que j'imagine dans notre jardin,  
et je me libère de mon cœur

facendoti gli auguri,  
tenendoti per mano,  
per le catene d'oro.  
Poso la mia testa sul grembiule  
pronto a morire docilmente  
in comunione con tutti,  
guardando se il grano  
cresce tra la seta dei campi  
e gli altri frutti.  
Auguri a te  
di non morire quest'anno,  
di non lasciare sulla specchiera  
la boccetta dell'olio  
dei tuoi vezzosi capelli  
ancora usata a metà,  
i santi e i loro manti  
a capo della lettiera.

en te présentant mes vœux,  
en te tenant par la main,  
par tes chaînes d'or.  
Je pose la tête sur le tablier,  
prêt à mourir docilement  
en communion avec tous,  
en regardant si le blé  
pousse entre les champs soyeux  
et les autres fruits.  
Tous mes vœux à toi  
pour que tu ne meures pas cette année  
pour que tu ne laisses pas sur la coiffeuse  
le flacon d'huile  
pour tes cheveux gracieux  
à moitié plein,  
ou encore les saints et leurs manteaux  
au bout de ton lit.  
(*PP1980*, p. 91-93)

# Bibliographie

## 1. Œuvres de Paolo Volponi :

### 1.1 LIVRES DE POÉSIE

- Il ramarro*, Urbino, Istituto Statale d'Arte - Scuola del Libro, **1948**  
*L'antica moneta*, Florence, Vallecchi, **1955**  
*Le Porte dell'Appennino*, Milan, Feltrinelli, **1960**  
*Foglia mortale*, Ancône, Bucciarelli, **1974**  
*Poesie e poemetti 1946-1966*, De Santi G. (éd.), Turin, Einaudi, **1980**  
*Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, De Santi G. (éd.), Turin, Einaudi, **1986**  
*Nel silenzio campale*, Lecce, Piero Manni, **1990**  
*Poesie 1946-1994*, Zinato E. (éd.), Turin, Einaudi, **2001**

### 1.2 POÈMES ÉPARS

- La vita*, in *Officina*, n° 5, **1956**, puis in *LPDA*  
*Le catene d'oro*, in *Officina*, n° 8, **1957**, puis in *LPDA*  
*La paura*, in *Nuovi Argomenti*, n° 34, **1958**, puis in *LPDA*  
*Care piaghe*, in *Il Caffè*, IV, novembre-décembre **1958**  
*L'Appennino contadino*, in *Il Menabò*, n° 2, **1960**, puis in *LPDA*  
*Io porto al mare, Della chiarissima quaglia et Donne di Messina*, in *Aa.Vv., Premesse e promesse della giovane poesia*, Galasso C. (éd.), Florence, Cynthia, **1961**, d'abord in *AM* (sauf *Donne di Messina*)  
*La compagnia*, in *Album di Grottammare*, Milan, Il Saggiatore-La Nuova Pesa, **1964**  
*La pretesa d'amore*, in *Il Menabò*, n° 8, **1965**, puis in *FM*  
*La costa incerta*, in *L'Approdo letterario*, n° 32, n.s. XI, octobre-décembre **1965**, puis in *FM*  
*Le mura di Urbino*, avec des gravures de M. Logli, Urbino, Istituto d'Arte, **1973**, d'abord in *LPDA*  
*La vita*, in *M. Logli presentato da Paolo Volponi*, Pesaro, La Pergola, **1974**, d'abord in *LPDA*  
*Ordine della paura (1972-1973)*, in *Marka*, mai-juillet **1984**, puis in *CTAFPP*  
*Pagina bianca*, in *Il gusto dei contemporanei*, Quaderno numero uno, Pesaro, Assessorato Pubblica Istruzione, **1985**, puis in *CTAFPP*  
*La lunga spoliazione*, in *Riviera*, IV mostra-mercato dell'antiquariato specializzato, Rimini, 21 juin-13 juillet **1986**  
*Ogni emozione ormai*, in *L'immaginazione*, n° 59-60, novembre-décembre **1988**  
*La meccanica*, in *Alfabeta*, n° 106, **1988**, puis in *NSC*  
*Vera, Tormenta et Il luogo*, in *L'anello che non tiene*, vol. I, n° 7, Spring **1989**. *Tormenta fera partie* de *NSC*  
*Poesie*, in *Leggere*, n° 14, août-septembre **1989**  
*Diario 1987. 22 giugno*, in *Cartolaria*, **1990**, puis in *Istmi*, 2003-2004, p. 157-67  
*È per un'impudente vanteria*, in *Rinascita*, n.s., n° 3, 27 janvier **1991**, puis in *Aa.Vv., Mozione dei poeti comunisti*, Lecce, Manni, 1991, puis in *PO2001*

*Queste case*, in Volpe G., *Case e campagna tra Montefeltro e Adriatico*, Urbino, Editrice Montefeltro, **1993**  
*O di gente italiana*, in *Corriere della Sera*, 3 février **1993**, puis in *PO2001*  
*Cinque poesie giovanili inedite di Paolo Volponi*, in *Cinque artisti per Paolo Volponi*, Ceci B. (éd.), Urbino, Accademia Raffaello, **1994**  
*Sicilia*, in Aa.Vv., *Poeti contro la mafia*, Bettini F. (éd.), Palerme, La Luna, 1994, puis in *PO2001*  
*Memento et Il cerchio*, in *Hortus*, n° 15 (**1994**), puis in *PO2001*

### 1.3 ROMANS ET NOUVELLES

*Memoriale*, Milan, Garzanti, **1962**  
*La macchina mondiale*, Milan, Garzanti, **1965**  
*Corporale*, Turin, Einaudi, **1974**  
*Il sipario ducale*, Milan, Garzanti, **1975**  
*Il pianeta irritabile*, Turin, Einaudi, **1978**  
*Il lanciatore di giavellotto*, Turin, Einaudi, **1981**  
*Le mosche del capitale*, Turin, Einaudi, **1989**  
*La strada per Roma*, Turin, Einaudi, **1991**  
*La pestilenza*, Rustioni M. (éd.), Pistoia, Edizioni Via del Vento, **2002**  
*Romanzi e prose*, Zinato E. (éd.), vol. I (III), NUE 229, Turin, Einaudi, **2002**  
*Romanzi e prose*, Zinato E. (éd.), vol. II (III), NUE 230, Turin, Einaudi, **2002**  
*Romanzi e prose*, Zinato E. (éd.), vol. III (III), NUE 231, Turin, Einaudi, **2003**  
*I racconti*, Zinato E. (éd.), Turin, Einaudi, **2017**

### 1.4 ESSAIS

LEONETTI F. – VOLPONI P., *Il leone e la volpe. Dialogo inverno 1994*, Turin, Einaudi, **1994**  
*Scritti dal margine*, Milan - Lecce, E. di C. Lupetti - Piero Manni, **1995**  
*Cantonate d'Urbino*, Nardò, Besa, **1998**  
*Del naturale e dell'artificiale*, Ancône, Il lavoro editoriale, **1999**

### 1.5 ARTICLES, INTERVIEWS ET AUTRES<sup>1</sup>

*Il principio umano della pittura-scienza*, in Berti L. (éd.), *L'opera completa di Masaccio*, Milan, Rizzoli, **1968**, p. 5-9  
« E io ricomincio da Pasolini », in *L'Espresso*, n° 20, **1971**, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...  
Interview avec F. Camon, in CAMON F., *Il mestiere di scrittore*, Milan, Garzanti, **1973**  
*Introduzione*, in Di Martino I., *Enciclopedia della gestione della scuola*, Milan, Teti, **1977**  
« La figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini », in Aa.Vv., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale italiano*, Amministrazione provinciale di Pavia - Comune di Alessandria, **1977**, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...

---

<sup>1</sup> La liste n'est pas exhaustive, elle se limite à recenser les textes qui ont nourri notre réflexion.

- « Deve stare molto attenta la sinistra » [1979], in *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Bossaglia R. (éd.), Milan, Bompiani, 2012
- « Via col vento » [1980], in Aa.Vv., *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Bossaglia R. (éd.), Milan, Bompiani, 2012
- Interview avec Anna Benassi, in BENASSI A., *Un autore, una città*, Turin, Eri, 1982
- « Quando io leggevo », in *Corriere della Sera*, 24 octobre 1982, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- OCHETTO V., « Intervista a Paolo Volponi su Adriano Olivetti [1983] », in PISTILLI M., *Paolo Volponi, uno scrittore dirigente alla Olivetti di Ivrea*, Fano, Aras Edizioni, 2014
- « Un Apollinaire di Savinio », in *Arte all'incanto*, Catalogo Finarte 1983-1984, Milan, Longanesi, 1984, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « Vi racconto una storia », in Aa.Vv., *Scuola e territorio*, Documenti n°20, Rimini, 1985, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « Una poesia politica e materiale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini Su *Con testo a fronte* [1986] », in *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, Rome, Lithos, 1995
- « Informazione e cultura in Italia e nel Mezzogiorno », in *Basilicata*, mars 1987, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « A lezione da Paolo Volponi », in *Poesia*, 1988, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « Vorrei scrivere versi epici. Colloquio tra Paolo Volponi e Francesco Muzzioli su *Nel silenzio campale* » [1990], in Aa.Vv., *Volponi e la scrittura materialistica*, Rome, Lithos, 1995
- « Per case dell'alta valle del Metauro » [1991], in *L'immaginazione*, n°143, décembre 1997
- « Inchiesta sulla morte del comunismo », *Il Venerdì di Repubblica*, 6 septembre 1991, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « Quando litigai con PPP », in *Il Sabato*, n°4, 1992, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « Il manoscritto nel cassetto », in *L'immaginazione*, n° 143, décembre 1992, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- Paesaggio con figure*, interview radiophonique à P. Volponi réalisée par M. Gulinucci et M. Cecchi, Radio Tre, *Testimoni e interpreti del nostro tempo*, décembre 1993, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- « Mafia e cultura », in Aa.Vv., *Poeti contro la mafia*, Bettini F. (éd.), Palerme, La Luna edizioni, 1994, p. 175–203
- « Per una letteratura di liberazione e di conflitto », in *Critica marxista*, 1995, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...
- MARONGIU E., *Intervista a Paolo Volponi*, Milan, Archinto, 2003
- Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, Fioretti D. (éd.), Florence, Edizioni Polistampa, 2009
- Parlamenti*, Zinato E. (éd.), Rome, Ediesse, 2011
- Discorsi parlamentari 1984-1992*, Lecce, Manni, 2013
- ARISTOPHANE, *Lisistrata*, Paoli C. (éd.), Volponi P. (tr.), Urbino, QuattroVenti, 2014
- Il linguaggio sportivo e altri scritti*, Gaudio A. (éd.), Naples, ad est dell'equatore, 2016

## 1.6 TRADUCTIONS FRANÇAISES DES ROMANS DE VOLPONI<sup>2</sup>

- Pauvre Albino*, Javion M. (tr.), Paris, Grasset, **1964**  
*Le système d'Anteo Crocioni*, Javion M. (tr.), Paris, Grasset, **1969**  
*Corporel*, Sager M. (tr.), Paris, Robert Laffont, **1975**  
*Le duc et l'anarchiste*, Sager M. (tr.), Paris, Robert Laffont, **1978**  
*La planète irritable*, Bonalumi L. (tr.), Paris, Flammarion, **1991**  
*Le lanceur de javelot*, Laclavetine J.-M. (tr.), Paris, Flammarion, **1991**

## 2. Pour une approche de l'œuvre de Paolo Volponi

### 2.1 OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ANCESCHI L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Florence, Sansoni, **1936**  
OLIVETTI A., *La città dell'uomo*, Milan, Edizioni di Comunità, **1960**  
CANETTI E., *Masse et puissance*, Rovini R. (tr.), Paris, Gallimard, **1966**  
PASOLINI P.P., « Le PCI Aux Jeunes !! » [1968], in *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 117–22  
BUBER M., *Je et Tu*, Bianquis G. (tr.), Paris, Aubier-Montaigne, **1969**  
MERLEAU-PONTY M., *La prose du monde*, Paris, Gallimard, **1969**  
FOUCAULT, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, **1975**  
MORIN E., *La méthode. I. La Nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, **1977**  
FERRETTI G.C., «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta* Turin, Einaudi, **1978**  
MUSATTI C. – BAUSSANO G. – NOVARA F. – ROZZI R.A., « Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica » [1963], in *Psicologi in fabbrica. La psicologia negli stabilimenti Olivetti*, Turin, Einaudi, **1980**, pp. 69–105  
MORIN E., *La méthode. II. La Vie de la vie*, Paris, Éditions du Seuil, **1980**  
OCHETTO V., *Adriano Olivetti. La biografia*, Rome-Ivrée, Edizioni di Comunità, **1985**  
MORIN E., *La méthode. III. La Connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil, **1986**  
GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, **1989**  
MORIN E., *La méthode. IV. Les Idées, leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organization*, Paris, Éditions du Seuil, **1991**  
CAPOZZI R., *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, **1991**, cité par Zinato E., *Cronologia*, in Volponi P., *Romanzi e prose*, vol. I...  
BITSAKIS E., *Basi della fisica moderna. La svolta neorealista nella fisica fondamentale*, Bari, Edizioni Dedalo, **1992**  
BOTTIROLI G., *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Turin, Bollati Boringhieri, **1993** (cité par Scaffai N., *Il poeta e il suo libro...*)  
CATTABIANI A., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*, Milan, Oscar Saggi n° 702, Arnoldo Mondadori Editore, **2000**

---

<sup>2</sup> Nous mentionnons ces traductions dans la mesure où, pour les citations extraites des romans de Volponi, nous recourons tantôt aux nôtres tantôt aux ouvrages ci-dessus.

- MORIN E., *La méthode. V. L'Humanité de l'humanité - L'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, **2001**
- DE MARTINO E., *Furore Simbolo Valore*, Milan, Feltrinelli, **2002**
- MORIN E., *La méthode. VI. Éthique* Paris, Éditions du Seuil, **2006**
- PRIGOGINE I., *La fin des certitudes. Temps, chaos et les lois de la nature*, Paris, Odile Jacob, **2009**
- BELOTTI A., *La comunità democratica. Partecipazione, educazione e potere nel lavoro di comunità di Saul Alinsky e Angela Zucconi*, Intangibili, Fondazione Adriano Olivetti, **2011** ([http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id\\_pubblicazioni=216](http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id_pubblicazioni=216))
- AA. VV., *La biblioteca di Adriano Olivetti*, Collana Intangibili n°21, Fondazione Adriano Olivetti, **2012**, <http://www.fondazioneadrianolivetti.it/images/pubblicazioni/collana/100713071953La%20Biblioteca%20di%20Adriano%20Olivetti.pdf>
- BILÒ F. – VADINI E., *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco*, Intangibili, n° 23, Fondazione Adriano Olivetti, **2013**, ([http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id\\_pubblicazioni=276](http://www.fondazioneadrianolivetti.it/pubblicazioni.php?id_pubblicazioni=276))
- FERRAROTTI F., *La concreta utopia di Adriano Olivetti*, Bologne, EDB, **2013**
- FRANCALANCI E.L., *Estetica del potere. Figure dell'ordine e del disordine*, Milan-Udine, Mimesis, **2014**

## 2.2 OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA POÉSIE

- CONTINI G., *Poeti del Duecento*, Milan-Naples, Ricciardi, **1960**
- PAZ O., *L'arc et la lyre*, Munier R. (tr.), Paris, Gallimard, **1965**
- PONTIGGIA G. – DI MAURO E., *Introduzione*, in *La parola innamorata*, **1979** (<http://ellisse.altervista.org/index.php?/archives/343-La-parola-innamorata.html>)
- MESCHONNIC H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, **1982**
- TESTA E., *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Gênes, Il Melangolo, **1983**
- SPIRE A., *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, José Corti, **1986**
- COLLOT M., *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, **1989**
- LOTMAN J.M., *La struttura del testo poetico* [1970], Milan, Mursia, **1990**
- COLLOT M., *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, **1997**
- BELTRAMI P. G., *Gli strumenti della poesia*, Bologne, Il Mulino, **2002**
- SCAFFAI N., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Florence, Le Monnier, **2005**
- LISA T., *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Letteratura E Storia n°4, Florence, Firenze University Press, **2007**
- BUSSOLINO C., *Le figure della contraddizione nella poesia italiana del Novecento*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Pavie en **2010**, en partie reproduite in [https://www.academia.edu/4434118/Le figure della contraddizione nella poesia italiana del Novecento](https://www.academia.edu/4434118/Le_figure_della_contraddizione_nella_poesia_italiana_del_Novecento)

## 2.3 OUVRAGES, ARTICLES ET ESSAIS GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE

- BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand* [1928], Paris, Flammarion, **1985**
- AUERBACH E., *Figura* [1938], Meur D. (tr.), Paris, Macula, **2003**

- PASOLINI P.P., *Passione e ideologia*, Milan, Garzanti, **1960**
- BENVENISTE E., « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in ID., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, **1966**
- BARTHES R., « La mort de l'auteur » [1967], in ID., *Le bruissement de la langue. Essais critiques*, vol. IV (IV), Paris, Seuil, 1984, p. 61–67
- FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, vol. II (II), 2015, p. 1258–80
- BAKHTINE M., « Du discours romanesque », in ID., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, **1978**
- COMPAGNON A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, **1979**
- TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* Suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, **1981**
- RICCEUR, P., *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, vol. I (III), Paris, Éditions du Seuil, **1983**
- GENETTE G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, **1987**
- NALDINI N., *Pasolini, una vita*, Turin, Einaudi, **1989**
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Vol. 2, Siti W. - De Laude S. (éds.), Milan, Mondadori, **1999**
- GENETTE G., *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, **1999**
- STOLZ C., « Bivocalité, Construction Hybride, Pluriaccentuation, Motivation Pseudo-Objective », in *Atelier de théorie littéraire - Fabula*, **2002**, <http://www.fabula.org/atelier.php?Bivocalit%26acute%3B%2C%20construction%20hybride%20pluriaccentuation%20motivation%20pseudo%20objective>
- MUZZIOLI F., *Scritture della catastrofe*, Rome, Meltemi, **2007**
- LAHIRE B., *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, **2010**
- SERIANNI L., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Novare, UTET, **2010**
- COMPAGNON A., « Théorie de la littérature: qu'est-ce qu'un auteur? », in <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

## 2.4 OUVRAGES, ARTICLES ET ESSAIS D'INTÉRÊT GÉNÉRAL SUR VOLPONI

- BO C., *Otto Studi*, Florence, Vallecchi, **1939**
- AA.VV., *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Rome-Bari, Laterza-Unedi, **1968**, p. 491-492
- SANGUINETI E. (éd.), *Poesia del Novecento*, in *Parnaso italiano. Crestomazia della poesia italiana dalle Origini al Novecento*, Turin, Einaudi, **1969**
- DAVID M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Turin, Bollati Boringhieri, **1970** [1966]
- AA.VV., *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, vol. II, Florence, Vallecchi, **1974**, p. 1434
- SICILIANO E., *Paolo Volponi*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I Contemporanei*, Milan, Marzorati, **1974**, p. 1589-1601
- RAMAT S., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milan, Mursia, **1976-1982**
- MENGALDO P.V. (éd.), *Poeti italiani del Novecento*, Milan, Mondadori, **1978**

- SALINARI C. – RICCI C., *Storia della letteratura italiana, L'Ottocento e il Novecento, X. La letteratura del secondo dopoguerra, Letteratura e società industriale*, p. 1761-1770, Rome-Bari, Laterza, **1980** [1969]
- SANTATO G., *Paolo Volponi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Branca V. (éd.), vol. IV, Turin, Utet, **1986**, p. 468-471
- RABONI G., *Poeti del secondo Novecento*, in CECCHI E. – SAPEGNO N. (éds.), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, vol. II, Milan, Garzanti, **1987**, p. 209-248
- AMOROSO G., *Paolo Volponi*, in *Letteratura italiana contemporanea*, Mariani G. – Petrucciani M. (éds.), vol. IV/2, Rome, Lucarini, **1987**, p. 769-775
- BERARDINELLI A., *Scheda su Paolo Volponi*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, II, Milan, Garzanti, **1988**, p. 972-973
- FORTINI F., Recension à Volponi P., *Le mosche del capitale*, in *L'Indice dei libri del mese*, **1989** (<http://www.ibs.it/code/9788806115241/volponi-paolo/mosche-del-capitale.html>)
- CUCCHI M. (éd.), *Dizionario critico della poesia italiana*, Milan, Mondadori, **1990** [1983], p. 436
- FERRONI G., *Paolo Volponi: razionalità e utopia*, in ID., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milan, Einaudi scuola, **1991**, p. 697-702
- PAUTASSO S., *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Milan, Rizzoli, **1991**
- MENGALDO P.V., *Paolo Volponi*, in ID., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologne, Il Mulino, **1994**, p. 179-182
- SICILIANO E., « Le sue stagioni più furenti », in *La Repubblica*, 24 août **1994**
- BARBERI SQUAROTTI G., « Ilarità e tragedia », in *La Stampa*, 24 août **1994**
- RABONI G., « L'istinto di scrivere la verità », in *Corriere della Sera*, 24 août **1994**
- GIUDICI G., « Il poeta e l'azienda », in *l'Unità*, 24 août **1994**
- PETRONCINI M., « Sogni di eroi solitari », in *l'Unità*, 24 août **1994**
- BERARDINELLI A., « La peste dell'Italia industriale », in *l'Unità*, 24 août **1994**
- DI FRANCESCO T., « Una fabbrica per il romanzo », in *Il Manifesto*, 24 août **1994**
- D'ELIA G., « Poeta nella prosa, prosatore nella poesia », in *Il Manifesto*, 24 août **1994**
- GARZIA A., « Parole d'uso », in *Il Manifesto*, 24 août **1994**
- SANTATO G., « Volponi, topografia di un'anima », in *Il Manifesto*, 24 août **1994**
- BERARDINELLI A., *Paolo Volponi e le promesse dello sviluppo*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, II/2, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, Turin, Einaudi, **1995**, p. 549-552
- DORIGO E., *Nello specchio incrinato. Paolo Volponi e Pier Paolo Pasolini. Nove quadri teatrali*, Udine, Campanotto editore, **1996**
- FORTINI F., *Volponi*, in ID., *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, **1996**
- BRIOSCHI F. – DI GIROLAMO C., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia al Novecento*, Turin, Bollati Boringhieri, **1996**
- CUCCHI M. – GIOVANARDI S., *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milan, Mondadori, **1996**, p. XI-LVIII et p. 761-762
- GUIDETTI E. – LUTI G. (éds.), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Rome, Editori Riuniti, **1997**, p. 927-929
- BO C., *Città dell'anima. Scritti sulle Marche e i marchigiani 1937-2000*, Vogt U. (éd.), Ancône, Carlo Bo/Il lavoro editoriale, **2000**
- MALATO E. (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana, vol. IX – Il Novecento, cap. XII: Scrittori dell'ultimo Novecento, 14. Neocapitalismo e alterità: la ricerca esistenziale di Paolo Volponi*, Rome, Salerno Editrice, **2000**, p. 1055-1061
- SEGRE C. – OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana – Novecento (seconda parte)*, Rome, Gruppo Editoriale L'Espresso, **2004**

- TCHEHOFF I., « Paolo Volponi e il dilemma della scrittura carnale », 2006, in <http://rossy.ruc.dk/ojs/index.php/congresso/article/view/5181>
- ZINATO E., « Tra industria e Rinascimento: Volponi attualizza Alberti. Un'inedita prefazione al *Momus* », in *L'Ellisse*, 2006, p. 209-22
- CASADEI A. – SANTAGATA M., *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Rome-Bari, Laterza, 2007, p. 393-396
- PISTILLI M., *Paolo Volponi, uno scrittore dirigente alla Olivetti di Iorea*, Fano, Aras Edizioni, 2014
- STAJANO C., « Il capitale umano di Volponi », in *La Lettura de Il Corriere della Sera*, n. 2, 2014 (<http://lettura.corriere.it/il-capitale-umano-di-volponi/>)
- CANDILORO M., « La citation volponienne (1924-1994): entre littérature et politique », in *Cahiers Du CELEC*, juin 2017, <http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/node/54>
- CANDILORO M., « *Le système d'Anteo Crocioni*: la trace de la chute d'une étoile », in *Cahiers du CELEC*, juillet 2017, <http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/node/77>
- ZINATO E., *Prefazione*, in ID., *I racconti*, Turin, Einaudi, 2017

## 2.5 RECENSIONS, ESSAIS ET ARTICLES SUR LA POÉSIE DE VOLPONI

- BO C., *Presentazione*, in Volponi P., *Il Ramarro*, Urbino, Istituto d'arte, 1948, p. 9-10
- SPAGNOLETTI G., « Cronache di poesia », in *La Fiera Letteraria*, n° 5, 30 janvier 1949, p. 4
- VOLPINI V., « *L'antica moneta* », in *La Fiera Letteraria*, 4 septembre 1955
- CAPRONI G., « *L'antica moneta* », in *Letteratura*, III, n° 17-18 (September 1955), p. 214
- PASOLINI P.P., « *L'antica moneta* di Volponi [1955] », puis in ID., *Passione e ideologia*, Milan, Garzanti, 1960
- RONCONI E., « Metafisici e poeti », in *Il Ponte*, XII, n° 2, février 1956, p. 265
- LEONETTI F., « *La paura* (Nota per Volponi) », in *Officina*, Mars 1959, p. 44-45
- FORTINI F., « Le poesie italiane di questi anni », in *Il Menabò*, n° 2, 1960, p. 103-142
- PAMPALONI G., « La poesia di Volponi », in *L'Approdo letterario*, n° 11, 1960
- CERBONI BAIARDI G., « Le poesie di Volponi », in *Comunità*, novembre 1960
- LEONETTI F., « Un'analisi semantica, IV: *Antico e postmoderno* », in *Paragone-Letteratura*, n°136, XII, avril 1961, p. 123-133
- FORTI M., *Nuove poesie di Volponi*, in ID., *Le proposte della poesia*, Milan, Mursia, 1963, p. 249-253
- FERRETTI G.C., « Poesie inedite di Volponi », in *Rinascita*, n° 16, 18 avril 1975, p. 30
- DE SANTI G., « Nota », in Volponi P., *Poesie e Poemetti 1946-1966*, Turin, Einaudi, 1980, p. 195-99
- RAFFAELI M., « Versi dall'Italia contadina a quella del boom. Dalle risposte caduche del Dopoguerra alla domanda frontale sulle cose », in *Il Manifesto*, août 1980
- PAMPALONI G., « Volponi ? Fa il poeta contadino », in *Il Giornale*, 10 settembre 1980
- BARBERI SQUAROTTI G., « L'amore e il furore di Volponi poeta », in *La Stampa*, n°210, vendredi 26 septembre 1980, p. 15
- LUZI A., *Paolo Volponi e « L'antica moneta »*, in id., *Sulla soglia del paese. Scrittori marchigiani contemporanei*, Ancône, Bagaloni, 1984, p. 68-104
- PAPINI M. C., « La poesia di Paolo Volponi: da *Il ramarro* a *Foglia mortale* », in *Studi Novocenteschi*, juin 1986, p. 115-44

- DI FRANCESCO T., « Notte e paesaggio nel ritmo di Volponi », in *Il Manifesto*, 6 décembre **1986**
- SANTATO G., « Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo », in «*Paragone-Letteratura*», **1986**, p. 8–29
- LENTI M., « Due inediti giovanili di Paolo Volponi », in *La collina*, n° 11/13, juin-décembre **1989**, p. 64-67
- SANTATO G., *Nota*, in Volponi P., *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, Turin, Einaudi, **1986**
- BO C., « Paolo Volponi notturno », in *Corriere della Sera*, 4 juin **1986**
- FERRETTI G.C., « Paolo Volponi e i suoi nemici », in *l'Unità*, 7 juin **1986**
- ASOR ROSA A., « Versi (folli) e diversi », in *La Repubblica*, 5 juillet **1986**
- MENGALDO P.V., « Sempre in testa la poesia », in *Panorama*, 3 août **1986**
- ARBASINO A., « Ognuno per il suo verso », in *L'Espresso*, 10 août **1986**
- GRAMIGNA G., « *Con testo a fronte* », in *Alfabeta*, novembre **1986**
- RAMAT S., « Note sulla poesia di Volponi », in *Studi Novecenteschi*, décembre **1987**
- BETTINI F., *Introduzione*, in Volponi P., *Nel silenzio campale*, Lecce, Manni, **1990**, p. 7-16
- SICILIANO E., « Liturgiche poesie », in *L'Espresso*, 4 novembre **1990**
- PAGNANELLI R., *Su Volponi*, in ID., *Studi critici*, Milan, Mursia, **1991**, p. 143-144
- FORTINI F., « Lacrime in versi sui tangenti fati », in *Il Sole 24 Ore*, 14 février **1993**
- LENTI M., « I resti del silenzio », in *La collina*, n° 19/23, juillet 1992-décembre **1994**, p. 342-345
- ZINATO E., « La recente poesia di Volponi fra corpo e storia », in *Hortus*, n° 15, **1994**, p. 68-78
- RABONI G., *La felicità e la perdita*, in VOLPONI P., *Poesie 1946-1994*, Zinato E. (éd.), Turin, Einaudi, **2001**, p. V–VIII
- ZINATO E., *Introduzione*, in VOLPONI P., *Poesie 1946-1994*, Zinato E. (éd.), Turin, Einaudi, **2001**
- ZINATO E., « La poesia verso la prosa? La scrittura di Volponi e i generi letterari », in *Poetarum Silva*, **2012** <<https://poetarumsilva.com/2012/06/08/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-e-zin/> (première partie); <https://poetarumsilva.com/2012/06/11/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-emanuele-zinato-seconda-parte-2/> (deuxième partie); <https://poetarumsilva.com/2012/06/14/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-emanuele-zinato-seconda-parte/> (troisième partie)
- ZINATO E., « *Sesterzo energetico*. Scrittura e denaro in Paolo Volponi », in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, **2015**, p. 119-132

## 2.6 OUVRAGES MONOGRAPHIQUES, ÉDITIONS SPÉCIALES DE REVUES ET ACTES DE COLLOQUES

- FERRETTI G.C., *Paolo Volponi*, Florence, Il Castoro n°64, La Nuova Italia, **1972**
- BALDISE E., *Invito alla lettura di Volponi*, Milan, Mursia, **1982**
- AA.VV., *Il gusto dei contemporanei*, Quaderno n° 1: *Paolo Volponi*, Assessorato pubblica istruzione – Comune di Pesaro, **1985**
- L'immaginazione*, n° 83-84, novembre-décembre **1990**, p. 1-12
- Hortus*, n° 11, premier semestre **1992**, p. 3-55
- Il passaggio*, n° 5-6, septembre-décembre **1994**, p. 53-58, *Ricordo di Volponi*
- Critica marxista*, numéro spécial, n° 4-5, **1995**, p. 74-100, *Volponi ovvero la forza dell'utopia*
- AA.VV., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, Rome, Lithos, **1995**

- AA.VV., *P. Volponi: scrittura come contraddizione*, Gruppo Laboratorio (éd.), Milan, Angeli, **1995**
- AA.VV., *Il coraggio dell'utopia*, Actes du colloque d'Urbino (24 mai 1996), Raffaelli M. (éd.), Ancône, Transeuropa, **1997**
- L'immaginazione*, n° 143, décembre **1997**, Zinato E. (éd.)
- PAPINI M.C., *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Florence, Le Lettere, **1997**
- Studi novecenteschi*, n° 55, juin **1998**
- ZINATO E., *Volponi*, Palerme, Palumbo, **2001**
- Istmi*, n° 13-14, **2003–2004**
- Istmi*, n° 15-16, **2004-2005**
- AA.VV., *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Ritrovato S. – Marchi D. (éds.), Pesaro, Metauro, **2007**
- L'illuminista*, n° 24, *Paolo Volponi*, **2008**
- GAUDIO A., *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pise, Edizioni ETS, **2008**
- FERRETTI G.C. – ZINATO E., *Volponi personaggio di romanzo. Con tre inediti*, Lecce, Manni, **2009**
- FICHERA G., *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Cuneo, Nerosubianco, **2012**
- Nostro lunedì*, n° 2 (nuova serie), *Paolo Volponi e Urbino*, **2013**
- VERDENELLI M. – VINCENZI G. (éds.), *Paolo Volponi : lessico dell'immagine*, Macerata, eum, **2013**
- RITROVATO S., *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, **2013**
- AA.VV., *Volponi estremo*, Ritrovato S. - Toracca T. - Alessandrini E. (éds.), Pesaro, Metauro, **2015**
- Allegoria*, n° 71-72, janvier-décembre **2015**, *Paolo Volponi – Le mosche del capitale*

## 2.7 SITES INTERNET

- Universalis éducation [en Ligne]. Encyclopædia Universalis, in <http://www.universalis-edu.com/>
- Encyclopédie Larousse en ligne - <http://www.larousse.fr/encyclopedie>
- BnF – Gallica : <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>
- Treccani – Encyclopédie et dictionnaire de la langue italienne : <http://www.treccani.it/>
- Dictionnaire de Français Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Portail Lexical CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/>
- Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani : <http://etimo.it/>
- Dizionario della lingua italiana di Niccolò Tommaseo - <http://www.tommaseobellini.it/#/>

## 2.8 VARIA

- ANONIMO GENOVESE, *Rime*, in <http://www.classicitaliani.it/ducento/genovese1.pdf>
- BENJAMIN W., <http://walterbenjaminarchives.mahj.org/abecedaire-03-allegorie.php>
- PLATON, *Cratyle*, in ID., *Œuvres complètes*, tome XI, Cousin V. (tr.), Paris, Rey et Gravier Libraires, **1837**, in <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/cratyle.htm>

- AA. VV., *La Sainte Bible*, Crampon A. (tr.), Société de S. Jean l'Évangéliste, **1923**  
[https://fr.wikisource.org/wiki/Bible\\_Crampon\\_1923](https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Crampon_1923))
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, in  
<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/index.htm>
- PARMÉNIDE, *De la nature*, in [http://www.utc.fr/~jguignar/SC21/Textes/Parménide%20\(Dire%20et%20être\).pdf](http://www.utc.fr/~jguignar/SC21/Textes/Parménide%20(Dire%20et%20être).pdf)
- ALIGHIERI D., *La Divine Comédie*  
[https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Divine\\_Com%C3%A9die\\_\(traduction\\_Lamennais\)](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_(traduction_Lamennais))
- FELICI L., *71 Lettres Autographes à Ulisse Aldrovandi (Rimini, 2 Juillet 1553-Rimini, 24 Août 1573)*, in Fondo Aldrovandi, ms. 382, II, cc. 180r-253r, Bibliothèque universitaire de Bologne
- LEOPARDI G., *Zibaldone di pensieri*, in *Letteratura Italiana*, ([http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t226.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t226.pdf))
- GENTILI B., *Periodico Unitn*  
<http://periodicounitn.unitn.it/archive/periodicounitn/numero38/edipo.html>)
- « Tordo Balordo », in *Associazione Pro Urbino*, in  
[http://www.prourbino.it/Dialetto/Storie/Storielle\\_home.htm](http://www.prourbino.it/Dialetto/Storie/Storielle_home.htm)
- AA.VV., « Olivetti, storia di un'impresa »  
<http://www.storiaolivetti.it/sottotemi.asp?idTema=21>)
- CAMUS A., *L'homme révolté*, Essais n°15, Paris, Folio, **1951**
- PASOLINI P.P., *Le Ceneri di Gramsci*, Milan, Garzanti, **1957**
- MALLARMÉ S., *Correspondance*, Mondor H. – Austin L.J. (éds.), vol. II (VII), Paris, Gallimard, **1965**
- UNGARETTI G., *Vie d'un homme : poésie 1914-1970*, Paris, Gallimard, **1981**
- SABA U., *Il Canzoniere*, De Ceccatty R. (éd.), Lausanne, L'âge d'homme, **1988**
- PASOLINI P.P., *La religion de mon temps (1955-1960)*, in ID., *Poésies 1943-1970*, Paris, Gallimard, **1990**
- LEOPARDI G., *Petites œuvres morales*, Gayraud J. (tr.), Paris, Allia, **1993**
- VIRGILE, *Les Géorgiques*, Pigeaud J. (éd.) - De Saint-Denis E. (trad.), Paris, Les Belles Lettres, **1998**
- LEOPARDI G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, Felici L. et Trevi E. (éds.), Rome, Newton & Compton editori, **2001**
- GAGLIARDI P., « Orfeo e Lucrezio nelle *Georgiche* », in AA.VV., *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Vol. LI, Naples, Giannini Editore, **2002**
- STEVENS W., *Harmonium*, Malroux C. (tr.), Paris, José Corti, **2002**
- MARTIAL, *Epigrammes*, Izaac H.-J. (tr.), Paris, Les Belles Lettres, **2003**
- MONTALE E., *Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, **2004**
- LEOPARDI G., *Chants/Canti*, Orcel M. (tr.), Paris, Flammarion, **2005**
- CHENG F., *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, **2008**
- La réparation kleinienne* - [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.gonin\\_a&part=146607](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.gonin_a&part=146607)
- MORELLI A.M., « Sighs of lost love : the Rufus cycle in Martial (1.68 and 1.106) », in *Classical Philology*, **2009**, in  
[https://www.academia.edu/3402501/Sighs\\_of\\_Lost\\_Love\\_The\\_Rufus\\_Cycle\\_in\\_Martial\\_1.68\\_and\\_1.106](https://www.academia.edu/3402501/Sighs_of_Lost_Love_The_Rufus_Cycle_in_Martial_1.68_and_1.106)
- MASTERS E.L. – GÉNÉRAL INSTIN, *Spoon River – Catalogue des chansons de la rivière*, Chatelier P. (éd.), Coll. Othello, Le Nouvel Attila, **2016**