

PANORAMAS DES
LITTÉRATURES
CONTEMPORAINES

LITTÉRATURE
ITALIENNE
PAR BENJAMIN CRÉMIEUX

CEDEM-LX

2879

KRA, ÉDITEUR
6, RUE BLANCHE
PARIS, 1928



PANORAMAS
DES LITTÉRATURES
CONTEMPORAINES

LITTÉRATURE FRANÇAISE

par BERNARD FAY

Un volume 12 francs

LITTÉRATURE ANGLAISE

par RENÉ LALOU

Un volume 13 fr. 50

Édition originale sur vélin. 20 fr.

POUR PARAÎTRE :

LITTÉRATURE ALLEMANDE

par FÉLIX BERTAUX

LITTÉRATURE AMÉRICAINE

par RÉGIS MICHAUD

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

par JEAN CASSOU

LITTÉRATURE RUSSE

par P. HAZARD et V. POZNER

CHAQUE VOLUME DE 12 à 15 francs

Lorsque ce signet ne vous sera plus utile, découpez-le suivant le pointillé.



AVANT-PROPOS

Il y a deux sortes de photographies aériennes : les vues perpendiculaires, déchiffrables pour les seuls initiés, qui reproduisent le terrain avec une exactitude géométrique, mais sans relief et les vues obliques, où la perspective et les formes varient selon l'angle de vision, mais parlent clairement aux yeux de tous.

De propos délibéré, ce Panorama se présente « en oblique ». Perspective et formes s'y trouvent figurées avec le souci de mettre en lumière les œuvres, les problèmes, les crises, les mouvements les plus significatifs pour l'étranger : toutes les manifestations littéraires d'un intérêt, d'une portée ou d'un exemple universels, et toutes celles, d'autre part, dont la signification était exclusivement, typiquement italienne. C'est assez dire que cet ouvrage, qui pourrait porter



en sous-titre : l'Italie littéraire d'hier et d'aujourd'hui vue par un Barbare, s'adresse d'abord aux non-Italiens.

On n'a pas manqué d'envisager dans sa valeur esthétique absolue cette contribution italienne à l'Histoire générale de la littérature européenne depuis 1870, mais on s'est en outre constamment efforcé de la saisir à l'état naissant, comme l'expression la plus haute de la vie d'une nation, de la sensibilité et des aspirations d'un peuple au cours de plus d'un demi-siècle.

Ce travail d'ensemble, le premier qu'ait inspiré cette période, use de tous les moyens — information, description, comparaison, critique — pour récapituler vingt ans de contact direct et passionné avec les œuvres et les hommes d'Italie. L'auteur n'ignore aucun des risques de son entreprise et de sa méthode : il n'a pas l'illusion d'avoir donné du coup le portrait indiscutable et sans lacunes de cette grande époque littéraire. Il serait assez payé de sa peine si l'on jugeait en Italie qu'il l'a au moins rêvée et donnée à rêver avec vraisemblance.

B. Cr.



CHAPITRE I

VUE D'ENSEMBLE ET POINTS DE REPÈRE.

I

L'entrée des troupes royales dans Rome, le 20 septembre 1870, est une grande date littéraire. Elle marque le terme de ce messianisme national qui hantait, depuis des siècles, les meilleurs des Italiens. Le messie est venu ; l'unité est faite ; une ère nouvelle commence. Libérée elle aussi de la hantise unitaire, la littérature vient de conquérir son indépendance. Qu'en a-t-elle su faire depuis ce grand jour ?

Près de soixante ans se sont écoulés, soixante ans d'efforts et de disputes, de recherches et de tentatives dans les sens les plus divers, les plus opposés. Aucune époque littéraire n'a été en Italie aussi agitée, aussi pleine de contrastes. Aucune littérature, il est vrai, ne s'est jamais trouvée peut-être dans une situation aussi paradoxale, aussi



confuso que la littérature italienne depuis un demi-siècle.

Le désarroi qui a suivi l'unité, l'incertitude qui règne encore ont des causes profondes. La principale, c'est sans doute que l'héritage transmis aux écrivains de l'Italie nouvelle se composait, non pas d'une, mais de deux littératures italiennes bien distinctes.

L'une, c'était la littérature spontané que le morcellement séculaire de la péninsule, son cloisonnement géographique par les Alpes et l'Apennin, avaient fait foisonner autour de chaque petite capitale, littérature de terroir, le plus souvent en dialecte, en qui s'incarnait l'esprit de chaque province et qui reflétait dans sa diversité l'âme italienne, naturellement impulsive et sentimentale, mais aussi telle que des siècles de domination étrangère l'avaient façonnée : sceptique, prudente, résignée, narquoise, pacifique parfois jusqu'à la mollesse, littérature qui acceptait et traduisait la réalité « des Italiens ».

L'autre, c'était la littérature de l'Italie idéale, abstraite, — littérature de non-acceptation du réel, qui, par opposition à la médiocrité et à la servitude quotidiennes, par opposition aussi à l'éparpillement des génies locaux, a toujours tendu vers l'unité et trouvé son inspiration dans les souvenirs de l'Italie antique unifiée par Rome, sa raison d'être dans l'espoir d'une régénération politique et morale de



la péninsule, sa forme dans un classicisme souvent un peu froid, souvent aussi animé, échauffé par l'ardeur patriotique, l'indignation et l'humour. Le massif central de la grande littérature italienne, c'est un ensemble d'œuvres d'inspiration civique, nationale et religieuse, dont la tendance unitaire et moralisante contraste violemment avec la pente la plus naturelle de l'esprit italien, volontiers anarchique et toujours ennemi de la contrainte.

On peut dire que les plus grands écrivains italiens ont été en contradiction permanente avec ce que le génie spontané de leur peuple a de plus significatif. Les hommes de génie, a-t-on pu soutenir en Italie, ne sont pas des *hommes représentatifs*, ce sont des *héros*, et les héros « offrent l'expression contraire d'un peuple, l'exception et non pas la règle ; ils sont en contradiction et non pas en accord avec la race dont ils sont issus. La tâche de représenter leur peuple est confiée aux médiocres et non pas aux génies. Vincenzo Monti est plus Italien que Dante ou Leopardi, Boileau plus Français que Pascal ou Descartes. Les génies sont la démonstration de ce qu'un peuple n'est pas ¹ ». Nulle part ce divorce entre les héros et la masse ne s'est manifesté avec plus d'évidence qu'en Italie. A l'humanité souriante, à l'aisance, à la souplesse, aux fioritures, à l'allure

1. Curzio Malaparte Suckert, *l'Europe vivante* (Gobetti, édit.).



populaire et bourgeoise de la littérature « des Italiens » s'opposent avec brutalité la rudesse, le mépris de la facilité, le pessimisme, les fureurs, la tension continue vers la grandeur des *héros* de la littérature italienne. Leurs œuvres vont toujours à contre-courant. Dante, le Pétrarque des poèmes politiques, Machiavel, Parini, Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni lui-même, Carducci enfin, ont tous été des écrivains de combat, de grands isolés, mus par l'indignation, réagissant sans pitié contre leurs compatriotes, les fustigeant sans cesse.

Mais ces deux littératures-sœurs ne s'opposent pas seulement par la matière et l'inspiration, leur essence même diffère. La littérature régionale moule tout naturellement ses formes sur la vie fugitive ; elle est le reflet direct des lieux et des époques ; son langage, qu'elle emprunte au langage parlé, est le reflet d'un ordre social en incessante évolution : bref, c'est une littérature « moderne » dans le sens donné à ce mot par la critique romantique.

La littérature italienne nationale est au contraire toute classique, on serait tenté d'ajouter : mythique. Empruntant à l'antiquité le mythe d'une Italie unifiée, elle le perpétue grâce au mythe d'une langue italienne commune à toute la péninsule, langue artificielle, langue littéraire comme celle des poètes grecs ou latins, langue « ancienne » conçue comme « inaliénable, incorruptible » et, bien que nourrie des parlers provinciaux, distincte du langage oral,



à l'abri de ses fluctuations, langue « allégorique », lente et profonde, mal propre à noter le changement des apparences, à analyser la vie mouvante, langue de la méditation lyrique, de la synthèse et de l'explication qui plonge au cœur même du réel, langue d'une « si extrême pudeur », si repliée sur soi, qu'elle est malaisément accessible aux étrangers. Le classicisme de la grande littérature italienne, loin de la rendre universelle, a fait d'elle, en se combinant avec son nationalisme strict, une des littératures les plus closes et, suivant une expression à la mode depuis quelque temps en Italie, une des plus intraduisibles qui soient, tandis que sa littérature régionale et populaire, toute en expression directe, dès qu'elle déborde les particularités de terroir, passe sans difficulté les frontières.

Les œuvres littéraires, exportées avec succès depuis le xiv^e siècle, reflètent presque toutes le génie facile et spontané de l'Italie, soit à l'état brut comme les contes populaires et la *commedia dell'arte*, soit sous une forme plus stylisée, comme Boccace, l'Arioste, Goldoni. Quelques-unes expriment l'intelligence déliée et parfois retorse, prompte à dominer le réel, de l'Italien, — celle de Machiavel par exemple. Ou bien encore, ce sont des œuvres d'inspiration européenne, mais élaborées à l'italienne, le plus souvent, par conséquent, dans le sens d'une perfection classique où l'étranger se retrouve embelli et épuré : les *Rimes d'amour* de Pétrarque,



arrière-petites-filles des poèmes provençaux et français d'amour courtois ; le *Roland furieux* de l'Arioste, arrière-petit-neveu débordant d'irrespect de la *Chanson de Roland* et des poèmes du *Cycle d'Arthur* ; l'*Adonis* du chevalier Marino, condensé de préciosité et d'euphuïsme ; les *Poèmes* de Leopardi, concentrés de pessimisme romantique ; de nos jours, les romans de d'Annunzio, nietzschéisme et tolstoïsme mêlés, ou les drames de Pirandello, échos puissants du relativisme et du mobilisme contemporains.

Il serait pourtant inexact de parler d'une tradition littéraire, européenne, qui s'ajouterait en Italie à la tradition nationale et à la tradition dialectale. La littérature italienne, même quand elle ne reste pas en marge des courants européens, ne s'y plonge jamais complètement. Ses auteurs les plus européens ne le sont qu'en surface ou fragmentairement ; ce qui passe d'eux à l'étranger n'est jamais qu'une partie de leur œuvre et non pas toujours la plus significative, ni la plus importante. Encore y est-elle le plus souvent interprétée à faux et accueillie à la faveur d'un malentendu. Qu'il s'agisse, par exemple, de Pétrarque ou de d'Annunzio, les frontières se sont fermées devant leurs poèmes nationaux pour s'ouvrir aux sonnets amoureux du premier, aux romans et aux drames de sang, de volupté et de mort, de l'autre. Hors de la péninsule, Pétrarque est devenu le parangon du maniéré, de l'insincère, de l'art creux et purement formel ;



l'Arioste est tenu pour un simple burlesque, Boccace pour un pornographe ; Machiavel est défiguré en théoricien de la cruauté et de l'hypocrisie ; de d'Annunzio, c'est la partie la moins authentique, la plus déclamatoire qui triomphe. Quant à Leopardi, révéral à juste titre en Italie comme le plus grand poète classique du xix^e siècle, il apparaît hors d'Italie comme le type même du romantique échevelé.

La littérature italienne ne s'est, en somme jamais présentée que de biais à l'étranger ; ses œuvres les plus hautes, son classicisme essentiel, ont tout naturellement été négligés au profit des œuvres plus riantes, plus « modernes », avec une tendance, à partir du xvi^e siècle, à ne guère attendre de l'Italie que des rhéteurs ou des bouffons.

Aussi bien l'attitude des Italiens vis-à-vis des œuvres héroïques, austères et abruptes de leur littérature classique n'a-t-elle pas été très différente. Les grandes œuvres nationales ont pu les galvaniser en périodes de crises, les soulever par instants au-dessus d'eux-mêmes ; mais, en temps normal, ils leur ont toujours préféré des ouvrages moins rigocistes, plus légers, et n'ont jamais hésité à les réclamer à l'étranger quand ils en manquaient chez eux. Par un contraste, à la réflexion très logique, l'Italie, régionale ou nationale quand elle écrit, a toujours été dans ses lectures un des pays les plus européens. Au lendemain de l'unité, un critique so



demandait : *pourquoi la littérature italienne n'est-elle pas populaire en Italie ?*

Une des raisons principales doit sans doute être recherchée dans ce fait que la littérature italienne n'est pas un *miroir*, comme la littérature française ou l'anglaise, mais qu'elle est une littérature d'*exemple*, qu'elle est aussi beaucoup plus une suite d'auteurs *isolés* qu'une suite d'*écoles*.

L'individualisme de la production littéraire en Italie, c'est à la fois sa grandeur et sa faiblesse. L'influence de la cour, des salons, de la vie de société, — de première importance sur la littérature française, — est nulle sur la littérature italienne. Il est à remarquer qu'aucune des écoles littéraires d'Italie, vouées tantôt au précieux et à l'afféterie, comme le pétrarquisme et l'académisme, tantôt à la facilité et à la platitude, comme l'arcadisisme n'a donné naissance à des œuvres viables. Tous les grands écrivains italiens ont marqué une réaction contre les écoles littéraires de leur temps. D'où leur double isolement littéraire et moral. On ne suit jamais en Italie, à travers un grand nombre d'auteurs de mérite inégal, l'éclosion, puis l'évolution d'un genre. Hardy, Rotrou, Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon, Ducis, la naissance, l'apogée et le déclin de la tragédie française, ou encore l'effort concerté des hommes de la Pléiade, du Romantisme, du Symbolisme, n'ont pas de pendants dans la littérature classique de l'autre côté des Alpes. La



progression du poème chevaleresque depuis la *Cronaca Veneziana* et les *Reali di Francia* jusqu'à l'Arioste, en passant par Pulci et Boiardo, loin de contredire cette vue, la confirme au contraire, car elle se produit dans le domaine de la littérature populaire, moderne et européisante « des Italies ». Du jour où, avec l'Arioste, cette matière brute sera enfin fixée dans le moule national classique, elle n'évoluera plus et se tarira. Les grands écrivains surgissent en Italie comme des météores, créent leur univers artistique dans une langue qu'ils ont eux-mêmes forgée, puis disparaissent sans laisser de disciples qui les prolongent et les multiplient, suivis seulement de mauvais et plats imitateurs. Plus riche peut-être en génies littéraires et en talents du premier ordre que tout autre pays d'Europe l'Italie offre un climat littéraire défavorable à l'éclosion des talents secondaires.

Cette absence d'un centre de rayonnement tel que Paris et de milieux sociaux propices à une vie littéraire vaste et policée, la solitude où s'élabore l'œuvre d'art ont pour conséquence une anarchie totale dans les jugements critiques, une sauvagerie et un acharnement effrénés dans les querelles littéraires. Toute l'ardeur partisane des Italiens s'y donne cours ; nulle crainte n'est épargnée. Et l'image qui vient spontanément à l'esprit, qu'il s'agisse de Dante, d'Alfieri ou de Carducci, est celle d'un sanglier attaqué par une meute et lui tenant



tête victorieusement. La bonne éducation, le savoir-vivre n'ont jamais eu cours dans l'histoire de la littérature italienne ; il faut donner en Italie son sens plein à l'expression : « la bataille littéraire ». Il n'est pas un grand écrivain dont l'œuvre ne soit en partie, souvent en grande partie, polémique. Tous ceux qui ont réussi à s'affirmer avaient des natures de condottieri ; presque tous étaient des hommes frustes, rugueux, mal dégrossis. Les raffinés comme Manzoni, gentilhomme lombard, comme d'Annunzio, esthète cosmopolite, sont l'exception. C'est une marque de force en Italie que de se proclamer *maleducato*, mal élevé, et il y a dans les milieux littéraires comme un snobisme de la grossièreté.

Si, dans l'ensemble, on peut dire qu'en France, depuis le milieu du XIX^e siècle, la littérature a été le domaine réservé de la grande et de la moyenne bourgeoisie citadine, en Italie, au contraire, presque tous les écrivains marquants sont issus de souche paysanne et sont restés, en dépit de leur culture, souvent très vaste, des ruraux proches de la terre. Ce n'est pas simple hasard si, par exemple, l'écrivain naturaliste qui a eu le plus d'influence en Italie a été le terrien Maupassant et si George Sand l'avait précédé dans la faveur des Italiens.

Autre différence à souligner : en France, pendant la même période, très peu de « créateurs » littéraires ont été d'origine universitaire ; presque tous les



écrivains marquants d'Italie ont été au contraire des professeurs. Même ceux qui, comme d'Annunzio ou Papini, ne sont pas universitaires et peuvent être considérés, dans une certaine mesure, comme des autodidactes, se piquent de rivaliser en savoir et en érudition avec les professeurs. En Italie, l'antiquité n'est pas exclusivement, selon le mot des Goncourt, « le pain des professeurs ». Le goût pour l'antiquité se confond avec le classicisme foncier de la race et l'orgueil de la romanité.

II

On entrevoit maintenant le problème qui s'est posé à la littérature italienne au lendemain de l'unité. Le mythe de l'Unité, qui en était le support et le motif dominant, faisait place d'un coup à une réalité beaucoup moins poétique. Les thèmes patriotiques se trouvaient vidés, non pas de tout contenu, mais de toute urgence. Et par contre, tandis que le grand nom d'Italie perdait l'essentiel de son prestige littéraire, les Italies jusque-là éparses et abandonnées aux écrivains dialectaux prenaient une importance nationale de premier plan du fait de leur rassemblement ; chaque province devenait un des visages épars de la patrie reconstituée.

Plus ou moins ouvertement, le caractère essentiel de la littérature italienne depuis l'unité a été son



régionalisme. Non seulement les œuvres de sujet régional ont été très nombreuses, mais encore c'est l'esprit des provinces, la sève des divers terroirs qui, de 1870 à ce jour, ont nourri les œuvres des écrivains italiens les plus authentiques : Carducci, Verga, Pascoli, Fogazzaro, d'Annunzio, Oriani, Pirandello, Panzini, Papini, Soffici.

On pourrait soutenir, sans paradoxe ou presque, que la meilleure façon de rendre compte des cinquante dernières années de la littérature italienne serait peut-être d'envisager séparément la production de chaque province et de caractériser l'une après l'autre la littérature lombardo-piémontaise, issue de Manzoni et un peu d'Ippolito Nievo, aristocratique, pleine de distinction et de retenue avec une note moralisante et socialisante, aboutissant d'une part à Carlo Linati et au groupe du *Convegno*, d'autre part, à travers De Amicis, à Giovanni Cena, Virgilio Brocchi et Salvatore Gotta, avec une parenthèse pour la *scapigliatura* ou bohème milanaise et pour le cynique et romantique Carlo Dossi ; la littérature toscane, mélange de finesse humaniste et de vigueur triviale, excellant à la fois dans les trois genres disparates de la polémique, de la grande fresque historique et de l'évocation familiale, de Carducci à Papini, de Ferdinando Martini à Fucini, Soffici, Cicognani, Malaparte ; la littérature vénitienne, curieuse de psychologie, pleine d'humour, mais en même temps d'inquiétude, dont



Antonio Fogazzaro est le représentant le plus typique, avec son annexe triestine, Slataper, Michelstaedter, Italo Svevo, Umberto Saba. Chez les Triestins, l'inquiétude se change en tourment, patriotique et métaphysique, et se complique pour certains d'hyperexcitabilité sémitique ou d'instabilité slave. La littérature romagnole, la plus curieusement contrastée de toutes, en qui se retrouvent deux séries d'esprits, les uns pleins de vitalité, d'ardeur, de fougue, de véhémence, d'âpreté destructrice et constructive dont Oriani, Mussolini sont des types purs, Panzini, Beltramelli des produits légèrement adultérés ; les autres, tout idylliques et tendres : Pascoli, Severino Ferrari, Marino Moretti, et avec plus de scepticisme, Renato Serra. La littérature napolitaine, liée à sa ville, à ses bas-fonds, à sa sentimentalité, à son impulsivité avec ses poètes chansonniers Di Giacomo, Russo et sa romaneière Mathilde Serao, mais traditionnellement peuplée aussi de philosophes et de critiques dont Benedetto Croce est le plus grand. La littérature des deux îles, de la Calabre et des Abruzzes, la plus riche sans doute d'inspiration et d'âme, la plus passionnée, la plus stendhaliennne, toute volcanique et brûlante, la plus émouvante pour des étrangers quand elle évite la facilité et le bavardage : Verga, d'Annunzio, Capuana, Pirandello, Grazia Deledda, G. A. Borgese, Rosso di San Secondo. Et on pourrait encore caractériser une littérature apouane



(Viani, Pea), une littérature bolonaise (Stecchetti, Testoni, Bacchelli, etc.).

Cette division régionale, même si on renonce à l'adopter, ne peut être complètement négligée. Trois au moins des meilleurs écrivains de l'Italie contemporaine ont en effet écrit le plus souvent en dialecte : Renato Fucini, sonnettiste burlesque et conteur, en dialecte pisan ; Pascarella, l'auteur du poème héroï-comique *la Découverte de l'Amérique*, en dialecte romain, Salvatore di Giacomo, en napolitain. Et, d'autre part, jusqu'à ces dernières années, les œuvres théâtrales les plus intéressantes appartenaient également aux littératures dialectales.

S'il est une revanche des Italies réelles sur l'Italie abstraite, le régionalisme qui a débordé après 1870 peut d'autre part être considéré comme une dérivation de l'esprit national qui avait inspiré la littérature du Risorgimento, en avait fait une littérature avant tout utilitaire et cherchait à survivre à l'unité.

L'unité faite, étudier les particularités régionales, c'était accomplir une tâche nationale. Révéler les Italiens les uns aux autres, c'était un moyen nouveau d'alimenter et de renouveler l'inspiration patriotique qui depuis un siècle soutenait la littérature italienne. Moyen qui est allé parfois, il est vrai, à l'encontre de son but en entretenant l'esprit local, notamment l'antagonisme entre le Nord et le Sud.



Aussi a-t-on vu la littérature faire appel, pour perpétuer la tradition du Risorgimento, à d'autres sentiments et cultiver le nationalisme, l'impérialisme, prophétiser la primauté de Rome. D'Annunzio, dans certaines de ses œuvres (les plus populaires en Italie, les moins connues en France), les *Laudi*, la *Nave*, s'est montré par excellence poète « impérial » ; Oriani a été le théoricien du colonialisme et Pascoli le chantre de la « grande prolétaire » sacrifiée par les nations ploutocratiques, gorgées d'argent et de possessions ; le futurisme de Marinetti a été l'aboutissement normal de ce courant continu qui recélait en germe et plus qu'en germe, déjà armée et casquée, l'idéologie fasciste.

Mais à ce courant d'inspiration régionaliste, impérialiste, pré-fasciste se sont naturellement opposés, pendant toute cette période des efforts pour conquérir à la littérature son indépendance entière et aussi pour l'euro péiser, plus encore pour la moderniser. On a vu successivement s'affirmer le néopaganisme humaniste, l'individualisme et l'art pour l'art, surgir un idéal de surhomme mâtiné de Léonard de Vinci et de Zarathoustra, triompher le vérisme bourgeois, fils du naturalisme français, en même temps qu'un romantisme bohème et superficiellement baudelairien, puis par réaction se développer des tendances spiritualistes et socialisantes. On a vu, plus tard, s'affirmer et mourir l'euro péanisme et l'impressionnisme de la *Voce*, l'anarchisme,



l'amoralité et l'antipatriotisme de *Lacerba* (curieusement mélangé d'ailleurs de nationalisme), et à côté de ces tentatives pour insérer la littérature de la troisième Italie dans le mouvement européen, on a vu surgir, se développer et prendre une importance de premier ordre une notion originale, et d'une grande valeur d'exemple, qui, partant d'une réflexion critique sur la nature même de l'art, aboutissait à une rhétorique. Benedetto Croce, dans son *Esthétique* dérivée de Hegel mais plus encore dans sa *Littérature de l'Italie nouvelle*, dans les innombrables notes polémiques et doctrinales de sa revue la *Critica*, a été l'animateur et le metteur en œuvre de cette notion de l'art dont ses adversaires eux-mêmes ont profité. La tentative d'après-guerre des néo-classiques de la *Ronda*, par exemple, était, quoi qu'en aient pu penser ses initiateurs, et malgré des divergences essentielles, un prolongement évident du crocianisme, une recherche gratuite de l'expression, un asservissement renouvelé de l'art à une rhétorique conçue dans son sens le plus pur et le plus actif.

Cette tendance à la gratuité et à l'expressivité paraît, depuis l'avènement du fascisme, gravement compromise et remplacée soit par un traditionalisme étroit et intransigeant, dont un Soffici, revenu du futurisme et du cubisme littéraire, est le tenant principal, soit par une volonté d'art européen qui s'adresserait aux non-Italiens autant et plus qu'aux



Italiens, art substantiel et non plus formel (done capable de survivre aux traductions), fondé sur un réalisme imaginatif qui pourrait aller jusqu'aux confins du surréalisme. C'est en marge de tous ces mouvements que Pirandello a dressé dans la solitude son œuvre, régionaliste par bien des côtés, mais dont le relativisme a connu, dans le désarroi de l'après-guerre, une vogue mondiale.

Nationalisme, régionalisme, impérialisme, moralisme et immoralisme, vérisme, individualisme, spiritualisme, socialisme, intuitivisme, futurisme, relativisme, néo-classicisme, telles sont pêle-mêle les notions principales qui, à travers des tempéraments différents d'écrivains, n'ont jamais cessé, depuis 1870, de se heurter, de batailler, souvent chez le même individu, et de s'épanouir en œuvres d'inégale valeur, mais toutes tendues vers un but commun : donner à l'Italie une place littéraire de premier ordre dans le monde, la mettre sur un pied d'égalité avec le reste de l'Europe. C'est une politique de prestige et de « valorisation » de l'Italie qui, depuis 1870, a dominé sa littérature comme sa diplomatie. Tantôt elle a essayé de s'affirmer bruyamment et n'a point craint de « bluffer », tantôt, au contraire, elle a essayé de s'imposer à force d'application et de sérieux, en commençant par absorber et assimiler les valeurs européennes pour les traduire en un langage et selon une tradition purement italiens. Dans l'euro-péanisme même,



elle n'a pris que ce qu'elle pouvait assimiler ; son européanisme n'a jamais été qu'un moyen de se révéler à elle-même, de se moderniser sans se trahir¹. C'est ainsi par exemple, que le symbolisme français n'a exercé aucune influence profonde en Italie ; il était pour cela trop éloigné de la tradition italienne.

Le but idéal poursuivi depuis cinquante ans *ad majorem Italiae gloriam* par la littérature italienne, à travers mille contradictions, mille déviations, c'est exactement un classicisme moderne, la condensation de tous les élans romantiques, de tous les frémissements du monde d'aujourd'hui en une forme qui ait la solidité du marbre sans perdre la chaleur de la vie. Donner l'éternité à l'instable, ne pas seulement capturer au passage des impressions fugaces, mais les fixer à jamais, en les reconstruisant, en les classant, en les situant dans l'âme humaine et dans l'univers. Tirer du chaos présent un ordre humain et cosmique, telle est en définitive la grande tâche impériale dont la littérature italienne a, depuis un demi-siècle, la noble ambition, encore insatisfaite.

L'importance européenne de la littérature ita-

1. « Jeunes gens, j'ai voulu vous rappeler ces choses afin qu'en acquérant par les études la naturalisation mondiale, vous restiez Italiens de cœur et travailliez avec l'amour qu'il faut à l'accroissement de la patrie. » (Carducci, *Du Renouvement littéraire en Italie*, 1874.)



==== LA LITTÉRATURE ITALIENNE ====

lienne depuis 1870 est dans ce tourment, dans cette sévère recherche, dans ces tentatives de dépassement et d'universalisation, dans cette poursuite de la création artistique à travers et au delà d'un absolu critique ; mais le charme des lettres italiennes pendant la même période est ailleurs, il est dans ces en-marges croqués d'un trait léger où le naturel inimitable, la spontanéité, l'art du conteur ou du poète familiers expriment le meilleur de la race, cette aisance à vivre et à sentir qui fait de la vieille et toujours jeune Italie le climat de la passion, mais, par un étrange contraste, celui aussi du bonheur et de la sagesse.



CHAPITRE II

LA RÉACTION ANTI-MANZONIENNE ET LE TRIOMPHE DE CARDUCCI

I

1870. Alessandro Manzoni, plus qu'octogénaire (il mourra à quatre-vingt-neuf ans, en 1873) occupe dans la littérature italienne une place analogue à celle de Victor Hugo en France. Mais à la différence de Hugo, depuis près d'un demi-siècle, Manzoni n'a plus rien écrit en dehors de quelques opuscules d'apologétique chrétienne ou d'histoire. Le roman des *Fiancés*, son chef-d'œuvre, date de 1827. Ses odes, ses drames sont antérieurs ; ils s'échelonnent de 1815 à 1825. A l'écart de la vie littéraire et comme étranger à son apothéose, il assiste, en même temps qu'au triomphe, à la déformation et à l'abâtardissement de son esthétique. Foscolo, Leopardi paraissent oubliés ; tout le XIX^e siècle semble se résumer dans le romantisme tempéré, le catholi-



cisme et le libéralisme de Manzoni, interprétés de la façon la plus superficielle et la plus étroite. Du pessimisme foncier de Manzoni dont l'expression pudique, et parfois débonnaire, ne diminue pas l'âcreté, du lucide scepticisme historique, de l'humour aigu et vigilant qui donnent à l'œuvre du « gentilhomme lombard » son relief et sa profondeur, rien n'est demeuré dans le manzonisme devenu doctrine d'état.

Les mètres courts, les rythmes et l'accent populaire que Manzoni avait adoptés pour rénover en le démocratisant le lyrisme religieux, se sont transformés chez les manzoniens en uniformes cadences de mirliton à toutes fins : romances langoureuses, cantiques de patronages ou hymnes au progrès de la science sous le contrôle de la foi. La forme du roman historique adoptée par lui a dégénéré en feuilletons érotico-patriotiques ou bondieusards. Le parler toscan qu'il aimait à cueillir sur les lèvres du peuple de Florence pour le transposer en langage écrit et donner à son style un support concret et vivant, devient pour une espèce nouvelle de pédants, l'objet d'un culte mystique : à la langue aristocratique et « aulique » de Dante et des plus grands écrivains italiens, on oppose l'argot et les *riboboli* de la canaille florentine et sous prétexte de « pureté » toscane, on menace d'empatoiser l'italien.

Même médiocrité dans le contenu : le modérantisme de Manzoni s'est changé chez ses disciples



en opportunisme, son catholicisme en bigoterie, sa pudeur en pruderie, son moralisme en hypocrisie puritaine. Toute libre affirmation individualiste ou naturiste, toute explosion lyrique ferait scandale. Embusqués dans les académies, les maisons d'édition, les universités et les rubriques littéraires, les manzoniens font bonne garde ; les bonnes places et les succès leur sont réservés. « Je ne suis pas, dira leur plus redoutable adversaire, un de ces manzoniens qui touchent à quatre guichets à la fois de quoi faire bouillir la marmite. » Toute la littérature officielle est manzonienne.

Faut-il citer des noms ? Côté des poètes, trois « célébrités » : Giovanni Prati, Aleardo Aleardi, l'Abbé Giacomo Zanella, manzoniens types, qui en 1870 touchent déjà à la soixantaine. Ils excellent dans une mélodie fluide et fade, dont la nature, la religion, la science, et l'évocation de chastes amours fournissent les thèmes alternatifs ou entrelacés, mais toujours faciles :

*Lune, ta beauté glacée
Me réjouit et m'épouvante ;
Les mortels ici-bas se déchirent
A coups de langue ou de poignard,
Mais toi, sercine, dans ta course, tu mesures
La céleste immensité (PRATI)*

ou bien sur une coquille fossile :



*Coquillage en volute,
Caché dans le fond
D'un ancre marin,
Tu as vu le matin
Du jeune univers ;
L'homme n'existait pas encore etc... (ZANELLA)*

On ne découvre chez eux un peu de fraîcheur que dans de rares pièces, où, accordant par exception leur muse pédestre à la vie quotidienne, ils notent quelques détails familiers, un coin de *petito ville* ou de campagne, une impression fugace.

Tout ce que le manzonisme peut encore fournir de poésie directe et populaire, il faut aller le chercher dans quelques pièces à refrain de sujet guerrier : *l'Hymne* de Goffredo Mameli, *l'Hymne de Garibaldi* ou *la Glaneuse de Sapri* de Luigi Mercantini :

*Ils étaient trois cents, trois cents, jeunes et forts
Et ils sont morts.
J'étais allé glaner dès le matin
Quand je vis une barque au milieu de la mer ;
C'était une barque à vapeur
Sur qui flottait le drapeau tricolore.*

Ce sont les trois cents soldats de Pisacane qui débarquent pour attaquer les troupes des Bourbons :

*Je demandai : « Où vas-tu donc, beau capitaine ! »
Il leva ses beaux yeux et répondit : « Ma sœur,
Je vais mourir pour ma belle patrie. »*



Côté des prosateurs : le vieux Guerrazzi (66 ans), fabricant de romans historiques galants et nationalistes, spécimen rare de manzonien libre-penseur ; le vieux Tommaseo (68 ans), polygraphe catholique, philologue et moraliste selon les formules en honneur, mais dont la véritable et puissante personnalité, alors entièrement inéconnue, se trouve dans sa correspondance et dans un roman très antérieur à 1870 : *Foi et beauté* où la terre et le ciel s'affrontent, où une sensualité effrénée se débat contre la terreur du péché. (« Moitié jeudi-gras, moitié vendredi saint », disait Manzoni de ce roman). Des débutants, conteurs, romanciers : Edmondo de Amicis, Anton Giulio Barrili, Salvatore Farina, dont le manzonisme ne tardera pas à s'atténuer au contact d'autres influences.

II

Deux petits groupes de jeunes écrivains, l'un milanais, l'autre toscan luttent seuls contre le manzonisme triomphant. A Naples, une poignée d'universitaires — historiens, critiques, philosophes — forme un troisième groupe en dehors du manzonisme, indifférent plutôt qu'hostile à cette dégénérescence romantique. Groupes étanches et qui s'ignorent, ou du moins sont dominés par des préoccupations si dissemblables qu'ils ne sauraient songer à s'épauler l'un l'autre contre l'ennemi



commun, et bien plutôt seraient portés à se combattre entre eux.

Dans la réaction anti-manzonienne qui, en 1870, se manifeste depuis une dizaine d'années déjà, les Napolitains n'ont joué aucun rôle actif. Leur influence ne se fera sentir que beaucoup plus tard et dans l'ordre de la culture et de la critique plus que dans celui de la création littéraire. La littérature pure n'en sera touchée qu'indirectement, quoique de façon profonde. Tout pénétré d'idéalisme hégélien, considéré surtout dans ses applications à la science politique, à l'histoire, à l'esthétique, le groupe napolitain, soucieux de prolonger la grande tradition philosophique, qui de Campanella et Vico aboutit à Vincenzo Cuoco, oppose au catholicisme manzonien son inhumanité, au modérantisme libéral son nationalisme, à l'idée d'un art utilitaire et moralisateur son intuitionnisme esthétique, sa doctrine de l'art formel.

De la Bohème milanaise ou *Scapigliatura*, il ne reste guère aujourd'hui qu'un nom, une légende, une floraison d'anecdotes. Les *Scapigliati* (littéralement : « les Echevelés ») ont formé un groupe romantique analogue à celui des poètes français de l'Impasse du Doyenné, mais aucun n'a atteint au niveau de Gérard de Nerval, les meilleurs n'ont guère dépassé celui d'Hégésippe Moreau. A quelques sonnets près, leurs œuvres sont tombées dans l'oubli. Mais leur exemple a duré. L'ombre de la



Scapigliatura a plané sur tous les essais de libération littéraire à base d'individualisme et de sincérité qui se sont succédé depuis en Italie.

Ce que la *Scapigliatura* reprochait au manzonnisme, c'était son romantisme à l'eau de rose, son amour des « bons sentiments », son manque d'élan et de lyrisme spontané, son défaut de modernisme. Les *Scapigliati* ont été les *Sturm-und-Dränger*, les *Gilets-rouges*, les seuls romantiques un peu débraillés de la littérature italienne. Encore ne sont-ils pas dépourvus d'une certaine provincialisme et font-ils plutôt penser aux pâles héros de Murger qu'aux Jeunes-France de 1830. Aussi bien les influences déterminantes chez eux viennent-elles de la seconde génération romantique, du Baudelaire de la *Charogne*, de l'*Albatros*, du *Vin de l'Assassin*, du Théophile Gautier d'*Emaux et Camées* (« *Quand je mourrai que l'on me mette — Avant de clouer mon cercueil...* » et « *Mars qui rit malgré les averses* »), de Louis Bouilhet (« *S'il reste encor du vin, les laquais le boiront* »), et aussi d'Henri Heine et d'Edgar Poe.

Anti-cléricaux ou même athées, anti-militaristes, buveurs d'absinthe, amateurs (au moins en théorie) de paradis artificiels et d'évocations macabres, piliers de cafés, pauvres et accablés de dettes, morts jeunes pour la plupart, phthisiques comme Tarchetti¹,

1. Iginio Ugo Tarchetti, né en 1841, mort en 1869 après une vie misérable. Ses vers ont été recueillis après sa mort sous le titre de *Disjecta*.



suicidés comme Uberti ou Pinchetti, c'est entre 1860 et 1870 que les *Scapigliati* poussent leur cri de guerre et proclament leur anarchisme mêlé d'une sentimentalité qui va parfois jusqu'à la sensiblerie. Emilio Praga ¹, Arrigo Boito ² sont avec Iginio Ugo Tarchetti les représentants les plus significatifs du mouvement. Encore l'adhésion de Boito à la *Scapigliatura*, — comme celle de Camerana devenu plus tard magistrat, — n'a-t-elle été dans sa longue carrière qu'un épisode de jeunesse.

Si l'on tente de résumer leur apport, il faut avant tout noter qu'ils ont été les premiers à introduire en Italie l'idée de l'artiste pur, des droits de l'artiste à la liberté absolue et accessoirement le mépris du bourgeois. Les premiers également, ils ont fait passer en Italie la notion des « correspondances » entre les arts. Praga est peintre, Boito est musicien, Tarchetti est critique musical ; la peinture d'un Careano, d'un Bianchi ou d'un Tranquillo Cremona n'a pas été sans devoir beaucoup à la fréquentation des *Scapigliati*. D'un point de vue strictement littéraire, aux *Scapigliati* revient l'honneur d'avoir été, quoique gauchement, les apôtres du « moder-

1. Emilio Praga (1839-1875) peintre et poète. Œuvres en vers : *Palette, Pénombre, Fables et légendes, Fantômes* parus entre 1862 et 1870.

2. Arrigo Boito (1842-1918) surtout connu comme musicien, compositeur du *Méphistophélès* et du *Néron*, a écrit des vers de jeunesse : *Livre de Poésies* et le *Roi Orso*, Fable (1865).



nisme », d'avoir tenté de tordre le cou à l'éloquence, et, en dépit d'outrances puériles, d'avoir été les initiateurs de l'impressionisme, de la poésie intimiste en Italie.

Tarchetti reste le représentant le plus caractéristique de la *Scapigliatura*. Praga, meilleur écrivain peut-être, plus proche du Parnasse, vaut surtout par ses « trilles d'alouette, une fraîcheur d'eau courante dans un bois de châtaigniers » qui n'ont rien de spécifiquement « échevelé ». Les récits de Tarchetti : *Histoire d'une jambe*, *L'os du mort*, *Un esprit dans une framboise*, comme ses poèmes : « *Elle m'avait donné un rendez-vous au cimetière...* » ou « *Je voudrais savoir tous les baisers donnés...* » ont une ingénuité attendrissante dans le macabre, l'étrange ou le forcené. Son sonnet fameux : « *Elle était si fragile et si petite* ¹ » dans son prosaïsme à la

1. Elle était si fragile et si petite
Qu'elle me faisait plutôt pitié qu'amour ;

.....
La nuit elle avait peur et ne pouvait dormir ;
Elle eueillait et adorait les mûres
Et les bonbons et m'appelait « *mon chou* ».
Elle était pleine de délicatesse,
Pleurait de tout et souriait de tout.
Elle vivait de friandises et de caresses.
Et pourtant cette fleur si frêle et délicate
A détruit ma jeunesse et a brisé mon cœur.

Carducci chef du groupe tosean, écrivait de ce sonnet :
« Je dis que l'admiration pour ce sonnet est une misérable



Coppée n'en reste pas moins le prototype d'une série qui n'est pas close.

Mais la *Scapigliatura* n'a été qu'une parenthèse, étroitement localisée, sans rayonnement immédiat ; c'est au groupe toscan, plus exactement à son chef, Giosuè Carducci qu'il appartenait d'affronter directement le manzonisme, de l'abattre et de le remplacer jusqu'à devenir à son tour littérature officielle, doctrine d'état contre laquelle nous verrons une inévitable et nécessaire réaction se produire au début du xx^e siècle. Le carduccianisme qui, de 1890 à 1910, emplira revues et journaux, ne sera guère moins fade et moins opportuniste que le manzonisme de 1860. Mais ces deux grands mouvements dont le premier a dominé toute la littérature italienne de 1840 à 1875, l'autre de 1875 à 1905, réduits à l'œuvre et à la personne de Manzoni et de Carducci, se raccordent et se prolongent, dernières expressions purement nationales de l'Italie abstraite, mythique qui, après l'entrée dans Rome, cède peu à peu la place au régionalisme, se dilate dans ses rêveries impérialistes ou fait effort pour s'europeciser.

preuve du ramollissement cérébral où ce que Proudhon nomme « la scrofule romantique » avait conduit les gens. »

Comment le groupe milanais et le groupe toscan auraient-ils pu s'allier contre le manzonisme ?



III

Ce qui frappe d'abord chez Carducci, c'est le contraste entre son tempérament et son idéal esthétique. Un tempérament de feu, impatient du moindre joug, de la moindre contradiction, en révolte et en bouillonnement perpétuels, impulsif et injurieux, apportant dans la bataille littéraire des haines de Gibelin. Un idéal d'art presque académique, uniquement fondé sur le respect des traditions et de la discipline classique.

La nature la plus primitive, la plus excessive, la plus entière et une esthétique toute livresque. Un homme trapu à la barbe hirsute, aux cheveux en broussailles, au regard d'aigle sous les gros sourcils hérissés, qui chaque matin s'éveille avec « l'envie de se battre à coups de poing », qui, professeur à la Faculté de Bologne, invective et chasse les curieux de son cours public, en qui survit l'enfant sauvage que les paysans de la Maremme regardaient traîner en courant un louveteau en laisse, mais pour qui les bibliothèques contiennent tout l'essentiel et tout le sens de la vie. On ne comprend Carducci qu'après avoir saisi le mécanisme de cette transformation du petit maremman libertaire en professeur et en intellectuel intégral ¹.

1. GIOSUÈ CARDUCCI, d'origine florentine, né le 24 juillet 1835 à Val di Castello (Versilia), fils d'un médecin manzo-



Dans l'Italie encore esclave des années 40, où trouver de grandeur et de puissance ailleurs que dans la littérature ? C'est la seule issue qui laisse apercevoir un peu de ciel libre. Carducci s'y engouffre de tout son élan, de tout son enthousiasme. Il ne verra plus la vie qu'à travers les héros de l'histoire, de la pensée et de l'art, la nature qu'à travers les poètes, mais ce sera avec une vigueur, une sincérité entières, et comme une matière vierge, qu'il travaillera ce donné de seconde main, avec une humilité d'apprenti, puis un orgueil de bon artisan qu'il s'appliquera à le mettre en forme selon

nien et *carbonaro*, passe son enfance dans la Maremme pisane où son père a été contraint de s'exiler pour des raisons politiques, puis à Florence où son père se fixe après 1849 et où Giosuè achève ses humanités chez les Frères Scolopes. Boursier à l'Ecole normale supérieure de Pise (1853), docteur ès-lettres en 1855, professeur au gymnase de San-Miniato, il revient bientôt à Florence où il se marie, recueille sa mère veuve et vit du produit d'éditions classiques pour le compte de l'éditeur Barbera. En 1860, il est nommé professeur de littérature italienne à la Faculté de Bologne où il enseigne jusqu'en 1903. Il meurt à Bologne le 16 février 1907, un an après avoir reçu le prix Nobel.

A côté de son activité poétique et universitaire, son activité politique lui valut de violentes polémiques et même quelques mois de suspension en 1867. Républicain et démocrate, il se rallia à la monarchie en 1878, il est nommé sénateur en 1890. Ses *Poésies* complètes sont réunies en un gros volume chez l'éditeur Zanichelli qui a publié également l'édition définitive de toutes ses *Œuvres* en vingt tomes.



les préceptes et les exemples des grands modèles classiques.

Pour justifier son horreur immédiate du manzonisme, raisons morales et raisons littéraires s'additionnent. Sa nature fougueuse de rebelle abhorre ce modérantisme bien pensant, cette religiosité où elle ne voit qu'hypoërisie. Son goût de la perfection lui fait haïr la mollesse et le laisser-aller dans la forme. Moins l'impassibilité, son idéal littéraire est à peu près celui des Parnassiens. Ce démocrate et ce libéral est en art le plus conservateur et le plus aristocrate des hommes. Ce romantique par nature est par discipline un classique pur. Contre « le petit siècle vil qui christianise », il se proclame païen et naturiste. Au culte de la Vierge, il oppose le culte de la Beauté classique. Un peu plus tard, il dressera en face du mysticisme chrétien l'autel de Satan, considéré comme l'incarnation de la Raison humaine et de l'Esprit de la Terre.

Dès les *Juvenilia*, placés sous le patronage d'Horace et pêle-mêle imités des sonnets de la *Vita Nuova*, de Parini, d'Alfieri, de Monti ou de Foscolo, bourrés d'épithètes grecques et latines et d'allusions mythologiques, simples exercices d'écolier bien doué, s'affirment son humanisme naturaliste, sa volonté de ne pas « mettre à Vénus un seapulaire », de ne pas « se saouler d'eau bénite » à la façon manzonienne. On s'étonne un peu de ne rencontrer dans ces premiers vers du futur poète



national de la Troisième Italie qu'un pâle reflet des émotions patriotiques de cette période (1849-1860). Cette prudence toute naturelle gêne un peu. Et de même, quelles qu'aient été les raisons tout à fait honorables qui ont empêché Carducci de s'engager en 1859 (il avait à nourrir sa mère, sa jeune femme, un enfant), on ne peut s'empêcher de regretter qu'il n'ait pas combattu. Ici encore ce n'est pas une réalité directement perçue qu'il a transposée dans ses vers; de ces exploits son génie poétique n'a amplifié que l'écho légendaire.

Le poète civique et national se fait jour, dès après la proclamation du royaume d'Italie dans les *Levia Gravia* et les *Iambes et Epodes* où l'influence des *Châtiments* de Hugo apparaît sensible. Il n'est guère d'épisode de cette fin du Risorgimento : Aspromonte, Curtatone et Montanara, le martyr des frères Cairoli, de Giuseppe Monti, de Gaetano Tognetti que Carducci n'ait chanté, opposant à l'héroïsme des patriotes la pusillanimité et l'inertie gouvernementales. Poèmes civiques et poèmes anti-manzonien alternent curieusement au cours de cette deuxième période (1860-1870) et la popularité que valurent à Carducci ses vers patriotiques ne contribua pas peu à son triomphe sur le manzonisme littéraire.

L'époque des *Rimes Nouvelles* et de ces *Odes Barbares*¹, dont on a pu dire qu'elles étaient un

1. L'épithète de « barbare » qualifie non pas le contenu,



coup d'état qui assura la dictature de Carducci en poésie, les quinze années qui suivent 1870 marquent le plein épanouissement du génie carduccien, la victoire décisive, éclatante sur les manzonien. Des disciples enthousiastes, étudiants et poètes venus de tous les points de l'Italie se pressent en foule autour de la chaire de Bologne. Chaque soir, dans l'arrière-boutique de la librairie Zanichelli, Carducci tient cénacle tout en buvant de gros vin rouge. Des journaux se créent exprès pour publier au fur et à mesure ses nouveaux poèmes. Il n'est pas d'anniversaire historique ou littéraire sans un discours solennel du poète dont les grandes villes italiennes se disputent la présence.

Il ne s'agit plus d'esthétique ; c'est la troisième Italie qui prend conscience de son passé et de son avenir en écoutant Carducci. Rencontre à peu près unique dans les temps modernes d'un peuple et de son poète.

A ce peuple qui vient d'obtenir son indépendance grâce à l'habileté de quelques hommes d'état et à l'héroïsme d'une minorité, et plus par la diplomatie que par les armes, Carducci, fait hommage de tous

mais la métrique de ces Odes. Reprenant une tentative avortée du xvi^e siècle, Carducci écrit des vers mesurés à la latine, mais dont la prosodie repose sur le seul accent tonique et non sur la longueur des syllabes. C'est la métrique gréco-latine utilisée par un Barbare dans une langue barbare, d'où le qualificatif.



les traits individuels d'audace et de bravoure dont est si riche le Risorgimento, il lui donne la sensation poétique qu'il a voulu et mérité sa libération, qu'il s'est sacrifié pour l'obtenir. Il donne à cette nation nouvelle-née confiance en elle-même en transfigurant son histoire d'hier et en la rattachant à son grand passé, en la proclamant héritière de Rome. Il lui fournit les lettres de noblesse qu'elle souhaite. L'Italie faite, il forge la grande légende collective nécessaire à ces Italiens qui restent encore à façonner.

Il ne faut chercher chez lui ni poésie cosmique, ni lyrisme personnel. Le mystère et l'angoisse de la destinée humaine, le sens de la vie, les élans, les tourments de l'amour ou de la solitude, tout cela est à peu près absent de son œuvre. L'homme social, l'évolution de l'humanité, la poésie des âges dominée par la Némésis de l'histoire, voilà la matière et l'objet de son chant, voilà pour lui le sujet et le nœud du drame humain. La notion d'une Némésis qui détruit les religions et les empires, qui déchaîne les guerres et les cataclysmes, sorte de justice immanente qui châtie les fautes de l'homme contre la Raison et le Bien, est au centre de l'idéologie carduccienne. Il l'invoque contre les tyrans et les méchants, mais parfois aussi il invoque contre elle les héros de la race et de l'humanité, les philosophes et les poètes qui ont porté à leur plus haut point la sagesse et



la puissance de l'homme. C'est à la Raison qu'il en appelle alors contre la justice aveugle de l'histoire dont l'esclavage, la féodalité, le catholicisme, l'Inquisition, l'absolutisme ont été les instruments et la rançon. Il rêve d'une victoire finale du progrès sur la Némésis.

L'antithèse chère à Hugo entre l'esprit du bien et l'esprit du mal domine toute cette poésie, mais toujours réduite au plan humain, au plan historique. On a parlé du panthéisme de Carducci, c'est plutôt d'un sentiment « panique » de la vie, d'un accord profond entre les forces de la nature et leur utilisation pratique ou esthétique par l'homme qu'il s'agit chez lui. Aucun élan supra-terrestre n'entraîne jamais Carducci ; il est tout terrestre, on pourrait dire tout terrien. Sa vision du monde est toujours restée païenne et civique.

Au delà de l'émancipation de l'esprit humain par la paix la liberté, et au delà du culte du travail, du triomphe d'une civilisation ennoblie par le culte des ancêtres et des héros et par l'amour de la gloire sa poésie ne trouve plus de matière. Dans cette marche à la lumière, sans cesse contrariée par les forces mauvaises de la fatalité historique, les démocraties grecques, les communes italiennes du moyen-âge, la Réforme, la Révolution française, le Risorgimento jalonnent pour lui les étapes. Le mythe du progrès, les espérances « quarante-huitardes » sont partout présents dans sa poésie, mais il se



défie de tout messianisme ; plutôt que d'un avenir fait de nouveautés, il rêve d'un retour à l'âge d'or et l'idéal grec de raison, de perfection et de beauté lui paraît à la limite exacte des possibilités humaines. A l'idéal chrétien qu'il résume dans la :

*Malédiction des œuvres, de la vie
Et de l'amour, dans l'atroce délire
Où l'on s'unit par la douleur à Dieu,*

il ne cesse d'opposer son idéal naturaliste, humaniste et civique :

*Salut, âme sereine au bord de l'Ilissus,
Âme intégrale et droite aux rives heureuses du Tibre,
O âme humaine ! Les sombres jours sont passés,
Redresse-toi et règne.
...Et toi, mère Italie ...Et toi
Mère des graines et des vignes et des lois éternelles,
Des arts nobles par qui la vie est adoucie,
Salut ! A toi les chants et l'antique louange¹...*

Simple lieu commun, pensera-t-on, et toute la poésie de Carducci n'est faite, en apparence, que de lieux communs greffés sur des « occasions », anniversaires, voyages, faits-divers ou lectures. Mais précisément ces « occasions » constituent la véritable autobiographie du poète et c'est parce qu'il les ressent comme des incidents personnels,

1. *Ode aux Sources du Clitumne.*



qu'elles forment la trame de son existence spirituelle, la seule importante pour lui, qu'il réussit à les vivifier. Le cas de Carducci n'est pas un cas d'espagnolisme, de recherche d'une grandeur interne à la Stendhal, c'est un cas de plutarquisme. Plutarquisme contagieux, toutes les nombreuses fois où Carducci réussit soit à extraire d'un événement historique sa signification poétique élémentaire, à le réduire à ses termes humains essentiels et primitifs, à en condenser toute l'âme, à en dégager tous les harmoniques ¹, soit à emporter son lecteur dans une méditation historique, tout animée de grandes fresques à la Puvis ². Mais il arrive aussi que, vibrant uniquement à l'unisson de son peuple, Carducci demeure impuissant à émouvoir un non-Italien. Le nationalisme, l'irrédentisme, l'impérialisme même qui après 1880 apparaissent dans ses poèmes, directement inspirés par des réalités contemporaines, n'ont pas le même accent que son patriotisme et son civisme primitifs. La matière en est trop neuve pour lui ; il n'est pas fait pour chanter le présent, mais pour rassembler en un magnifique chant du cygne le meilleur de l'âme et de l'idéalisme italiens des siècles passés. Loin d'être

1. Comme par exemple dans le *Ça ira*, la *Berceuse de Charles-Quint*, *Pour la mort de Napoléon Eugène*.

2. Comme par exemple dans l'*Ode aux Sources du Clitumne* ou *Sur la place de Saint-Pétron*.



le point de départ d'une poésie nouvelle, la poésie de Carducci ne réussit à exprimer pleinement que des idées déjà exprimées ; son œuvre liquide — d'ailleurs au plus haut prix — toute la littérature noblement utilitaire à fins nationales du XIX^e siècle, romantisme et manzonisme compris.

C'est ce qui explique à la fois le triomphe absolu de Carducci et la rapidité de son déclin. Il reste le poète de la grande ivresse qui a saisi le peuple italien au lendemain de l'entrée dans Rome. Son influence s'est dissipée avec cette ivresse. Son enthousiasme historique n'a plus trouvé d'écho. Il est des œuvres qui ne prennent tout leur sens qu'en temps de crise. La lassitude provoquée par l'œuvre de Carducci est analogue à celle qu'a provoquée dans tous les pays, quelques années après l'armistice, la littérature de guerre.

Mais il y a un autre Carducci, un Carducci qui, de son vivant, pouvait paraître secondaire, accessoire ou négligeable à ceux qu'éblouissait son prestige de chanteur italien « *d'un âge nouveau* », mais qui est peut-être le plus véritablement créateur, celui qui durera en dehors ou en marge des manuels de littérature. Ce Carducci-là, ce n'est pas seulement, comme il est devenu courant de le proclamer, celui des dix ou douze pièces « intimistes » recueillies dans les anthologies et que tous les enfants savent par cœur : « *Devant Saint Guido* » qui chante le souvenir des cyprès de Bolgheri et de « *bonne maman* »



Lucie » » qui savait de si beaux contes et parlait si suavement la langue toscane « avec l'accent voilé de la Versilia qui m'est resté au cœur » ; *Idylle de Maremme* avec le souvenir de la petite compagne de jeux (« Mieux valait l'épouser, blonde Marie ! »), ou encore *A la gare un matin d'automne* :

*Oh ! les files de réverbères
Assoupis derrière les arbres
Entre les branches où dégoutte la pluie
Baillant dans la boue leur lumière.*

Ce n'est pas davantage celui qui a lu Heine et à son tour écrit un *Intermezzo*. On ne grandit pas un peintre de fresques à vanter les quelques tableaux de chevalet qu'il a pu produire.

Non, le Carducci irréprochable, indestructible, c'est d'abord l'animateur de la culture nationale de la troisième Italie, le Carducci en prose, historien et critique. Quelle que soit l'époque littéraire qu'on aborde, quel que soit l'écrivain qu'on veuille étudier, on trouve sur eux un essai, une étude de Carducci. Comme Sainte-Beuve, il a parlé de tout et de tous. Mais c'est un Sainte-Beuve sans « poisons », fût-ce envers les formes d'art les plus éloignées de son idéal, fût-ce envers ses adversaires (il a rendu justice entière à Manzoni dans des pages pleines de vigueur et de goût). C'est peut-être dans ses études d'histoire littéraire que Carducci révèle le plus de lui-même, sa générosité, son ferme



ben sens, toutes les qualités d'une âme droite et frémissante devant tous les aspects de la beauté. Le rayonnement de sa critique et de son enseignement a été et reste incomparable : tout ce qui a été fait de sérieux et d'utile dans le domaine de la culture littéraire et historique de 1870 à 1900 l'a été, peut-on dire, sous le règne de Carducci, sous son contrôle direct ou indirect par les meilleurs de ses compagnons et de ses disciples, qu'il s'agisse d'éditions classiques des grands écrivains, d'entreprises collectives comme la collection Vallardi de l'*Histoire de la Littérature* et des *Genres littéraires*, d'entreprises éditoriales comme Sommaruga, Zanichelli ou la collection « Diamante », de lancement de périodiques littéraires comme le *Fanfulla della Domenica*, la *Cronaca bizantina* ou la *Domenica letteraria*. On a pu reviser, depuis, la table des valeurs qui avait été ainsi dressée, reprocher à Carducci un certain historicisme à la Quinet dans l'application de sa méthode, à ses épigones des excès de vaine érudition, l'ensemble demeure comme un témoignage inébranlable de travail probe et fécond, accompli dans l'enthousiasme et l'âme. A mesure que le temps passera et que les querelles d'école s'oublieront, la figure de Carducci, évocateur et interprète de la littérature italienne, prendra davantage de relief et d'ampleur.

L'autre Carducci, que les années grandissent et ne cesseront de grandir, c'est le Carducci des « proses



mineures », des trois volumes de *Confessions et batailles* et de *Cendres et étincelles*, l'acteur passionné transféré en témoin, teur à tour familier et épique, de la fin du Risorgimento et des premières années de l'unité. C'est dans ses proses familières, dans ses polémiques, dans ses souvenirs que la postérité ira surtout le chercher, comme elle va chercher Alfieri dans ses *Mémoires* et non plus dans ses tragédies. « L'homme Carducci » est là tout entier présent et vivant. Devant nous défilent en une suite d'images pleines de truculence et de fraîcheur sa libre enfance maremmane, la fin de la domination grand-ducale dans une petite ville de Toscane et, à travers les polémiques littéraires et politiques, toute sa vie au jour le jour de poète, de critique, de professeur, de citoyen, d'homme public et privé.

Renonçant à la langue antique et au style soutenu de ses poèmes, il écrit de verve le toscan le plus dru, le plus vif, le plus cristallin, assaisonné d'une humeur beurrée qui n'est qu'à lui. Le professeur et l'humaniste remonte sans effort à ses origines et rivalise avec les meilleurs régionalistes toscans, sans jamais tomber dans le dialectalisme. Carducci, le plus intransigeant des classiques, le dernier barde de l'Italie mythique, dès qu'il s'abandonne, tend tout naturellement vers une littérature de terroir. Ses proses familières et polémiques atteignent le point de perfection où la culture du poète et sa



vigueur, sa spontanéité paysannes s'équilibrent et s'harmonisent totalement. Pour la première fois en Italie, un écrivain du Tiers-Etat, sans rien sacrifier de sa sève et de sa verdeur populaires, annexe toute la tradition aristocratique et classique. Dans cette fusion intime réalisée par Carducci en ses proses, — et que personne n'a plus obtenue après lui — entre la tradition littéraire pure et la tradition régionale réside peut-être la part essentielle, durable et prophétique de son œuvre, le vrai secret de sa grandeur.

IV

Le carduccianisme a été d'abord et il est resté essentiellement universitaire. L'idéal humaniste et civique de Carducci, ses méthodes de libre recherche historique avaient tout pour séduire — son prestige personnel aidant — la jeune Université réorganisée après 1860. Les premiers zéloteurs du poète avaient été ses camarades d'école normale : Enrico Panzacchi, Giuseppe Chiarini, Enrico Nencioni qui devaient bientôt (sauf le dernier) occuper comme lui des postes universitaires de choix. Tout naturellement les premiers disciples du poète se recrutèrent parmi ses étudiants et ceux de ses amis : Giovanni Pascoli, Severino Ferrari, Giovanni Marzadi, Guido Mazzoni sont tous des professeurs-poètes. Après 1890, presque toutes les chaires de



faculté et de lycée seront peuplées de Carducciens ; le titre d'ancien élève de Carducci deviendra indispensable à tout professeur soucieux de faire carrière dans l'université et dans les lettres et il s'établira une sorte de franc-maçonnerie ou de *camorra* carduccienne, provoquant en certains points de la péninsule de violentes réactions régionales.

A Carducci, demi-dieu de l'Italie Centrale, la Sicile a opposé le poète Mario Rapisardi, professeur à l'Université de Catane et le Piémont, le poète Arturo Graf, professeur à celle de Turin. Au sens propre du mot, la querelle carduccienne a été une querelle d'écoles.

Mais ni Mario Rapisardi, ni Arturo Graf, n'avaient de quoi balancer la gloire de Carducci. Rapisardi¹, éloquent et fumeux, avec des traits de satire burlesque souvent heureux quoique vulgaires, prend pour matière de vastes fresques poétiques, — qu'il intitule *Lucifer*, la *Palingénèse*, *l'Atlantide*, — la bassesse du monde moderne à laquelle il oppose un idéal de paix et de justice, vaguement teinté de socialisme. Il ne s'oppose qu'artificiellement à Carducci : par sa conception d'une poésie civique, par son tempérament, sinon par son style rocailleux, il est beaucoup plus près du poète de *l'Hymne*

1. Rapisardi, né à Catane en 1844, mort en 1915. A part ses vers, a publié des traductions de classiques latins et de Shelley.



à *Satan* que la plupart de ses disciples officiels.

Arturo Graf¹ mêle à un pessimisme léopardien un spiritualisme assez conventionnel, quoique sincère : il vaut surtout par quelques brèves poésies tendres et nuancées.

Carducciens et anti-carducciens sont du moins implicitement d'accord sur un point, et c'est pour considérer désormais la poésie comme un monopole des professeurs, pour estimer qu'en tout cas on ne peut plus être promu poète sans un laissez-passer de l'Université. Tout professeur digne de ce nom, après sa thèse de *laurea*, publie au moins un volume de vers. Ainsi le carduccianismo, s'il a eu le mérite de rendre une place d'honneur à la poésie, a compromis son œuvre en la restreignant à une poésie de professeurs, humaniste et historique.

On peut même se demander si l'influence de Carducci sur ses disciples n'a pas contribué à fausser leur vocation poétique. Le cas de Giovanni Marradi est caractéristique à cet égard : Marradi²,

1. Graf, né à Athènes en 1848, mort à Turin en 1913. Auteur de nombreuses études critiques notamment d'un *Foscolo*, *Manzoni*, *Léopardi*, d'un roman *Le rachat*. Ses livres de vers s'intitulent *Méduse*, les *Danaïdes*, *Après le crépuscule*, *Morgane*.

2. Marradi, né à Livourne en 1852. Professeur, puis inspecteur d'Académie. Œuvres poétiques : *Fantaisies marines*, *Ballades modernes*, *Rhapsodie garibaldienne*. Mort en 1922.



livournais sentimental, né pour chanter les clairs de lune au bord de la mer et de faciles amourettes — ce qu'il faisait dans ses premiers vers — n'a pas tardé au contact de Carducci à enfler la voix pour évoquer de solennels paysages historiques et enfin s'essayer sans succès au genre épique dans une grande *Rhapsodie garibaldienne*. Ni Severino Ferrari¹, disciple favori du maître, ni Guido Mazzoni² n'ont rien de vraiment carduccien : le premier est plein de finesse et de malice, et, à ses meilleurs moments, il vaut surtout par une veine populaire, le deuxième chante sagement les émotions familiales. Mais il n'est pas jusqu'à Pascoli et à d'Annunzio qui ne se soient trouvé souvent gênés ou encombrés par les obligations que l'exemple de Carducci leur imposait.

Il n'existe donc pas à proprement parler, d'école carduccienne. Comme tous les grands écrivains italiens, Carducci a épuisé sa matière et sa forme, ne léguant à ses imitateurs directs que des poncifs et des défauts.

S'il faut parler d'école carduccienne, c'est uniquement en matière d'histoire et de critique litté-

1. Ferrari, né à Molinella en 1856. Professeur de stylistique à la Faculté de Bologne. Mort en 1905. Œuvres poétiques : *le Mage*, *Bordatini*, *Poésies Nouvelles*.

2. Mazzoni, né à Florence en 1859. Professeur de littérature italienne à la Faculté de Florence. Œuvres poétiques : *Poésies et Expériences métriques*, *Les voix de la vie*.



==== LA LITTÉRATURE ITALIENNE ====

raire. Alessandro d'Ancona, Domenico Comparetti, Enrico Bartoli, Ernesto Monaci, Pio Rajna et la génération suivante : E.-G. Parodi, Fedele Romani, Francesco Flamini, Giuseppe Albini, Italo Zingarelli forment une pléiade de philologues, de romanistes, de médiévistes, d'historiens de la littérature moderne qui tous ont fidèlement appliqué la méthode historico-critique définie et professée par le maître de Bologne.



CHAPITRE III

GIOVANNI VERGA ET L'ESPRIT VÉRISTE

I

Extérieurement, à ne considérer que ses théories et ses ambitions, le vérisme apparaît comme la forme littéraire prise dans la péninsule par le grand mouvement positiviste, déterministe et sociologique, partout triomphant en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui se relie aux progrès de la science et aux transformations de la vie collective dans les pays d'Occident : ruine matérielle et effacement de la noblesse, avènement parallèle de la démocratie bourgeoise et de la ploutocratie, croissance de la petite propriété paysanne, disparition de l'artisanat, multiplication des fortunes mobilières, naissance et développement du prolétariat. L'école vériste qui s'est cantonnée presque exclusivement dans le roman, « *la plus complète et la plus humaine des œuvres d'art*¹ » a

1. G. Verga. *L'Amante de Gramigna*.



coïncidé en Italie avec la vogue des théories de Cesare Lombroso, de Vico Mantegazza, du positivisme de Roberto Ardigò.

En ce sens, et par opposition au retour exclusif à la grande tradition nationale prêché par Carducci, le vérisme a pu être interprété comme une tentative moderniste et européenne et, si on s'en tient à sa doctrine littéraire, comme une copie du naturalisme français. Flaubert, Zola et Maupassant sont de toute évidence les inspirateurs directs du vérisme. Quel naturaliste ne contresignerait le manifeste vériste de Giovanni Verga au début de *l'Amante de Gramigna* ? La littérature ne doit être qu'une présentation du document humain, « du fait nu et brut », sans commentaire psychologique. « *Les seuls romans qui s'écriront à l'avenir seront peut-être les faits-divers.* » Le roman atteindra son apogée « *quand il donnera l'impression de l'évènement réel et que l'œuvre d'art semblera s'être faite toute seule..., sans conserver aucun contact avec son auteur.* » Et encore : « *L'auteur doit avoir le courage divin de s'effacer et de disparaître dans son œuvre.* »

Mais les origines européennes de la doctrine vériste ne doivent pas masquer sa signification et sa portée profondément et spécifiquement italiennes. Le vérisme tient lui aussi une place de première importance dans la réaction anti-manzonienne : il porte un nouveau coup au manzonisme aux trois-quarts vaincu déjà. Comme la *Scapigliata*



tura milanaise, — au milieu de laquelle Verga a d'ailleurs passé les premières années de sa vie littéraire et dont l'influence est manifeste sur ses premiers romans, — le vérisme revendique avant tout la liberté de l'art, le droit de peindre autre chose que les bons sentiments et les aventures édifiantes chères aux manzoniens. A la littérature morale, il oppose les faits-divers et le tragique quotidien. Revendication qui fait coup double et qui atteint Carducci autant que Manzoni. Le vérisme repousse l'austérité, le civisme, l'esthétisme carducciens au même titre que le poétisme, le moralisme et l'humanitarisme manzoniens. Le fait nu et brut, la simple vérité de la vie, si laide, si horrible, si démoralisante qu'elle puisse être, voilà l'objet que doit s'assigner désormais la littérature.

L'anti-manzonisme et l'anti-carduccianisme se retrouvent encore dans le dogme vériste de l'objectivité. Manzoni n'écrit pas une page de ses *Fiancés* sans interpeller le lecteur, sans commenter l'action, sans extraire une morale, quand il n'arrive pas jusqu'au sermon. Carducci de même ne se contente pas d'évoquer les grands faits historiques, il en donne de tendancieuses interprétations. Désormais, l'écrivain restera impassible : « *L'œuvre ne doit conserver dans sa forme vivante aucune empreinte de l'esprit où elle a germé*¹. »

1. Verga. *L'Amante de Gramigna*.



Dans cette haine de tout didactisme quel qu'il soit, l'école vériste condense sa condamnation de la littérature utilitaire à fins nationales qui a été celle de tout le Risorgimento. A cette littérature de propagande, il entend faire succéder une littérature de vérité, pure de toute considération religieuse, nationale, morale ou civique. En ce sens le vérisme marque, on peut le dire, l'émancipation définitive de la littérature italienne.

Le vérisme (comme la *Scapigliatura*) exprime également la revanche de la liberté individuelle, de la joie de vivre sur les contraintes et les déceptions du Risorgimento, la détente nécessaire, après un demi-siècle de conjurations, de persécutions, de luttes, de dissimulations quotidiennes où toute âme bien née devait penser au pays avant de songer à elle. L'indépendance est enfin conquise, l'unité est faite, Rome est italienne. Chacun peut désormais redevenir soi-même, vivre sa vie sans qu'on puisse l'accuser d'être mauvais patriote. C'est l'allègement, le débridé du Directoire ou de l'après-guerre, l'heure des passions excessives et de l'individualisme absolu.

Cet individualisme effréné caractérise ce qu'on pourrait appeler l'époque pré-vériste (le vérisme proprement dit, tel que Luigi Capuana l'a défini le premier ne date que de 1880). Ce pré-vérisme s'affirme non seulement chez les *Scapigliati*, mais encore chez le Verga de la période florentine et surtout mila-



naiso (1860-1874), où dans les œuvres de début de la plupart des futurs disciples de Carducci¹. Mais le témoignage essentiel de ce romantisme pré-vériste reste, avec les premiers romans de Verga, un recueil de poèmes, paru en 1878 (la même année que les premières *Odes barbares* de Carducci) et qui connut alors en Italie une vogue extraordinaire : les *Postuma* de Lorenzo Stecchetti. Il s'agissait d'un supercherie littéraire qui fut vite dévoilé : le véritable auteur des *Postuma* était non pas, comme l'annonçait la préface, Lorenzo Stecchetti « poète mort jeune » d'une maladie de poitrine, mais un jeune bibliothécaire bolonais, Olindo Guerrini². Ses vers fluides, faciles, chantaient, avec un dosage d'érotisme et de sentimentalité bien fait pour séduire les jeunes gens et les femmes, la vie quotidienne, les petites joies, les petites douleurs et les amourettes de chaque jour, non sans ironie pour les grands sentiments trop pompeusement exprimés et les grands souvenirs évoqués à propos de tout :

*J'aime, Venise, tes palais sombres et superbes,
 Tes églises emplies d'éblouissants trésors
 Je vous aime, trophées ravis au musulman
 De Crète et de Morée : mais plus que tout j'adore
 Le vin de Conegliano avec des soles frites !*

1. G. Chiarini. *Mémoires de la vie de Carducci*, p. 205.

2. Né à Sant'Alberto (Ravenne) en 1845, et mort en 1913.



Cette navette incessante entre le sérieux et la badinerie, entre la gaieté et la mélancolie, entre le poète déjà à l'agonie qui évoque sa tombe :

*(...A la chute des feuilles, tu viendras
Chercher ma croix dans le vieux cimetière.)*

et Guerrini bon vivant romagnol, entre une nostalgie à la Heino et une brutalité à la Richepin, et brochant sur le tout une utilisation du macabre à la façon sous-baudelairienne de Rollinat, a assuré le succès des *Postuma*.

La réaction des Carduceiens austères fut vive : « Voilà le genre qu'il faut à nos petits crevés, écrivait l'un d'eux, comme à la fin du règne de Louis-Philippe ou sous le Second Empire. On ne veut plus rien savoir des grandes idées, des grands problèmes, du grand amour du vrai et du beau, du grand art : « donnez-nous des cochonneries », dit la jeunesse sceptique d'aujourd'hui et ce cri est répété par les hommes d'âge moyen, gens d'affaires à l'âme basse, par les vieillards corrompus et aussi par la racaille des critiques, des journalistes et des charlatans, donnez-nous des cochonneries et nous applaudirons tous sans distinction de parti. »

Cette accusation de pornographie et de bas matérialisme lancée contre Guerrini sera reprise comme un leit-motiv contre toute l'école vériste.



II

L'évolution personnelle de Giovanni Verga¹, le plus pur et à la fois le plus grand représentant du vérisme, illustre point par point l'évolution générale de la sensibilité italienne dont le vérisme a été l'expression littéraire. Issu d'une famille aisée de Siciliens patriotes, le premier roman qu'il écrit à la veille de 1860, à Milan où il est encore étudiant en droit, est à la gloire d'un de ses grands-pères conspirateurs et s'intitule les *Carbonari de la Montagne*. Autorisé par son père, au lendemain de la

1. GIOVANNI VERGA, né à Catane le 30 août 1840 d'une famille de vieille noblesse rurale, libéral et patriote. Elevé par deux prêtres patriotes. Assiste en 1849 au bombardement et à l'incendie de Catane par les troupes des Bourbons. Etudiant à Florence, puis à Milan où il se fixe. Publie entre 1860 et 1874 une série de romans à succès. En 1874 rentre en Sicile qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort en 1922. En 1880, les nouvelles de la *Vie aux Champs* inaugurent la période vériste, suivies en 1883 de *Nouvelles paysannes*. Son cycle des *Vaincus* comprend deux romans : les *Mala-voglia* (1881), *Maitre Don Gesnaldo* (1889). Le troisième : *La Duchesse de Leyra* n'a pas été achevé. Après 1889, il n'a plus publié que *Don Candeloro* et la *Chasse au Renard*. A partir de 1906 son silence est complet. Il a tiré des drames de quelques-unes de ses nouvelles : *Cavalleria Rusticana*, la *Lupa* qui ont connu le succès. Ses romans ont été peu lus en leur temps. Aujourd'hui encore Verga est plus admiré que lu.



constitution du royaume, à demeurer à Milan pour y « faire » de la littérature, il se laisse aussitôt gagner par la frénésie romantique et individualiste des *Scapigliati*. Il s'abandonne sans frein à sa nature brûlante et impulsive de méridional.

La ville du naturel, de la simplicité, de la passion chère à Stendhal se transforme aux yeux de ce Sicilien en une cité corrompue, froide, hypocrite, trop sceptique et trop raffinée pour que la passion y puisse mûrir, la passion telle du moins que le jeune insulaire la conçoit : délirante, sauvage et pure, entretenue à son paroxysme par une jalousie que le sang n'effraie pas.

Aucune ironie, aucun humour ne se mêle chez Verga — comme c'est le cas chez les *Scapigliati* ou chez Guerrini — à ce forcené romantisme pré-vériste. Le thème unique de ses premiers romans, c'est une passion absolue et malheureuse dont la victime est tantôt le héros, tantôt l'héroïne : c'est une phthisique qui s'empoisonne et meurt dans une dernière étreinte (*la Pécheresse*) ; une jeune fille enfermée au couvent qui meurt folle dans sa cellule tandis que sa sœur épouse l'homme qu'elle avait aimé (*Histoire d'une fauvette*) ce sont les amours tragiques d'un peintre poitrinaire et d'une danseuse (*Eva*) ; la femme fatale de *Tigresse royale*, slave, princesse et phthisique qui meurt dans une nuit d'amour ; le Don Juan moderne d'*Eros* en quête éternelle de souffrance et d'amour.



Ces romans d'une psychologie arbitraire et d'une élaboration artistique sommaire, enflammés de sensualité, bouillonnant d'un lyrisme assez creux malgré son évidente sincérité, font toutefois de Verga un précurseur du d'Annunzio de *l'Enfant de Volupté* ou du *Triomphe de la mort* et cette filiation suffirait à marquer l'importance en général méconnue de cette période pré-vériste.

Le retour de Verga dans son île natale coïncide avec la transformation de son idéal littéraire et peut-être dans une certaine mesure en dépend-il. Verga est fatigué de la « littérature », des morceaux de bravoure, des analyses sans fin de ses premiers ouvrages. « *Un jour, raconte-t-il, je ne sais comment, me tomba entre les mains une espèce de Journal de bord, un manuscrit sans grammaire, ni syntaxe, dans lequel un capitaine rapportait brièvement les aventures de son voilier. Un récit de marin sans une phrase de trop qui me frappa. Je le relus. C'était ce que je cherchais sans m'en rendre bien compte. Ce fut un trait de lumière.* »

Trait de lumière qui coïncidait d'ailleurs avec la vogue des naturalistes français et des premiers récits véristes à sujet sicilien de son compatriote Luigi Capuana. La Sicile allait être le « voilier » dont il écrirait le *Journal de bord* ; il n'avait qu'à se souvenir pour se rendre compte de la mine de documents humains, de faits bruts à rapporter « sans une phrase de trop » qu'il pouvait trouver dans



son fle. Mais, obscurément ou consciemment, cette matière sicilienne avait pour lui d'autres attraits. Les raisons qui le ramenaient vers le petit village marin d'Aci-Trezza (qu'il devait donner pour cadre aux *Malavoglia*), c'étaient exactement celles qui poussaient Stendhal vers l'Italie, Mérimée vers l'Espagne ou la Corse. Il allait y chercher une vérité humaine que la civilisation n'aurait pas encore faussée, la vérité absolue des âmes primitives, dominées par l'instinct et le sentiment de l'honneur, il allait y chercher une revanche à ses désillusions milanaïses, des personnages à la mesure de son imagination de flamme.

Tous ceux des véristes italiens qui ne se contenteront pas de démarquer des romans français procéderont de même. Ils partiront à la chasse du document humain à travers l'histoire de l'indépendance et des premières années de l'unité. Certes l'unité nationale est chose accomplie, mais comment a-t-elle été réalisée, dans quelle mesure est-elle passée dans les mœurs, dans les cœurs, dans les faits ? Dans toute la péninsule, mais surtout dans le Midi, que de survivances des régimes déchus ! Quelle diversité d'une région à l'autre ! Quelle inadaptation au régime nouveau ! A ces observateurs passionnés et probes, les provinces apparaissent comme les seules réalités italiennes vraiment vivantes. A l'Italie abstraite du romantisme et du carduccianisme, Luigi Capuana, Federigo de



Roberto, Luigi Pirandello, comme Giovanni Verga, ont opposé une Sicile authentique et concrète, tandis que Matilde Serao et Salvatore di Giacomo évoquaient Naples, Grazia Deledda la Sardaigne, d'Annunzio les Abruzzes. A côté de l'histoire glorieuse, héroïque — et légendaire — du Risorgimento à laquelle Carducci et ses disciples se consacreraient, il y avait place pour une histoire de l'envers du Risorgimento, libérée de tout prosélytisme. Après la peinture des enthousiasmes, des élans et des sacrifices provoqués par le patriotisme, la vérité exigeait qu'on évoquât les égoïsmes, les mesquineries, les particularismes, les résistances de toutes sortes qui avaient entravé et ralenti le triomphe de la cause nationale. On reconnaît là dans toute sa force l'impératif du scientisme européen, anti-moraliste, anti-idéaliste, identifiant confusément le beau avec le seul vrai.

L'hostilité d'une grande partie de la noblesse et du haut clergé, la pusillanimité d'une partie de la bourgeoisie, l'indifférence des masses populaires opprimées et ignorantes, tout cela que la décection avait jusqu'alors commandé de taire ou de voiler, peut maintenant être découvert au grand jour. Et si tout est loin d'être pour le mieux dans l'Italie unifiée, il n'y a aucune raison de le dissimuler : sans parler du brigandage qui s'élimine rapidement, il est encore bien des régions où les mœurs sont demeurées barbares, où la misère, la tyrannie



féodale, le régime du clan familial et du patronat, de la *maffia* et de la *camorra*, en entretenant l'arbitraire et l'immoralité, empêchent tout progrès des sentiments civiques. La « petite histoire » du Risorgimento et des premières années de l'unité, observée dans sa réalité et sa diversité provinciale, a marqué de son empreinte et, on peut le dire, dominé tout le naturalisme italien. Par fidélité à la doctrine « européenne » qui lui avait donné naissance, pour mieux copier le réel, le vérisme s'est à peu près exclusivement cantonné dans un art régional, d'évocation géographique ou historique.

De tous les véristes Verga a été le seul à exploiter à fond les possibilités artistiques de cette matière régionale brute, à en extraire l'intense poésie, à la hausser jusqu'à la tragédie et à l'épopée, ayant été le seul capable de la transformer à son image, de s'identifier totalement avec elle, d'en faire le reflet de son monde intérieur. Si Madame Bovary, c'est Flaubert, on peut dire que la Sicile de Verga, c'est Verga lui-même, *nel mezzo del cammin...*, se retournant vers son enfance et vers sa race et s'abandonnant à son insularisme natif, à cette sauvagerie barbare qu'il avait rejeté à vingt ans pour s'italianiser et s'euro péiser, mais qui n'avait jamais cessé de dresser sa barrière entre le plus intime de lui-même et la civilisation moderne.

C'est en ce sens que toute son œuvre est autobiographique. Aux héros inadaptés de ses ouvrages



de début, victimes de la civilisation, il a fait succéder les héros primitifs et sauvages de ses premières nouvelles siciliennes, moins observés qu'empruntés à ses souvenirs et à ses imaginations d'enfant, il les a montrés aux prises avec l'amour tel que son adolescence lo rêvait, un amour instinctif, absolu, au besoin sanguinaire, la force élémentaire qui meut le monde et repouvelle l'espèce. C'est le duel à mort de *Cavalleria Rusticana*, la passion de la *Louve* qui, pour avoir l'homme qu'elle aime, lui livre sa fille et le harcèle de son désir jusqu'à ce qu'il la tue, celle de la vierge sicilienne qui rejoint dans le maquis et ne quitte plus jusqu'à sa mort un bandit dont elle s'est éprise sans l'avoir jamais vu ; la vengeance de *Jeli le berger* ou de *Pentolaccia*, tous deux meurtriers pour venger leur honneur.

Pourtant dans ces contes de la *Vie aux Champs*, Verga entrevoit déjà ce qu'ont de romantiquement périmé ces flambées de désir qui précipitent le mâle sur la femelle ou la femelle sur le mâle, cette charnalité exaspérée qui ne recule devant aucune violence, devant aucune ruse pour obtenir, puis garder la proie convoitée, cet amour primitif, étroitement lié au culte de l'honneur et que la jalousie pousse au meurtre. Non seulement un cœur de raillerie et de narquoiserie paysanne dénonce dans chaque récit la vanité de cette chevalerie rustique et de ces frénésies amoureuses, mais encore les mœurs nouvelles, le prestige des villes et de l'argent se



font jour et les contredisent. Turiddu doit ses succès féminins « à son uniforme de bersagliere et à sa chéchia rouge qui le faisait rassembler au diseur de bonne aventure qui monte son comptoir sur la place avec une cage de canari » et à l'astuce qu'il a apprise à la caserne. Le petit *Rosso Malpelo*, l'enfant martyr qui meurt dans la carrière de sablo où son père a déjà été enseveli, est un des derniers spécimens de la paysannerie résignée et opprimée du temps passé.

Les *Nouvelles paysannes* qui ont suivi sont toutes consacrées à la misère et à la dégénérescence de ce peuple sicilien tenu à l'écart du progrès, soumis à la fatalité de la *malaria*. Ce n'est plus l'amour, c'est la faim et la maladie qui forment ici le leit-motiv. Ainsi apparaissent les premiers « Vaincus » dans l'œuvre de Verga. De ces « Vaincus », il se sent lui-même le frère, à jamais en marge de la vie moderne. Sous l'idéologie formulée dans la préface au cycle des *Vaincus* se dissimule un douloureux aveu personnel : « *Le chemin fatal, incessant, souvent pénible et fébrile que suit l'humanité pour conquérir le progrès est grandiose dans ses résultats, vus d'ensemble et de loin. Dans la lumière glorieuse qui l'accompagne disparaissent les troubles, les avidités, toutes les passions, tous les vices transformés en vertus, toutes les faiblesses qui ont concouru à cette terrible tâche... Et on oublie les faibles qui restent en chemin, les vaincus qui lèvent leurs bras désespérés et courbent*



la tête sous le poids brutal de nouveaux arrivants. »

Le clinquant, les artifices, les brutalités aussi de la civilisation sont la rançon du progrès. La société nouvelle ne s'accommode plus des mœurs, ni de la poésie d'autrefois. Pour un Sicilien aussi profondément raciné que Verga, l'atmosphère du monde moderne est devenue irrespirable, mais il est trop « homme de progrès » pour condamner les temps nouveaux et pour ne pas comprendre que la vieille Sicile patriarcale et sauvage, avec ses passions à l'état pur, a fini son temps. Il ne se révolte plus comme aux temps d'*Eva* et d'*Eros*. Il se range parmi ceux que le progrès écrase ; il se met au nombre des vaincus. Et de cette défaite, il tire la poésie de son œuvre, à laquelle l'élément tragique sera fourni par le duel inégal du monde ancien et du monde nouveau. Si, intellectuellement, il approuve le progrès, toutes ses forces ataviques, tout son inconscient pactisent avec les « vaincus ». D'où cette joie presque sadique, cette sécheresse coupante, cette progression dans le récit par tour de vis successifs qui serrent de plus en plus le cœur, ces procédés de compression lente et ininterrompue jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement et ce style de procès-verbal acharné pour enregistrer les malheurs sans une éclaircie de ses pauvres héros, d'où cette profonde tristesse sous-jacente, ces haltes lyriques où la plainte même de la terre se fait entendre, cette pitié inexprimée, mais sans cesse présente



pour les hors-la-vie dont il emplît ses livres.

C'est l'argent, l'appétit « moderne » d'enrichissement qui arrachera les *Malavoglia* à leur existence patriarcale et fera d'eux des vaincus. La barque la *Provvidenza* leur donnait à manger à tous et on vivait heureux dans la maison du néflier où le grand-père Ntoni gouvernait en maître absolu son fils, sa bru, ses cinq petits-enfants. Le malheur commence le jour où patron Ntoni emprunte à un usurier pour spéculer sur les lupins. La *Provvidenza* sombre avec la cargaison de lupins qui devait faire la fortune de la famille et le fils de patron Ntoni périt dans le naufrage. Le duel entre la fatalité moderne et les *Malavoglia* va continuer. Cette dette qu'ils ont contractée provoquera la ruine morale de la famille : patron Ntoni, aidé des deux plus âgés de ses petits-fils s'est mis avec acharnement au travail pour la rembourser. Mais la conscription le prive de l'aîné. Celui-ci revient de la caserne débauché et paresseux et finit aux galères pour contrebande. Le second des petits-fils, marin sur un vaisseau de l'état, est tué à Lissa. Une fille se laisse séduire, gagne la ville, tombe au ruisseau. Le vieux patron va mourir à l'hôpital. Mais les deux derniers enfants se mettent à l'ouvrage. Ils parviennent à rembourser la dette, à racheter la maison du néflier. L'honneur des *Malavoglia* est sauf, mais à quel prix !

Mastro Don Gesualdo évoque un vaincu d'une



autre sorte et c'est sans doute dans ce livre que le tourment secret de Verga trouve son expression la plus poignante. Mastro Don Gesualdo, d'abord simple plâtrier, puis entrepreneur, marchand de biens, brasseur d'affaires est devenu l'homme le plus riche de sa petite ville. Il épouse la descendante d'une grande famille ruinée, plus tard il mariera sa fille à Palerme au duc de Leyra, un des plus beaux noms de Sicile, mais chacune des victoires matérielles qu'il remporte est payée d'une défaite morale. Insuffisamment évolué pour mépriser les hobereaux qui l'exploitent et l'humilient, Don Gesualdo, dans sa lucidité et sa rusticité, finit par accepter sa destinée comme un châtement mérité, pour avoir voulu renverser l'ordre naturel des choses et occuper une place qui ne lui était pas acquise par droit de naissance. En Gesualdo, Verga a typifié à la fois l'homme moderne incapable de se libérer des préjugés anciens, familiaux et nobiliaires et le fils du peuple enrié et triomphant que meurtrit et qu'écrase enfin, dans un dernier sursaut, l'ancien régime agonisant.

Verga a juxtaposé dans *Mastro Don Gesualdo* les deux procédés où il excellait : d'une part, il a campé son héros central et quelques personnages principaux avec sa minutie habituelle, d'autre part, il a fait vivre autour du protagoniste la petite ville sicilienne avec toutes ses castes, toutes ses classes sociales : nobles ruinés, bourgeois envieux, paysans



avidés et tous les cancons et toutes les conjurations. Le *Risorgimento* dont les échos déformés arrivent jusque dans la petite ville sert de fond à cette vaste fresque, moins bien composée, mais plus riche peut-être que les *Malavoglia* et où Verga atteint à ce « symphonisme » épique qui faisait déjà d'une nouvelle comme *Malaria* un chef-d'œuvre sans terme de comparaison dans aucune littérature.

Les Italiens s'étonnent souvent que Verga n'ait pas, dans la littérature européenne, entre le Balzac des *Paysans*, le Thomas Hardy de *Tess d'Urberville* et les grands Russes la place à laquelle sa puissance créatrice et poétique semble lui donner droit. Ce n'est pas seulement parce que ses romans compacts, bourrés de faits, étouffent un peu sous leur cuirasse naturaliste, c'est surtout parce que leurs héros, malgré leur humanité profonde, ne sont vraiment intelligibles qu'à des Italiens et même à des Italiens du Sud. Pour comprendre leurs réactions, il faut connaître toutes les modalités sociales de la vie sicilienne. Trop artiste pour s'abaisser jusqu'au didactisme, procédant par allusions et suggestions, Verga porte la rançon d'avoir peint des personnages trop particuliers pour être immédiatement accessibles à un public international.

Ce qui est plus étonnant, c'est que les meilleures de ses nouvelles qui ont la concision et la force des plus belles de Mérimée, n'aient pas la réputation qu'elles méritent. *Cavalleria Rusticana* par exemple,



toute on finesse et en concision, n'a guère plus de rapport, l'anecdote à part, avec le mélodrame de Mascagni que le *Faust* de Goethe avec celui de Gounod.

III

Ce particularisme régional — dont l'expression trop sobre, trop condensée, trop dédaigneuse, de l'effet, trop classique a limité le rayonnement de l'œuvre de Verga — a au contraire assuré à l'étranger le succès de quelques autres véristes, en particulier de Mathilde Serao et de Grazia Deledda.

Avec des natures très différentes, la Napolitaine et la Sarde ont poussé le vérisme jusqu'à une sorte d'exotisme pittoresque, dont l'étrangeté, complaisamment décrite, retient et séduit. Mathilde Serao ¹, reporter plein de fougue et de mobilité, toujours prête à s'attendrir ou à se révolter, à passer sans transition du rire aux larmes, mine littéralement dans ses livres sur Naples « le parler abondant, les gestes expressifs, les couleurs crues, l'émotivité soudaine et irréfrenable qui est dans la vie et les créatures qu'elle peint ». Nobles décaqués, usuriers,

1. Née à Patras de père napolitain en 1856. Morte à Naples en 1927. Fillo de journaliste. Fondatrice et directrice de plusieurs feuilles littéraires et du *Giorno* de Naples. *Le ventre de Naples* (1884), *Le pays de Cocagne* (1891).



meines, lazzaroni et filles du peuple, la comédie et les drames du jeu de *Lotto*, les amours faciles ou tragiques y défilent dans un tourbillon de processions, de prières ou menaces à Saint-Janvier et de carnaval délirant. Avec une foule de détails précis ou émouvants, c'est la Naples traditionnelle des romances, joyeuse, sentimentale, indolente et impulsive qu'on aime retrouver dans le *Ventre de Naples* ou le *Pays de Cocagne*.

C'est moins par la vivacité que par l'intensité du pittoresque que vaut Grazia Deledda¹. De ses compatriotes sardes, elle donne une vision directe et colorée, exempte — au moins dans ses premiers livres — de « littérature », sinon de délayage. Le parfum de terroir, la fraîcheur d'impression et de rendu sont le meilleur de son exotisme paysan.

Luigi Capuana², fondateur et doctrinaire du

1. Né à Nuoro (Sardaigne) en 1872. *Elias Portolu* (1903); *Le Lierre* (1904); *La Route du Mal* (1906); *Roseaux au vent* (1913); *le Retour du Fils* (1919). A obtenu le prix Nobel en 1927.

2. Luigi Capuana, né à Mineo en 1839, professeur à l'Université de Catane. Mort en 1918. *Giacinta* (1880). *Le Marquis de Roccaverdina* (1901) est l'histoire d'un grand propriétaire sicilien qui marie sa maîtresse à un de ses fermiers, lequel s'engage à ne jamais user de ses droits d'époux. Le fermier manque à sa promesse, son maître le tue, laisse condamner un innocent à sa place, se confesse pour délivrer sa conscience et vivrait sans remords s'il n'était



vérisme, a pratiqué avec conscience dans ses premiers ouvrages (*Giacinta*) une rigoureuse « méthode scientifique », mais il vaut surtout par des dons spontanés de conteur local, une aisance et une rapidité dans le récit, qui l'apparentent à Maupassant, dont il n'a pourtant ni l'imagination ni la diversité. Plus tard, il s'est attaché à juxtaposer à des sujets véristes à fond mélodramatique, des analyses psychologiques (le *Marquis de Roccaverdina*).

Federigo de Roberto¹ a orienté le vérisme, avec moins de puissance que Verga, vers la grande évocation historique. Ses *Vice-Rois*, sont « l'histoire naturelle et sociale » fortement influencée par les théories de Lombroso, d'une famille de l'aristocratie sicilienne entre 1855 et 1879 et de son redressement par son dernier rejeton qui, renonçant aux conceptions féodales de sa lignée, se rallie au « modernisme » et se lance dans la vie politique. On le voit : le thème central est le même que dans le cycle des *Vaincus*. C'est le seul grand thème authentique qu'offre au vérisme, quand il ne se contente pas de pittoresque, l'observation profonde de la vie italienne.

guetté par la folie. Plus qu'à la représentation des faits c'est à l'analyse de l'âme superstitieuse et dépravée de son héros que s'est attaché Capuara.

1. Né à Naples en 1866 ; a presque toujours vécu en Sicile. Mort en 1927. Œuvres : *L'illusion* (1891), *Les Vice-Rois* (1893).



Salvatore di Giacomo¹, qui est avant tout un exquis poète en dialecte, corse dans ses nouvelles la « couleur locale » de tons violents empruntés aux bas-fonds napolitains. Il choisit pour héros de ses « bozzetti » des « gonapes », des prostituées, des camorristes, des saltimbanques, des mendiants, et leur donne pour cadre les bouges du port, les hôpitaux, les prisons, les hôtels borgnes et les ruelles pouilleuses du vieux Naples (*Dans la vie*). Mais il atténue par un humour constant ce que ses récits pourraient avoir de repoussant, de sinistre ou de mélodramatique.

D'Annunzio, vériste d'occasion, dans ses *Nouvelles de la Pescara*, a prêté sa sensualité multiforme à ses humbles héros, mais haussant jusqu'au lyrisme l'évocation pittoresque de son pays natal, s'est écarté de cet art « sans une phrase de trop » et tout asservi aux faits.

Pirandello, dont les premiers contes siciliens sont véristes pour la technique et les sujets (il conservera toujours pour ses nouvelles le moule naturaliste), n'hésite pas à remplacer l'observation directe par des emprunts au folk-lore, à la tradition orale du pays d'Agrigente, et son humour s'exerce déjà à miner tout ce que le vériste conservait de romantique. Telle nouvelle où un malheureux, obligé par l'opinion publique à surprendre sa femme

1. Né à Naples en 1862. Bibliothécaire. *Dans la vie* (1903).



adultère en flagrant délit, parcourt sa maison, un revolver à la main, la menace à la bouche, mais facilite la fuite de l'amant par une porte dérobée, tandis que sous les fenêtres la foule attend le dénouement du drame, semble une parodie de *Cavalleria Rusticana*. L'impulsivité, la jalousie, le culte de l'honneur siciliens sont réduits en poussière par le nihilisme pirandellien.

Ainsi, si l'on met à part le « vérisme pur » de Verga, la pratique du vérisme n'a guère été, semble-t-il, qu'une trahison constante de ses principes. Au gré du tempérament, des origines, des ambitions de chacun le régionalisme vériste tantôt est demeuré descriptif, coloriste et lyrique (Mathilde Serao, d'Annunzio, Grazia Deledda), tantôt s'est nuancé d'humour et a rejoint l'art des conteurs populaires et dialectaux (Capuana, Di Giacomo, Pirandello), tantôt s'est compliqué d'un contenu social (Capuana, Grazia Deledda d'*Après le Divorce*), tantôt enfin s'est haussé jusqu'au roman historique (De Roberto).

C'est sans doute que la formule vériste ne pouvait se suffire. Et le vérisme a échoué en ce sens qu'il n'a pas donné à l'Italie les grands romans modernes qu'il lui avait promis. Mais l'importance du vérisme dans l'art italien contemporain apparaît dès qu'on l'envisage moins comme un mouvement que comme un esprit, dès qu'au lieu de le considérer comme une doctrine close et complète, on l'envisage



comme un levain, un levain qui a vivifié toutes les formes traditionnelles ou spontanées de l'art italien de la prose et en a fait naître de nouvelles. Le vérisme s'est inséré de la sorte, par une contradiction apparente, dans le prolongement direct des *Fiancés* ou des *Confessions d'un Octogénaire* d'Ippolito Nievo, détendant, rajeunissant, modernisant la conception romantique du roman historique. Il a permis aux conteurs dialectaux d'opérer leur jonction avec la littérature italienne, en leur donnant autant, sinon plus qu'il ne leur empruntait.

Au contact de la tradition orale en dialecte, le vérisme a perdu cette raideur et ce goût du tragique à tout prix qui caractérisait ses débuts, mais il a enrichi la veine populaire de toute l'observation directe, de la vérité humaine qui lui faisait défaut. Cet hybridisme de l'art vériste et de l'art dialectal a donné quelques-uns des produits les plus heureux de la prose italienne contemporaine, et en premier lieu, les *Veillées de Neri* (1882) de Renato Fucini (1843-1921) qui mettent en scène des paysans de la Maremme toseane. Ce que l'ironie, plus exactement « l'argutie » constante de Fucini pourrait avoir de monotone, de facile ou de faux est compensé par une fidélité au réel et une sobriété proprement véristes dans le pathétique aussi bien que dans le drôlatique. A mi-chemin des *Contes de la Bécasse* et des *Lettres de mon Moulin*, les *Veillées de Neri* sont devenues en Italie un ouvrage classique



C'est encore dans le prolongement du vérisme, au confluent de l'historicisme, de la satire et de l'humour issus du vérisme qu'il convient de situer l'œuvre inégale d'Antonio Beltramelli¹, en particulier son cycle romagnol du *Carnaval de la Démocratie* depuis les *Hommes Rouges* jusqu'au *Chevalier Mostardo* ou le cycle des *Victorieux*.

Par ses évocations purement descriptives et pittoresques, le vérisme a été encore le précurseur du « fragmentisme » de 1910 et la différence d'esthétique des véristes et des fragmentistes ne peut dissimuler que les premiers ont ouvert la voie aux deuxièmes.

Quant à son contenu, on peut dire que la prose italienne a vécu pendant quarante ans et vit encore en grande partie sur les découvertes et les innovations du vérisme, c'est-à-dire sur un régionalisme accommodé à toutes les sauces, à toutes les idéologies, à toutes les esthétiques. La seule réaction anti-vériste qui ait eu quelque sens et ait obtenu des résultats a été uniquement formelle. Elle était justifiée en ceci que le vérisme trop souvent indifférent aux questions de forme, n'a pas peu contribué à prolonger l'anarchie stylistique et linguistique dont souffre l'Italie d'aujourd'hui comme l'Italie de toujours.

1. Né à Forlì en 1875.



IV

On en aurait fini avec les véristes, s'il ne fallait faire une place parmi eux à Alfredo Oriani, le romagnol solitaire et méconnu. La gloire d'Oriani, son originalité est ailleurs, dans ses essais idéologiques et historiques, mais ses romans — en particulier *Jalousie* (1894), *Défaite* (1896), *Gouffre* (1899), *Holocauste* (1902), — dans leur naturalisme impitoyable, se distinguent nettement de toutes les autres œuvres véristes par « une force brute, nue, froide, indéfinissable et déconcertante comme la réalité elle-même ».

Oriani dépasse le régionalisme vériste pour exprimer la province dans son essence même, dans ses mesquineries atroces et impitoyables. *Jalousie* peint le triste drame de l'amour provincial entre un jeune homme médiocre et une femme intrigante qui bientôt l'abandonne ; *Holocauste* évoque l'histoire d'une pauvre et faible fille poussée par sa mère et une voisine à se vendre et que la honte, la douleur, l'inutilité de son « holocauste » conduisent à la mort ; la *Défaite* c'est la faillite d'une belle âme ; *Gouffre* enfin est le récit de la dernière journée d'un pauvre homme qui a fait un faux pour se procurer de l'argent et qui finit par se jeter sous un train.



==== LA LITTÉRATURE ITALIENNE ====

Cette impossibilité de vivre « grand » en province, et avilissement, et écrasement par la province de tout ce qui vaut la peine de vivre, cette souffrance d'emmuré qui était le tourment d'Oriani, il en fait le sujet de ses romans. Comme chez Verga, l'observation du réel n'est chez Oriani que la projection et la transposition de son monde intérieur.



CHAPITRE IV

LA LITTÉRATURE PSYCHOLOGIQUE ET SOCIALE :
DE FOGAZZARO A ORIANI

I

Presque tous les véristes étaient méridionaux : leur vision déterministe du monde humain ne faisait en somme que traduire, en le stylisant, le sentiment de la vie propre aux Italiens du Sud, leur fatalisme semi-oriental, traversé par les soudaines injonctions d'un sang trop chaud, leur double abandon — à l'instinct, à la destinée, — fortifié encore par des siècles de féodalisme et d'absolutisme.

Plus policé, plus évolué, ouvert aux grands courants de la civilisation européenne, en contact direct avec la France et les pays germaniques, peuplé en partie de Celtes, tout le Nord de la péninsule, — que ce soit le Piémont, dur noyau de l'unité italienne, la Lombardie et la Vénétie, terres d'invasions et d'échanges, dont le problème vital fut, depuis le moyen-âge, de traiter d'égal à égal avec



de plus forts qu'eux et qui réalisèrent le miracle d'y réussir, la première jusqu'au xvi^e siècle, l'autre jusqu'à la fin du xviii^e, que ce soit l'ardente Romagne où le souvenir des grandes luttes municipales et des rivalités entre condottières ne s'est jamais estompé — tout le Nord oppose au fatalisme, au grégarisme, à l'impulsivité méridionales une foi solidement ancrée dans la *virtù*, dans la valeur individuelle et la froide réflexion. De l'Italie centrale, de la Toscane et de l'Ombrie, on pourrait dire que, situées au point d'intersection du Nord et du Midi, elles participent selon les individus tantôt au libre-arbitre septentrional, tantôt au déterminisme du sud, à moins que le sentiment des contraires n'engendre, comme il est fréquent chez les « Centraux », le scepticisme et l'ironie.

Les rapports des ambassadeurs vénitiens et des nonces (le plus souvent originaires des Etats pontificaux : Marches et Romagne) sont demeurés célèbres pour leur finesse psychologique et leur justesse dans l'appréciation des mobiles humains. Ce psychologisme à fins politiques se retrouve tout au long d'une grande tradition littéraire septentrionale. On touche ici à la distinction profonde, essentielle entre le Français et l'Italien en matière d'analyse psychologique : le Français s'analyse pour se connaître, accessoirement pour se corriger, il analyse les autres pour les corriger ou simplement les définir, il a pour point de référence un modèle



humain idéal (chrétien, hellénique ou autre), son analyse est soit désintéressée, soit morale. L'Italien (et l'on voit toutes les raisons historiques qui expliquent cette tendance) ne s'analyse que pour s'utiliser au maximum ; il analyse les autres pour les utiliser ou se défendre d'eux. selon les cas ; sa psychologie a toujours des fins utilitaires. La *virtù*, c'est le résultat d'une culture intensive de la plante humaine, en vue d'une victoire dans la lutte pour la vie.

C'est ce qui explique que la littérature psychologique italienne soit presque entièrement « exemplaire », au lieu d'être descriptive comme la française. Le problème psychologique se pose pour elle de la façon suivante : les hommes étant bâtis de telle, telle et telle façon, comment se comporter pour ne se laisser dominer ni vaincre par eux et, si possible, les dominer ? Machiavel, dans le *Prince*, met en équation et résout des problèmes de ce genre ; Castiglione débrouille tous les cas épineux d'une vie de *Courtisan* ; le bon Della Casa écrit un manuel de civilité, le *Galateo*, pour enseigner à vivre à ses contemporains. Et si l'on s'élève jusqu'à la création littéraire pure : toutes les comédies de Goldoni sont des comédies qui font la satire d'un comportement social, plutôt que d'un ridicule ou d'un vice. Considérés sous un certain angle, les *Fiancés* de Manzoni se réduisent à des études de « comportement » : comportement de Don Abbondio, de Renzo, du



père Christophe devant l'iniquité commise par Don Rodrigo, puis plus tard comportement du cardinal Borromée et de l'Innommé. Certes le but que se proposent les héros de Manzoni est profondément moral, il s'agit de confondre un méchant, mais, en fait, la question est d'abord pour eux de triompher d'un plus fort.

Notons en passant ce qu'il y a d'italien dans le psychologisme stendhaliens : Julien Sorel, Fabrice, Lucien Leuwen, Lamiel sont à la recherche d'une technique du comportement. La grandeur de Stendhal est d'avoir réuni en lui le meilleur des deux traditions : l'avidité curieuse désintéressée de la psychologie française et le dynamisme, le sens de la réussite, qui est le ressort propre à la psychologie italienne.

Quand on parle des survivances du manzonisme dans le roman italien après 1870, on pense d'abord à l'opposition de la tradition « humaniste » du Nord à la tradition fataliste du Midi, à l'opposition d'un certain animisme (ou spiritualisme) au matérialisme impliqué dans l'esprit vériste ; il s'agit aussi d'autre chose, du prolongement de la grande tradition psychologique nord-italienne, modernisée d'ailleurs et en partie renouvelée par les *Fiancés*.

Le vieil utilitarisme, dont la *virtù* était le symbole, a bien pu se transformer, pendant le *Risorgimento*, en utilitarisme national, en patriotisme, prendre chez Manzoni, figure religieuse et morale. L'unité



faite, il trouve devant lui de nouveaux problèmes de comportement à soumettre à son analyse psychologique : comportement social et moral de l'Italien dans la vie moderne, comportement de l'Italie dans la vie internationale. A côté de l'esthétisme et de l'historicisme carducciens, à côté de l'impassibilité et du déterminisme veristes, nombreux sont les romanciers et les essayistes qui continuent et renouvellent cette grande tradition psychologique et sociale. Moins préoccupés par la forme que par le contenu, animés souvent par un doctrinarisme religieux, social ou politique, sensibles aux grands courants de la sensibilité européenne, tolstoïens, nietzchéens ou ibséliens, volontiers idéologues, ils forment dans la littérature italienne de ce dernier demi-siècle une chaîne ininterrompue aux maillons disparates, qu'on peut d'autant moins négliger que la faveur du public est toujours allée vers leurs ouvrages et que ce sont eux qui reflètent avec le plus de fidélité et d'exactitude, de la façon la plus directe, la sensibilité et les inquiétudes de l'Italie unitaire en contact avec la vie moderne.

Antonio Fogazzaro et Alfredo Oriani, le premier presque uniquement romancier, le second surtout essayiste, sont les deux figures, les plus caractéristiques de ce qu'on pourrait peut-être appeler, sans prétendre grouper arbitrairement des auteurs d'esthétique et de valeur aussi variées : « l'école du comportement. »



II

Toute l'œuvre de Fogazzaro¹ a pour thème le comportement dans le monde d'aujourd'hui d'un catholique, d'esprit « moderne, » qui entend ne rien sacrifier de sa foi tout en restant un homme de son siècle. Thème non pas traité de l'extérieur, mais transposition romancée du tourment intime de Fogazzaro lui-même, catholique aussi sincère que peu conformiste, en désaccord sur tous les points avec l'enseignement officiel de l'Église : libéral et démocrate en politique, épris de scientisme, darwinien convaincu et même évolutionniste à la Spencer, passionné de spiritisme et presque théosophie, moderniste enfin en matière religieuse. Un tempérament d'une ardente sensualité, toujours

1. ANTONIO FOGAZZARO, né à Vicence en 1842, suit son père émigré à Turin où il fait ses études de droit, puis après l'unité regagne ses propriétés de la Valsolda, cadre de tous ses ouvrages. Il débute par des vers : *Miranda* (1874), *Valsolda* (1876), *Parfum* (1881) ; son premier roman *Malombra* (1881) lui conquiert la renommée. Viennent ensuite : *Leila*, le *Mystère du Poète*, *Danièle Cortis*, *Petit monde d'autrefois* (1896) considéré comme son chef-d'œuvre et qui lui valut une réputation mondiale ; *Petit monde d'aujourd'hui* (1901), le *Saint* (1905) ; des recueils de nouvelles : *Idylles brisées* (1901) et *Fidèle* suivi de *l'Œillet rouge*, le *Portrait masqué*, *Nadejde* (1903) ; des recueils d'articles et de discours politiques et religieux. Il fut sénateur et mourut en 1914.



prêt à succomber au péché de chair et se raidissant pour y échapper, mais se complaisant dans ce péril perpétuel, y trouvant une sorte de volupté, ajoute encore à cette dualité, à cette contradiction foncière entre l'homme et le croyant où l'art de Fogazzaro plonge ses racines et d'où il tire le frémississement de douloureuse incertitude, le rythme alterné et sans cesse rompu qui lui est propre.

Tout l'effort de Fogazzaro — et c'est le drame de sa vie comme celui de tous ses héros — tend à dériver cette sensualité exaspérée en chastes passions humaines et en amour divin, à concilier ses théories scientifiques, politiques, sociales, spiritualistes les plus hardies avec la lettre du catholicisme. Son rêve suprême est de trouver le terrain d'entente où la tradition catholique et l'esprit moderne pourraient se rejoindre, de faire de la religion le prolongement de la science. Pendant un temps, les phénomènes métapsychiques — hypnotisme, transmission de la pensée, hallucination, vision à distance, télépathie — lui semblèrent les lieux de rencontre de la science et de la foi, les agents de liaison possibles entre le positivisme et la religion, les signes tangibles de l'inconnaissable (voir *Malombra*, la table tournante de *Petit monde d'autrefois*, la fin de *Petit monde d'aujourd'hui*)¹.

1. Les phénomènes métapsychiques ont intéressé, outre Fogazzaro, plusieurs autres romanciers : Luciano Zuccoli



Le catholicisme est pour Fogazzaro, au sens freudien du mot, une *sublimation* : sa nature ardente et sensuelle s'épure en amour mystique. Il lui apparaît d'autre part comme l'aboutissement historique de la pensée évolutionniste. De même qu'il emprunte à Herbert Spencer la formule de son art du roman, et qu'il s'assigne pour but de montrer des « types supérieurs d'humanité en formation », de même il voit dans le catholicisme l'expression spirituelle de ces « types supérieurs » du temps présent que ne suffit plus à combler un monde de connaissance positive et de justice humaine, et qui, sur l'infrastructure indispensable de la science et du droit, bâtissent un étage de plus, l'étage de l'inconnaissable, de l'amour, du divin. L'aspiration vers le Dieu catholique n'est pour lui que le prolongement naturel de tous les progrès scientifiques et moraux. Fogazzaro, se mettant en scène dans le *Saint* sous le nom de Giovanni Selva, y résumait sa doctrine en proclamant sa foi dans la Science et le Progrès aussi bien que dans l'Eglise éternelle. La mise à l'index du *Saint* a pu assombrir les dernières années de sa vie, mais sans le faire douter de son double idéal d'homme moderne et de catholique.

par exemple : le *Maléfice occulte* (1903) et surtout E.-A. Butti : l'*Automate* (1891), l'*Ame* (1893), l'*Immoral* (1894). Luigi Pirandello a, dans la deuxième partie de *Feu Mathias Pascal* (1904), raillé cette vogue du spiritisme.



On a parlé de son manzonisme et il est certain que l'intervention de la Providence, le cheminement des événements sur le plan divin en même temps que sur le plan humain, sont aussi sensibles chez Fogazzaro que chez Manzoni, qu'ils sont même, dans un livre comme *Petit Monde d'autrefois*, beaucoup plus apparents, on serait tenté de dire : beaucoup plus arbitraires que dans les *Fiancés*. Mais c'est dans l'âme des héros (ce que Manzoni n'a fait que dans l'épisode de l'Innommé) que Fogazzaro situe — et c'est son originalité, c'est aussi le point qui le rapproche de Dostoïewski — le conflit entre la terre et le ciel. Ce conflit, aux yeux de Fogazzaro, marque pour les Italiens un stade postérieur, supérieur à celui du Risorgimento, un degré d'évolution de plus : au conflit entre l'acceptation paisible de la domination étrangère et les devoirs imposés par le patriotisme, succède le conflit entre les bas instincts de l'homme et les aspirations de son âme, entre l'orgueil scientifique et l'humilité devant Dieu. Après l'unité nationale qui a fait des Italiens esclaves des hommes libres, il s'agit pour eux de conquérir individuellement l'unité spirituelle où la science et Dieu ne se combattent plus et s'uniront harmonieusement.

On voit ce qu'un art issu d'une pareille doctrine risque d'avoir de didactique et de prédicant et aussi comment il continue la littérature « utilitaire » du Risorgimento. Il arrive fréquemment en effet que



la doctrine ou la morale prennent chez Fogazzaro le pas sur l'art spontané et désintéressé, mais souvent aussi sa nature de romancier-né l'emporte et le préserve. Au contraire de Verga ou de Flaubert qui n'arrachent leurs romans d'eux-mêmes qu'à force de travail et de contraintes, Fogazzaro est un romancier « jaillissant », à la façon de Balzac et de Dostoiewski. Derrière l'idéaliste doctrinaire, né du besoin de sublimation qui forme le nœud de sa pensée et de sa sensibilité conscientes, il y a sans cesse à l'affût chez Fogazzaro un terrien positif, un rêveur sensuel et un Vénitien narquois prêts à donner du réel des transcriptions vives et immédiates.

S'il ne se contrôlait pas, s'il ne faisait servir ses dons à exprimer les parties les plus hautes, les plus difficiles de lui-même, Fogazzaro serait un délicieux romancier humoriste de mœurs bourgeoises et paysannes, un créateur de silhouettes et de types, de « macciette » à la manière de Goldoni dont il a l'ironie débonnaire et il serait en même temps un inépuisable romancier d'amour. Le terrien se divertit à croquer des personnages dont le Vénitien se moque, le rêveur sensuel ne se lasse pas d'évoquer toutes les délices, tous les troubles, tous les tourments de l'amour rêvé ou réalisé, partagé ou malheureux, innocent ou coupable, de peindre l'attrait et l'horreur du péché charnel. Fogazzaro — malgré la concurrence que lui fait d'Annunzio — reste sans doute le romancier italien qui a décrit



le plus de baisers, depuis le premier baiser conjugal de Luisa et de Franco Maironi jusqu'au baiser honteux et craintif de Pietro Maironi et de Jeanne Dessalle (« Jeanne tendit les lèvres, mais pressa en même temps par prudence le bouton de la sonnerie électrique. »)

Fogazzaro n'ignore d'ailleurs pas la pente naturelle de ses dons de romancier, mais là encore, il travaille à se sublimer. Son réalisme, son humour, sa sensualité, il entend ne s'en servir que pour orchestrer l'essentiel, pour créer de la vie autour de ses héros et leur donner plus de relief. C'est pourquoi (obéissant peut-être aussi à une impulsion pressante de son inconscient) il a peuplé ses romans d'une foule de personnages épisodiques, c'est pourquoi il a mis au premier plan dans chacun d'eux une intrigue amoureuse.

Intrigue qui toujours a trait à des amours difficiles et traversées, presque toujours à des amours défendues ou impossibles. Avec une application extraordinaire qui parfois confine au sadisme, Fogazzaro multiplie entre ses héros et ses héroïnes tous les motifs possibles d'attraction, toutes les bonnes raisons et toutes les occasions de succomber, sans que rien les sépare de l'abîme charnel que le commandement sacré qui condamne l'œuvre de chair hors du mariage. Fragile barrière qui sans cesse menace d'être renversée ou franchie. Incertitudo et trouble profonds, si passionnément évo-



qués par Fogazzaro, que tout le reste pâlit auprès d'eux.

L'accessoire l'emporte ainsi sur l'essentiel, dans le sentiment du lecteur et en dépit de Fogazzaro pour qui l'essentiel reste le drame d'idée. *Daniele Cortis*, *Petit Monde d'aujourd'hui* durent comme des romans d'amour — romans catholiques d'amour ou romans d'amour catholique —, mais non pas comme des romans sur le catholicisme. Le grand roman qu'il rêvait sur la science et la foi, le modernisme et la religion, Fogazzaro ne l'a pas réalisé. Beaucoup plus que la conversion de Piero Maironi (rendue d'ailleurs si gênante par les visions qui la déclenchent), ce sont ses amours avec Jeanne Dessalle qui nous intéressent dans *Petit monde d'aujourd'hui*. Et le *Saint*, où le roman à thèse, le roman sociologique, refoule décidément au second plan le roman d'amour, nous apparaît comme un roman manqué et qui ne vaut que par quelques épisodes. La fusion rêvée par Fogazzaro entre la vie et la spiritualité, il ne l'a réalisée pleinement que dans *Petit monde d'autrefois*.

La raison en est sans doute que son ambition y a été moindre que dans les deux livres suivants du cycle Maironi. *Petit monde d'autrefois* n'était pour lui qu'une préface, le socle de ses « grands romans », une liquidation du conflit entre patriotisme et servilisme, une préparation du conflit spirituel qui déchirera l'âme de Pietro Maironi et



lo conduira à la sainteté. Franco Maironi, son père, Luisa Rigey, sa mère, le premier, catholique de tradition et de cœur, mais non pas d'âme et de volonté, la deuxième, libre-penseuse, mais profondément éprise de vie morale, le vieil oncle Pietro, qui vit spontanément selon l'esprit de l'Évangile par pure faveur céleste, se débattent encore dans la pénombre de leur âme et ne prennent qu'à demi conscience du problème religieux. Même après que la ferme volonté de justice terrestre manifestée par Luisa (et qui n'est peut-être qu'un obscur désir de vengeance) s'est heurtée durement à la nonchalance de Franco, travestie par lui en charité chrétienne et en pardon des offenses, même après que la juste revanche de Luisa s'est heurtée au veto de Dieu (l'accident mortel qui lui enlève son enfant à la minute précise où elle va confondre sa criminelle belle-mère), il suffira que la voix de la patrie so fasso entendo pour que les deux époux séparés communient dans une même ardeur et tombent dans les bras l'un de l'autre. Entre le catholique et la libre-penseuse, l'opposition ne se manifeste dans *Petit Monde d'autrefois* que sur une question de comportement pratique (la conduite à tenir envers la vieille marquise Maironi). Jusqu'au dernier quart du roman, nulle idéologie ne vient entraver le développement de l'action et jusque là le catholicisme de l'auteur ne so manifeste que par la fréquence insolite des coups de théâtre, des inter-



ventions divines. Encore l'arbitraire de ces interventions gênantes est-il atténué par leur retentissement tout humain.

C'est ainsi en cheminant à flanc de coteau, et sans viser les cimes, que Fogazzaro a écrit son chef-d'œuvre. Les premières pentes de la Valsolda au-dessus du lac de Garde, voilà le cadre et le climat qui, moralement aussi bien que géographiquement, lui conviennent le mieux. Le vrai paysage intérieur de Fogazzaro, c'est celui-là : une nature fraîche, riante — riuse — adossée aux brumes et aux géants alpestres. La haute spiritualité, l'aspiration vers les cimes de Fogazzaro donnent aux héros du *Petit Monde d'autrefois* une épaisseur, à leurs sentiments une perspective, des « lointains » qui ne leur enlèvent rien de leur authenticité, de leur légèreté mousseuse et romantique de bons Vénitiens patriotes d'après 1848.

Fogazzaro lui aussi a été touché par l'esprit vériste. Il a copié fidèlement les paysages et les habitants de sa Valsolda, tels que son observation ou ses souvenirs d'enfance les lui représentaient. Et chez lui aussi, l'esprit vériste a éveillé, développé l'écrivain régional, l'observation régionale a suscité un chroniqueur véridique du Risorgimento et des premières années de l'unité dans sa province natale. Parti de la spiritualité pure, Fogazzaro rejoint, à une croisée de chemins, les véristes partis du déterminisme et du document humain. En dépit de ses



plus hautes ambitions, c'est surtout comme un régionaliste vériste et humoriste quo vivra d'abord Fogazzaro, mais il restera aussi comme un créateur de personnages vivants et profonds. S'il n'a pas réussi à dresser en pied son « Saint », il laisse toute une galerie de femmes fortes, amoureuses et nobles, inoubliables.

III

Alfredo Oriani¹ est l'homme qui a nié son temps. Intransigeant dans une époque d'opportunisme, autodidacte au milieu du triomphe des professeurs, solitaire en une période de *camorra* et de franc-maçonnerie littéraire. Un « mystique » égaré parmi

1. ALFREDO ORIANI, né en 1852 à Casola Valsenio, non loin de Faenza en Romagne. A passé presque toute son existence dans ce village, où il possédait une villa : le *Cardello*, faisant des voyages fréquents à Bologne, où il eut pour disciples les futurs doctrinaires du nationalisme italien (Federzoni, Bellonei) et des randonnées à bicyclette à travers l'Italie. Isolé et méconnu jusqu'à sa mort (1907), son nom a été mis à l'honneur par le parti nationaliste et aussi par Benedetto Croce et le groupe de la *Voce*. Le fascisme le célèbre aujourd'hui comme un de ses précurseurs et a entrepris une édition nationale de ses œuvres. Outre ses romans et nouvelles, ses œuvres caractéristiques sont : *Mariage* (1883) ; *Jusqu'à Dogali* (1889) ; *La lutte politique en Italie* (1892), *Ombres du couchant* (1901) ; *La Bicyclette* (1902) ; *La Révolte Idéale* (1907). Oriani a également écrit pour le théâtre.



les « politiques ». Il ne pouvait qu'être honni et méconnu de son vivant. Et si, depuis, il a pris figure de précurseur, c'est moins à cause de son tourment spirituel profond que pour quelques idées qui se sont trouvées coïncider avec les aspirations et les besoins politiques de l'ère belliciste et de l'ère fasciste qui ont suivi en Italie l'ère bureaucratique et petite-bourgeoise.

Le climat spirituel d'Oriani peut être comparé à celui de Charles Péguy. Son évolution du socialisme et de l'athéisme au nationalisme et au spiritualisme suit une courbe parallèle à celle du fondateur des *Cahiers de la Quinzaine*. Plutôt que des essais, les ouvrages les plus caractéristiques d'Oriani sont de libres « cahiers » à la façon de Péguy, où la confession autobiographique voisine avec l'article de journal, le pamphlet, les vastes considérations historico-philosophiques. Enfin leur situation morale, leur mode d'action sur leur entourage et sur une partie de la jeunesse présentent de grandes analogies. La comparaison s'arrête là : il n'y a, sur tous les autres points, que différences entre l'auteur de *Victor-Marie comte Hugo* et celui de la *Révolution idéale*. S'il fallait chercher d'autres rapprochements, on pourrait dire que le processus dialectique familier à Oriani, par exemple, n'est pas sans rappeler celui d'un Charles Maurras et que sa vision historique a la même vigueur passionnée et simpliste que celle d'un Georges Sorel.



Le comportement social de l'homme moderne, plus particulièrement de l'Italien, et par extension le comportement des peuples, des sociétés modernes, tels ont été les thèmes constants de la méditation d'Oriani, au fond de son village de Romagne.

Méditation excitée par la bassesse ambiante, par les mesquines querelles privées et municipales de Casola Valsenio, les potins des salons et des cafés bolonais, par le dégoût de la médiocrité des gouvernants de Rome, méditation alimentée aussi par les lectures innombrables et incohérentes, les longues rêveries engendrées par la philosophie de Spencer, de Hegel ou la sociologie de Karl Marx. Toute l'œuvre d'Oriani se balancera ainsi entre des descriptions, des jugements impitoyables et crus de la réalité par lui directement perçue et des échafaudages idéologiques, sur lesquels il répartira toute l'histoire passée et à venir de l'humanité.

Un de ses critiques les plus pénétrants, Renato Serra, a voulu voir en lui avant tout un type de Romagnol : « Le ressort et la consistance d'Oriani sont moraux, et non pas artistiques, ni spéculatifs ; son indépendance effrontée de jugement est romagnole. Toute la force de ces hommes au parler rude est dans leur caractère, dans une fierté personnelle qui les rend braves, dans une indépendance d'esprit qui les oppose au monde entier sans les faire plier... Le romagnol est toujours un homme au milieu des hommes. La grande affaire de sa vie est la pratique,



la politique... En présence d'une question théorique, les romagnols restent les mêmes : ils réduisent tout à un jugement sur les hommes, à une comparaison et à une discussion de faits qui les touchent de près. Cet angle limité sous lequel ils voient les choses, ce caractère tout pratique et actif de leur conversation fait leur force ; un romagnol, — paysan, cordonnier, employé, garçon de café, petit propriétaire — passe des journées à parler de Ferri et de Comandini, de Luzzatti et de Sonnino, de d'Annunzio même ou de Carducci (sans compter de tous les gens du pays, hommes et femmes) et des Français et des Américains et de tous autres sujets avec une indépendance et une sûreté qui peuvent lui tenir lieu d'intelligence. Si leur intelligence n'est pas particulièrement compréhensive, leur médisance est âpre et pénétrante, si leur langage n'a jamais la couleur et la plénitude d'une grande imagination, leurs réparties sont mordantes, leurs mouvements toujours agressifs, rapides et directs. »

Benito Mussolini, comme Alfredo Oriani, est bien un romagnol de ce type. Mais on pourrait se demander si cette définition du romagnol ne qualifie pas une vaste catégorie d'Italiens et, plus particulièrement, tous les essayistes politiques, le Florentin Machiavel en tête.

Quoiqu'il en soit, il est certain que le mépris de l'humanité prise en détail et l'admiration des



progrès généraux de l'esprit humain et des sociétés humaines, le pessimisme quant aux hommes et l'optimisme quant à l'homme forment le fond de la pensée d'Oriani.

Les exposés les plus cohérents de cette pensée, il faut aller les chercher dans la *Révolte idéale*, dans *la lutte politique en Italie* et dans *Jusqu'à Dogali*. A la base — base assez fragile — on trouve un mélange d'évolutionnisme et d'hégélianisme, l'idée que l'histoire de l'humanité est une pure création spirituelle, n'existe pas en dehors de la conscience qu'en prend l'esprit de l'homme, et en même temps que les sociétés évoluent dans le sens d'un progrès constant et que la civilisation traduit et reflète les dépassements successifs de l'esprit dialectique.

L'âge moderne est aux yeux d'Oriani celui de la démocratie, caractérisé par l'électoratisme, le parlementarisme, la liberté. Et ce sont là des conquêtes qu'il estime définitives. Mais deux choses essentielles manquent à la démocratie : un idéalisme et une aristocratie ; elle se traîne dans la médiocrité ploutocratique et démagogique, soumise à la loi de majorités ignorantes et dupes et à celle d'un capitalisme mesquin. La « Révolte idéale » est la révolte de l'homme assoiffé de spiritualité contre le matérialisme.

La pensée d'Oriani prend à ce moment une orientation qui peut paraître inattendue, si on oublie son « utilitarisme » italo-romagnol : l'impé-



rialisme, proclame Oriani, est l'élément spirituel, héroïque qui réussira à « idéaliser » les démocraties et provoquera la formation d'une aristocratie nouvelle.

L'impérialisme d'Oriani prend naissance dans l'observation directe de la plus récente histoire italienne. Le principe unitaire est pour lui fondamental en Italie. Le fédéralisme d'un Giuseppe Ferrari lui paraît une erreur foncière. Oriani se montre ici disciple fidèle de Mazzini et de Garibaldi, les deux interprètes italiens de la Révolution de 89 : unité et république, telle est sa formule. La monarchie n'a été et n'est qu'un pis-aller : « La monarchie de Savoie fut acceptée par la nation comme la formule qui permettait de conquérir l'indépendance et l'unité de la patrie avec le plus d'économie de talent, de sang et d'argent. La monarchie dispensait de l'héroïsme républicain ; avec elle et grâce à elle on pouvait obtenir des alliances étrangères et des soldats, mais il fallait se débrouiller à travers l'humilité des gains, attendre le *bene placet* des protecteurs en dissimulant les programmes et en trahissant les principes. »

Les minorités héroïques qui avaient mis en branle le Risorgimento n'ont pas eu la force de l'accomplir. Il y a fallu Cavour « qui ne croyait pas au peuple et sentait la faiblesse historique et personnelle de la monarchie de Savoie » et qui a réussi à coups « d'expédients », en mettant sous le bois-



seau l'idéalisme révolutionnaire initial. D'où la médiocrité des premières années de l'unité ; tous les hommes qui ont fait la grandeur du Risorgimento n'ont eu après 1860 aucune part au gouvernement et la monarchie est demeurée plus ou moins l'esclave de ses anciens alliés étrangers. L'unité telle qu'elle existe n'est pas une unité d'âmes : le régionalisme subsiste, il est même la seule réalité. La tâche la plus pressante est de le combattre, de donner une âme commune, vraiment nationale à l'Italie ; il faut pour cela que les Italiens du Nord et du Sud « fassent ensemble de grandes choses », qu'ils s'affirment en Afrique à côté des autres peuples européens. L'Afrique est barbare, elle est la *préhistoire*. L'Europe, l'Italie représentent *l'histoire*, la civilisation. Africanisme, colonialisme, impérialisme, telle est la chaîne du raisonnement d'Oriani. A la tendance pacifiste et antimilitariste de la démocratie italienne, il oppose le bellicisme et l'impérialisme. Il devient ainsi le précurseur des nationalistes et des fascistes.

Mais c'est moins à vrai dire une doctrine précise qu'un ferment spirituel qu'Oriani a répandu dans l'élite italienne. Il a posé le problème politique italien sur un terrain qu'il n'a plus quitté. Ce qui, idéalement, a survécu de la pensée politique d'Oriani, c'est une idée morale, l'idée qu'un peuple doit *mériter* chacun des progrès qu'il accomplit. Cette notion a été au centre de l'idéologie du



groupe de la *Voce* (qu'on vit par exemple en 1912 nier toute bienfaisance au suffrage universel, souhaité pourtant par le groupe, parce que le président du Conseil Giolitti en faisait cadeau aux Italiens, au lieu de les obliger à le désirer et à le conquérir de vive force).

La doctrine d'Oriani a subi toutes sortes de transformations et d'avatars. Elle a été à la base d'une certaine pensée neutraliste en 1914 : pour que la guerre pût être profitable, disait-on, il serait nécessaire que le peuple la voulût et non pas qu'elle lui fût imposée par une petite minorité. Après la guerre elle a servi à expliquer ses résultats insuffisants. Enfin elle a donné naissance à une curieuse philosophie politique à fond protestant, qui a suscité par réaction une doctrine de la contre-réforme et de l'antimoderno.

Cette théorie « protestante » qui définissait l'histoire moderne de l'Italie par son « manque religieux » a été développée en 1918 par Mario Missiroli, romagnol comme Oriani et son plus fidèle disciple. Selon lui, il a manqué à l'Italie d'être imprégnée, modelée par la Réforme. Cette lacune a laissé l'Italie en dehors du grand mouvement moderne et le résultat a été de retarder indéfiniment la formation de la conscience nationale et civique des Italiens. Après l'avènement du fascisme, un jeune Piémontais, Piero Gobetti, mort en exil à vingt-quatre ans (1926), dans un ouvrage intitulé :



la Révolution libérale, essai sur la lutte politique en Italie et dans un organe hebdomadaire du même nom, a repris l'idée d'Oriani et de Missiroli. L'Italie, selon lui, doit être « réformée », mais il ne saurait s'agir d'une réforme religieuse. La réforme moderne doit être avant tout morale et civique, déshabituer les Italiens des luttes personnelles et des querelles de clocher, leur donner le sentiment de l'unité, les rendre dignes enfin de la démocratie. On ne peut recevoir la démocratie du dehors : la démocratie est un état d'âme collectif qui doit se mériter au prix de longues souffrances. L'Italie a manqué après 1870 des hommes d'Etat et des élites nécessaires à la formation d'une nation moderne et vraiment démocratique où l'âpre bataille politique eût été éducatrice du peuple. Le fascisme, aux yeux de M. Gobetti, est une sorte de châtiment infligé aux Italiens qui n'ont pas su mériter la liberté. Le bienfait spirituel du fascisme sera, en opprimant et en faisant souffrir les Italiens, de les rendre finalement dignes de cette liberté.

A cette doctrine directement dérivée d'Oriani, le fascisme a opposé celle de la contre-réforme. Curzio Malaparte Suckert¹ notamment, dans une série

1. Curzio Malaparte-Suckert, né à Prato en 1898. En 1914, à seize ans, se sauve du collège et s'engage en France dans la légion garibaldienne. Il est aujourd'hui un des théoriciens les plus indépendants du fascisme. Outre ses essais d'idéolo-



d'ouvrages parus depuis 1924 — *l'Europe vivante, l'Italie barbare* — a nié la vertu du peuple italien pris globalement et réduit l'histoire italienne à celle des minorités héroïques. « La tendance générale des Italiens est toujours contraire à toute forme de véritable grandeur nationale. » C'est pourquoi la démocratie est impossible et sera toujours stérile en Italie. Le peuple italien ne veut pas souffrir. Le héros italien est donc par définition l'expression contraire de son peuple. Pour s'imposer, il devra donc de toute nécessité prendre figure de tyran. La tyrannie est la forme de gouvernement normale et la seule féconde en Italie. Benito Mussolini a été après la guerre le tyran nécessaire à la grandeur italienne. Le fascisme est la forme actuelle prise par cette tyrannie indispensable. Le peuple italien, qui est aussi intelligent qu'il est inerte, accepte le fascisme et se laisse diriger par lui vers son destin qui est de lutter contre l'esprit moderne, incarné d'abord dans la Réforme, puis dans la démocratie. L'Italie, pays antique et dogmatique, a pour mission de s'élever contre l'idéal moderne et critique du Nord protestant : « Laquelle de ces deux civilisations faut-il tenir pour barbare : la civilisation anglo-saxonne, protestante et puritaine, qui domine aujourd'hui ou la civilisation latine, catholique,

gie politique, il a écrit : *les Aventures d'un capitaine d'infortune* (1927).



aujourd'hui méprisée et étouffée ? A qui sera l'avenir ? Au Midi ou au Nord ? »

On le voit, comme Oriani qu'il contredit, Suckert obéit à ce romagnolisme qui réduit les questions les plus générales à « une comparaison et à une discussion de faits qui les touchent de près », il cède au besoin de tout considérer sous l'angle italien, moins encore : sous l'angle fasciste. Mais il est permis aussi de reconnaître chez Malaparte après le grand détour moderniste et moralisant qui va de Manzoni à Fogazzaro, d'Oriani à Gobetti, le retour à l'antique et amoral *virtù* italienne.

On voit la richesse multiple du filon mis à jour par Oriani et les mille façons dont il a été et continue à être exploité en Italie. Alfredo Oriani est le seul écrivain politique dont l'influence ait été en Italie vraiment vivifiante. Guglielmo Ferrero dont l'influence à l'étranger est si active, n'a jamais été adopté par ses compatriotes, à cause de son défaut de romagnolisme. Son originalité, qui est — bien ou mal — de penser « mondial », a contribué à le rendre impopulaire en Italie et à masquer l'importance de son œuvre. Dans le colonialisme d'Oriani, comme dans le libéralisme de Gobetti ou le fascisme de Malaparte, sous l'idéalisme moraliste ou immoraliste, s'étale la conscience d'une même réalité négligée par Ferrero : la réalité régionale italienne. Ainsi la matière littéraire qui s'impose à tout écrivain strictement italien part de la région ou y



aboutit, comme l'idéologie et la forme qui s'imposent à lui balancent entre une aspiration vers le moderne et (que ce soit sentiment d'impuissance ou conviction) la négation du moderne.

Ce qui fait la grandeur d'Oriani, c'est d'avoir mis en équation sous sa forme contemporaine le grand problème du comportement italien, mais c'est beaucoup plus encore, sans aucun doute, au point de vue purement littéraire, de l'avoir vécu, de l'avoir souffert et exprimé avec une rudesse, une sincérité et une vigueur extraordinaires. Ses romans véristes montraient à nu la bassesse de la vie moderne. Il y a dans la *Révolte idéale* et surtout dans *Jusqu'à Dogali*, dans la *Bicyclette* (récit d'un voyage à bicyclette dans l'Italie centrale), dans *Ombres du couchant* des pages d'analyse et de sobre lyrisme où l'angoisse de l'Italien moderne, soulevé par les aspirations les plus hautes, et écrasé, asphyxié par la réalité mesquine et provinciale qui l'entoure, prend une intensité tragique. Cette angoisse de l'après-unité, cette remise en question des valeurs humaines, il faut la comparer à l'inquiétude, au désarroi de l'après-guerre exprimés en Allemagne par un Fritz von Unruh, en France par un Montherlant ou un Drieu La Rochelle.



IV

Il n'est guère de roman italien, depuis 1870, en dehors des œuvres purement véristes et régionalistes, où ce souci moral et social ne se fasse jour. Le moralisme manzonien d'abord, plus tard Ibsen, Tolstoï, Bourget et aussi ce qu'on peut appeler l'évangélisme socialiste lui donnent les nuances les plus variées et nombreux sont les romans véristes qui se doublent d'une étude politico ou éthico-sociale.

Edmondo de Amicis¹, un des écrivains les plus lus de la fin du XIX^e siècle, a, sa vie durant, rêvé d'un grand roman socialiste : *le Premier Mai*, qu'il n'a pas réussi à écrire. Du moins a-t-il dans des livres sensibles et faciles, prodigué le didactisme, enseignant dans *Cœur aux enfants* à devenir de bons citoyens, dans *Tableaux de la vie militaire* exhortant la nouvelle Italie à aimer sa jeune armée, l'armée à demeurer unie à la nation, exaltant dans *le Roman d'un instituteur* et dans *l'Institutrice des ouvriers* les maîtres de l'enseignement primaire,

1. Né à Oneglia en 1846, mort en 1907. *Tableaux de la vie militaire* (1869). *Cœur* (1886), *Les Amis* (1888), *Sur l'Océan* (1889), *Le roman d'un instituteur* (1890), *La voiture de tous* (1899) et des récits de voyage en France, en Hollande, au Maroc, etc... Dans *le Noble Idiome*, il a repris la thèse manzonienne du toscan parlé langue littéraire.



prêchant le libéralisme et la solidarité dans *les Amis* ou *la Voiture de tous*, célébrant et plaignant les émigrants dans *Sur l'Océan*. De Amicis, excellent reporter de la vie quotidienne, toujours prêt à s'attendrir (Carducci raillait sa sensiblerie) excelle à camper des silhouettes, sinon à faire vivre profondément des personnages. Son côté le plus séduisant est sa bonhomie, qui parfois rappelle Erekmann-Chatrian et la fluidité de son style châtié et toscanisant.

Vers 1895, on a pu voir un certain nombre de romanciers, parmi lesquels plusieurs véristes, dont Mathilde Serao, s'intituler « Chevaliers de l'Esprit » et opposer au vérisme un art spiritualiste et moral. L'influence du *Disciple* de Paul Bourget a contribué à renforcer ce mouvement. Plusieurs ouvrages de Mathilde Serao portent vers cette époque la marque de cette influence. La nouvelle : *Sœur Jeanne de la Croix* (1901) est précédée d'une lettre-préface à Paul Bourget.

Les grands romans de d'Annunzio : *l'Intrus*, *l'Enfant de Volupté*, *le Triomphe de la mort*, *le Feu*, *la Vierge aux rochers* s'attaquent aussi à des problèmes de « comportement » : attitude nietzschéenne, attitude tolstoïenne, amoralisme de l'artiste et de l'homme de génie, définition d'un homme de la Renaissance dont Léonard de Vinci fournit le modèle.

Et c'est encore à des problèmes de comportement



que s'est attaché Pirandello dans l'*Exclue*, dans *Feu Mathias Pascal* et dans maintes nouvelles écrites autour de 1900. Beltramelli dans ses *Hommes rouges* a fait la critique de l'esprit de clocher et de la démocratie italienne. Luciano Zuccoli a déploré dans *Roberta* que les Italiens fissent passer l'amour avant les préoccupations civiques. Adolfo Albertazzi a décrit dans *Ave* la conversion d'un socialiste par un curé qui y perd la foi. Dora Melegari, féministe, libre-penseuse prodiguait vers le même temps les essais à la Mæterlink.

De 1895 à 1910, le roman prend en Italie une orientation de plus en plus sociale. Deux livres marquent l'apogée de cette tendance : les *Avertisseurs* de Giovanni Cena¹ et *Une Femme* de Sibilla Aleramo². Le héros des *Avertisseurs*, correcteur d'imprimerie et socialiste, a pour le peuple dont il est issu un amour passionné qui le conduit, après avoir renoncé à commettre un attentat contre le roi, au suicide : sa mort volontaire, il la conçoit comme un *avertissement*, peut-être salutaire, à la société, comme un encouragement à ceux qui, isolés, souffrent plus du malheur social que de leur infortune particulière. Malgré quelque grandilo-

1. Né à Montanaro Canavèse (Piémont) en 1870. Mort en 1912. Rédacteur en chef de la *Nuova Antologia*. Outre des recueils de sonnets *In Umbra*, *Mère*, et *Homo*, n'a publié en prose que les *Avertisseurs* (1904).

2. Née en 1876. *Une Femme* (1907).



quence et des négligences de style, ce livre vigoureux et humain, écrit à la première personne sous forme de confession, marque un effort pour sortir du cercle enchanté du régionalisme et atteindre au cœur de la vie moderne.

Une Femme pose le problème de la conscience et de la liberté féminines dans le cadre italien. L'héroïne née dans le Nord de la péninsule finit par abandonner son mari, méridional, qui la séquestrait et ne voyait en elle qu'une chair à plaisir et à maternités, pour vivre pleinement, librement, sa vie de femme. La rançon de son départ, c'est l'abandon de son enfant. Comme les *Avertisseurs*, ce livre laisse à peu près de côté toute recherche d'art et ne vise qu'à la sincérité et à l'émotion nue, authentique.

Ces deux romans méritent d'être signalés pour leur accord profond avec les aspirations anti-puristes et sociales du début du xx^e siècle en Italie, contemporaines du mouvement d'art pour le peuple qui a suivi en France l'affaire Dreyfus.

De même que l'esprit vériste s'est dilué en humour chez Pirandello, de même que nous verrons le carduccianismo se diluer en humour chez Panzini, de même la littérature psychologique sociale a trouvé ses humoristes en Alberto Cantoni¹ qui so définissait un « romancier critique » et a dans

1. Né à Pomponesco (Mantoue) en 1841, mort en 1904. Œuvres : *Un roi humoriste* (1891), *Scaricalasino* (1901), *L'Illustrissime* (1906).



l'Illustrissime peint le comportement d'un riche propriétaire passant cinq jours incognito chez un de ses méayers on qualité de journalier et surtout en Italo Svevo ¹, romancier triestin demeuré complètement inconnu en Italie jusqu'à ces toutes dernières années et dont les trois romans : *Une vie* (1893) fortement influencé par Flaubert, *Sénilité* (1898) et surtout *La Conscience de Zéno* (1921) sont, en dépit d'une langue sans pureté et d'un style souvent lâché, des œuvres uniques dans la production littéraire italienne des quarante dernières années. Analyste méticuleux, Italo Svevo peint des héros timides, inaptés, dévorés de serupules, et en même temps avides de perfectionnement, de réussite et de bonheur, frères triestins de « Charlot ». Chacun des actes, chacune des décisions de ces personnages s'accompagnent d'hésitations, de détours, de complications psychologiques infinies, mais qui se présentent toutes — fût-ee les plus dramatiques — dans un halo d'humour et d'ironie.

Les problèmes de comportement ne manquent pas dans les récits d'analyse et de mœurs de Girolamo Rovetta ², dans ceux de Salvatore Farina ³, qui

1. Né à Trieste en 1861.

2. Né à Breseia en 1851. Mort en 1910. *Mater Dolorosa* (1882). *Les larmes du prochain* (1888). *La Baraonda* (1894), histoire d'un brasseur d'affaires milanais et deses deux nièces.

3. Né en Sardaigne, à Soreo en 1846, mort en 1919. *Le bandeau de l'Amour* (1881), *Monsieur Moi* (1883).



valent par leur simplicité aisée, ou dans ceux d'Anton-Giulio Barrili¹, livres à succès où règne une rare platitude, mais ces romans sont en réalité des œuvres hybrides, calquées sur des modèles français et anglais, de Feuillet à Daudet, de Zola à Bourget, de Dickens à George Eliot.

Deux romanciers d'une qualité littéraire contestable, mais qui ont connu pendant et après la guerre un vif succès de public, se sont spécialisés dans cette littérature de comportement. L'un est Salvatore Gotta qui a écrit un roman cyclique dont le héros Claudio Velia symbolise l'homme revenu des tranchées et passionné d'action sociale. L'autre est Virgilio Brocchi, dont le roman *Selon mon cœur*, où il mettait en scène un « objecteur de conscience » fut l'objet en 1917 des poursuites judiciaires et qui, depuis a entrepris deux grands cycles romancés : le cycle de *l'Île sonnante* qu'il a mené à bien, celui du *Fils de l'homme* encore inachevé, dans lesquels V. Brocchi, socialiste militant, exprime des théories humanitaires.

1. Né à Savone en 1836. Volontaire garibaldien. Professeur de littérature italienne à l'Université de Gênes. Mort en 1908. *L'orme et le lierre* (1868), *Ainsi qu'en songe* (1875).



CHAPITRE V

LA LITTÉRATURE DIALECTALE

I

Les écrivains dialectaux sont les heureux de cette période. Favoris du public et de la critique, ils sont les seuls qui aient pu s'abandonner sans arrière-pensée à leur nature, produire leurs livres comme le pommier ses pommes, sans se soucier d'autre problème que d'exprimer de leur mieux ce que leur dictait leur inspiration, les seuls dont l'art ne se ressent d'aucune contrainte, les seuls qui donnent l'impression d'avoir travaillé dans la joie, les seuls enfin qui ne soient jamais ennuyeux.

Loin d'étouffer la littérature dialectale, l'unité italienne a facilité sa circulation à travers la péninsule. Les sonnets en dialecte romain (*romanesco*) de Pascarella, en napolitain de Salvatore di Giacomo, en pisan de Renato Fucini sont aujourd'hui classiques dans toute l'Italie.



Le théâtre a contribué pour une grande part à maintenir le culte et l'usage littéraire des dialectes, en les véhiculant du nord au sud et de l'est à l'ouest de la péninsule. Il n'existe pas en Italie de troupes théâtrales sédentaires : les acteurs de premier plan se groupent à deux ou trois, complètent leur troupe avec des éléments « jeunes » et les « compagnies » ainsi constituées partent en tournée à travers la péninsule, s'arrêtant quinze jours, trois semaines, rarement plus d'un mois, dans une ville, fût-ce Rome ou Milan, pour y représenter leur répertoire.

Parmi ces « compagnies » il en est beaucoup de dialectales et qui comptent parmi les meilleures. La troupe sicilienne de Giovanni Grasso par exemple connut vers 1910 un succès mondial. Angelo Musco, ancien compagnon de Grasso, est aujourd'hui l'interprète le plus célèbre du répertoire sicilien. On ne connaît guère à l'étranger, en fait d'acteurs dialectaux, que les Siciliens, mais l'Italie est sillonnée de troupes toscanes, milanaises, romaines, napolitaines, vénitiennes. Ces troupes dialectales ont compté, outre Grasso, des acteurs particulièrement populaires : le milanais Ferravilla, le florentin Andrea Niccoli, morts tous deux ; le vénitien Emilio Zago, plus qu'octogénaire et retiré de la scène. Avec Musco, les acteurs dialectaux qui tiennent présentement la vedette sont le napolitain Viviani et le romain Petrolini.



Peut-être le théâtre dialectal est-il destiné à disparaître de la vie théâtrale nationale à plus ou moins longue échéance, mais le terme de cette évolution semble encore fort éloigné.

Chacune des littératures dialectales a des caractères bien particuliers, ethniques, géographiques, historiques, mais son orientation dépend aussi des modèles fournis par ses écrivains les plus représentatifs. Partout la littérature dialectale est familière ; partout elle emprunte son inspiration et ses sujets à la vie quotidienne. Encore y a-t-il des milieux bien divers où puiser : paysannerie, bourgeoisie, petit peuple, sans oublier la pègre.

On peut dire en gros que les dialectes milanais, florentin, vénitien, mettent en scène la petite bourgeoisie de Milan, de Florence et de Venise, prolongeant ainsi, le premier la tradition de Carlo Porta, le deuxième la tradition de Sacchetti et de Boccace, profondément ancrée chez ce peuple de marchands caustiques, le troisième celle de Goldoni. Les autres dialectes toscans (pisan, siennois), lombards ou vénètes, comme le sicilien ou le sarde, expriment la paysannerie, plus pacifique et railleuse dans le centre et le nord, plus frénétique et passionnée dans les îles. Aux dialectes romain et napolitain sont réservés les bas-fonds, la *malavita* et le menu peuple que d'ailleurs le dialecte florentin ne néglige pas tout à fait.



II

Les dialectes les plus populaires en Italie sont (avec le napolitain à cause des *canzoni*) les dialectes toscans, et tout particulièrement le florentin. C'est qu'ils sont les plus accessibles à tous les Italiens, le toscan formant le noyau de la langue nationale. De tout temps, on a affecté dans les provinces lo parler toscan et connu le snobisme des *riboboli* (idiotismes toscans); le manzonisme a encore accentué cette mode; les familles aisées de toute la péninsule envoient leurs enfants en Toscano apprendre le pur italien et la bonne prononciation. D'Annunzio par exemple, né dans les Abruzzes, a fait ses études au collège Cicognini de Prato, fameux dans toute l'Italie.

En outre quand on s'est accoutumé à quelques déformations orthographiques : suppression du *c* prononcé *h* aspiré, etc..., le toscan se réduit à de l'italien pur. Aussi beaucoup d'écrivains toscans, comme Bruno Cicognani ou, dans ses œuvres en prose, Renato Fucini, écrivent-ils moitié en italien, moitié en dialecte, les récitatifs en italien, les dialogues en toscan.

La littérature florentine est en général vivante, brillante, ironique. Son dramatique ne se relie guère aux fortes passions d'autrefois, c'est un



dramatique d'emprunt et le plus souvent larmoyant. Giuseppe Prezzolini a souligné cet évanouissement de l'esprit « dantesque » : « La Florence moderne a conservé de l'ancienne l'esprit mordant, original, la rapidité du langage, l'abondance verbale, l'importance accordée aux hommes et aux questions artistiques, la facilité à dessiner, à parler, à mettre les choses en forme ; mais de la petite Toscane des grands-ducs de Lorraine, elle a hérité un esprit petit-bourgeois, ennemi des enthousiasmes, étroit, cancanier, démolisseur, incapable de solidarité et d'action collective. » Pourtant le vieil esprit partisan n'avait pas dit son dernier mot : c'est en Toscane que le fascisme a livré ses batailles les plus âpres et les plus sanglantes.

Renato Fucini résume en lui la raillerie, le scepticisme florentins et la rudesse bonhomme de la paysannerie toscane. Ses *Veillées de Neri* qui représentent la réussite suprême de son art n'appartiennent que partiellement à la littérature dialectale. Mais ses récits des veillées ne sont que la stylisation d'une littérature orale d'amateurs et de joyeux drilles qui commencent à la « bonne histoire » contée à la veillée, l'hiver autour du foyer familial, l'été en plein air, à l'angle ensoleillé de quelque palais florentin à moins que ce ne soit chez le coiffeur, le pharmacien ou au café et qui aboutit plus tard seulement, et souvent par hasard, à la publication en librairie.



Fucini¹ a débuté de cette façon. Ses premiers sonnets, en pur dialecte pisan, il les récitait à ses amis au café du Bottegone, entre deux parties de *tresette* et de *briscola*, ou bien à la pharmacie du *Porcellino* qui est en face du Marché-Neuf, à Florence, à un pas de la Seigneurie. C'est dans l'arrière-boutique de cette pharmacie qu'il reçut l'accolade de Guerrazzi et de Prati qui l'engagèrent à imprimer ses sonnets, ce qu'il fit en 1879 sous le pseudonyme de Neri Tanfucci, anagramme de son nom. Bientôt après il publiait le récit malicieux d'un voyage à Naples : *Naples à l'œil nu*. Quant aux effets des *Veillées de Neri* (1882), ils furent d'abord expérimentés en famille. Le rire et l'émotion de ses deux fillettes poussèrent Fucini à les réunir en volume. Mais malgré l'énorme succès des *Veillées*, Fucini n'écrivit plus rien jusqu'en 1897, date où parut son dernier ouvrage : *En plein air*. Comme la plupart des dialectaux, dont il est le type le plus représentatif, Fucini a voulu demeurer un amateur et s'est toujours considéré comme tel.

1. Renato Fucini, né dans la Maremme Toscane à Montecreto Maritimo en 1843. Comme Carducci, dont il fut l'ami, il était fils d'un médecin patriote, mazzinien, voltairien. Il a exercé toutes sortes de professions : ingénieur-agronome, architecte, puis après l'unité, professeur, inspecteur primaire, enfin bibliothécaire à la *Riccardiana* de Florence. Il n'a jamais consenti à vivre hors de la Toscane. Il est mort dans sa villa de Dianella près d'Empoli en 1921.



Ses sonnets pisans resteront comme un précieux document sur les débuts du régime unitaire en province. La satire y prend le plus souvent la forme de la parodie, soit qu'il raille le campanilisme persistant des nouveaux Italiens :

*Tous frères, oui, on l'a beaucoup gueulé,
Mais jusqu'ici ce sont des mots, rien d'autre.*
— *Qu'est-ce que vous êtes ? — Moi, pardieu, je suis Lom-*
(bard.
— *Et vous ? — Moi Florentin et je m'en vante...*
Nous sommes tous idiots, voilà le vrai

soit qu'il déforme l'histoire contemporaine ou l'histoire ancienne en la faisant raconter et commenter par un de ses *popolani* Pisans, qu'il s'agisse de la préparation de la marche sur Rome en 1870 :

*Tout le monde prétend qu'on a le droit d'aller.
Mais que le Pape se laisse barboter
Tout ce qu'il a sans piper, ni bouger,
Je me trompe peut-être, mais ça m'étonnerait ;*

Ou qu'il s'agisse de l'épisode dantesque du Comte Ugolin :

*Lui, le tuer, ça aurait pu passer,
Je ne proteste pas, c'était un lâche infâme ;
Mais ses neveux, par le sang de l'autel,
On ne devait pas les faire mourir de faim.*



*Avec lui même aussi on pouvait transiger.
Lui dire simplement : « Espèce de savate,
Foutez le camp et qu'on ne vous voie plus ! »
Et l'expédier en quelque exil hors du royaume.*

*Mais un pareil massacre, ça ne s'est jamais vu !
Faudrait pas coïonner ! un pauvre malheureux,
Parce qu'il avait pris la pile à la Meloria,*

*Le tuer comme ça ! Mais l'amiral Persano
A Lissa, est-ce qu'il n'a pas fait la même chose ?
Pourtant il est encore en vie, ce grand jean-foutre !*

Le comique à peu près intraduisible de Fucini et d'une façon générale le comique dialectal italien est déclenché par l'*arguzia*, forme de drôlerie qui se différencie à la fois de l'humour britannique et de l'esprit français. Le rire « national » italien naît de deux sources très différentes : tantôt de la *beffa* qui confine fréquemment à la férocité, qui est une farce sans pitié, ni retenue, souvent sanglante ou macabre, dont les étrangers s'étonnent et même se scandalisent, mais qu'ils perçoivent sans difficulté, tantôt de cette forme d'esprit et d'ironie très particulière qu'est l'*arguzia*. Jusqu'au XIX^e siècle d'ailleurs l'*arguzia* était parfaitement comprise et pratiquée en France et mieux que des définitions, des exemples montreront en quoi elle consiste. C'est d'*arguzia* que sont toutes saupoudrées les œuvres de Scarron, c'est l'*arguzia* qui règne sur les

Epîtres et le *Lutrin* de Boileau ou sur la *Pucelle* de Voltaire.

L'*arguzia* exige un lien intime, une grande familiarité entre le lecteur et l'auteur, une façon de se comprendre à demi-mot, d'employer les mêmes tournures de langage, les mêmes proverbes, les mêmes dictons, elle est en Italie un produit du provincialisme. Mais ce qui la caractérise, c'est qu'au lieu de tirer de cette entente, de cette complicité, l'affirmation directe d'une supériorité collective, elle a le raffinement de n'en tirer que le sentiment indirect. Le plus souvent, l'*arguzia* consiste à prendre l'air bête et naïf devant des complices qui savent que vous n'êtes ni sot, ni ingénu. C'est la joie de duper les autres en ayant l'air dupe ; la joie de dire leurs quatre vérités aux gens en ayant l'air de divaguer.

L'*arguzia* est un produit commun à toute l'Italie, mais c'est en Toscane qu'elle a gardé le plus de légèreté et de saveur. A côté de Fucini, on peut citer son contemporain Umberto Ferrigni, surtout journaliste, qui, sous le pseudonyme de Yorick, a publié des scènes populaires florentines d'une amusante vivacité, en particulier un pendant aux *Tribunaux Comiques* de Jules Moinaux.

Parmi les cadets de Fucini, il faut mentionner Ferdinando Paolieri¹, poète, conteur, dramaturge

1. Né à l'Impruneta en 1878.



qui peint surtout les paysans de l'Impruneta ; Bruno Cicognani¹ qui, dans des récits presque toujours présentés sous forme de souvenirs d'enfance, évoque la vie mesquine est parfois deuleureuse de la petite et de la moyenne bourgeoisie florentine. Il s'est également essayé dans le roman avec *La Velia*, où ses dons d'expression directe et primesautière et d'émotion pudique, se sont un peu alourdis. Giovanni Allodoli² évoque également dans le *Dompteur de puces* et les *Amis de la Maison* ses souvenirs d'enfant florentin. Une partie de l'œuvre d'Ardengo Soffici prend place également parmi la littérature régionale toscane.

Augusto Novelli³ a été le réalisateur d'un théâtre bourgeois florentin. Avec moins d'envergure, d'éclat, de finesse et de variété, il a joué un rôle analogue à celui de Goldoni dans la Venise du XVIII^e siècle. Jusqu'à Novelli, le théâtre dialectal florentin était occupé par des *masques*, dont le plus populaire était le *Stenterello*, pitre, valet, ivrogne, assez proche-

1. Né à Florence en 1879. Neveu du critique Enrico Nencioni, ami de Carducci. Employé dans les bureaux aux chemins de fer, puis avocat à Florence. Œuvres principales : *Gens de connaissance* (1918) ; *Le Montreur de Marionnettes et les Marionnettes* (1920), *La Velia* (1924).

2. Né à Florence en 1882. Condisciple de Giovanni Papini. Professeur de lycée et spécialiste des littératures étrangères.

3. Né à Florence en 1867. D'abord journaliste et militant socialiste. S'est ensuite adonné complètement au théâtre. Mort en 1927.



parent du Guignol lyonnais. Peu à peu à la *Commedia dell'arte* traditionnelle s'était substituée la représentation des mélodrames à succès où l'on ménageait un rôle à *Stenterello* reconnaissable à son chapeau à gouttière et à sa queue de rat. C'est ainsi qu'on jouait la *Tour de Nesles* ou *les Deux Gosses* « avec Stenterello ». Novelli a réussi à éliminer le Stenterello, comme Goldoni avait éliminé Arlequin et Colombine et il a porté à la scène des comédies bourgeoises, d'un style d'ailleurs goldonien. La meilleure est sans doute : *L'eau qui dort* (*Aequa eheta*) où il met en scène un typique cocher de fiacre florentin, sa grosse femme, ses deux filles et le fiancé de l'aînée, un amusant menuisier, hôte assidu de l'Université populaire. Novelli s'est essayé avec moins de bonheur, toujours en dialecte, dans le genre historique avec le *Cupolone*, où il a dramatisé l'histoire de la construction du dôme de Sainte Marie des Fleurs.

Il faut également signaler le *Pateracchio* de F. Paolieri qui a été un des grands succès du nouveau théâtre florentin.

III

Le plus grand nom de la littérature contemporaine en dialecte *romanesco* est sans conteste celui



du poète Cesare Pascarella¹. Ses héros sont des transtévérins, honnêtes gens du peuple ou tendres canailles, tous également badauds, bavards, obstinés et en définitive sympathiques. Ils adorent la musique facile, les spectacles en plein air (saltimbanques, somnambules ou charlatans), les sérénades au clair de lune, les promenades *fuori porta*, dans la campagne romaine et plus encore les stations dans les *osterie*, autour d'une carafe de vin des Castelli, couleur de topaze ; ils ont la passion du *lotto*² et connaissent imperturbablement toutes les superstitions qui s'y rattachent. Y croient-ils vraiment ? Ils feignent, en tout cas, d'y croire. Le sonnet *Le Terne* est un exemple typique de ces tableaux populaires d'un cynisme ingénu où excelle Pascarella :

1. Né à Rome en 1858. Peintre et poète. Ses sonnets, maintenant réunis en un seul recueil, comprennent *Le mort à la campagne* (1882), *Villa Gloria* (1886), *La découverte de l'Amérique* (1897). Il a également publié un recueil de proses, mais d'un intérêt beaucoup moindre que ses vers.

2. Le jeu de lotto est une institution d'Etat. Tous les samedis a lieu, dans les cinq principales villes du royaume, l'extraction de cinq numéros compris entre 1 et 90. On joue deux numéros (*ambo*), trois (*terno*) ou quatre (*quaterno*) ainsi que de nombreuses autres combinaisons. Chaque événement de la vie, chaque rêve prophétise un numéro. Des répertoires spéciaux indiquent les numéros correspondant aux événements vécus ou rêvés.



*Voici la chose. Je l'avais surpris au lit,
 Dans sa maison, une villa dans la campagne ;
 Je lui ferme la bouche avec son oreiller
 Et lui chatouille l'estomac de mon couteau.*

*Ce qui me donne : 11, la blessure. Je joue
 Le jour du mois (c'était le 1), et 43, l'assassin.
 Je descends chez Venanzio, le tenancier du lotto
 Place du Peuple, et je m'en colle pour dix sous.*

*Et samedi dernier vient le tirage :
 Mon ambo sort, mais au lieu de « blessure »,
 Il sort 72, « le mort assassiné ».*

*Ah ! ce sacré Père Eternel,
 Vois comme il distribue la chance et la fortune !
 J'aurais tué mon type, hein, je touchais le terne...*

L'élément vériste est ici très apparent ; l'élément purement populaire prend le dessus dans les deux meilleures œuvres de Pascarella : *Villa Gloria* et la *Découverte de l'Amérique*.

Villa Gloria, c'est, racontée par un transtévérin qui y a pris part, l'héroïque équipée des frères Cairoli, qui, en 1866, accompagnés de soixante-dix partisans, tentèrent un coup de main sur Rome. Attaqués par les troupes pontificales, ils succombèrent sous le nombre. Giovanni et Enrico Cairoli furent tués. Pascarella a retrouvé, pour narrer cette aventure, le style simple et nu de l'épopée populaire.



La *Découverte de l'Amérique*, c'est en une suite de sonnets également, le récit par un transtévérin, dans une *osteria* romaine, au milieu des lazzis de ses camarades, de la vie et du voyage de Christophe Colomb. Ne réussissant pas à trouver d'appui en Italie pour sa grande entreprise, Colomb est parti pour l'Espagne :

*Il régnait en ce temps-là un roi d'Espagne portugais.
Il alla donc en Portugal et là
Demanda de pouvoir lui parler un quart d'heure.
Il lui tint un discours d'ordre un peu général,*

*Et puis lui dit : « J'aurais l'intention,
Si vous m'aidez, d'aller découvrir l'Amérique »,
— « Eh, fit le roi qui était un homme bien capable,
Oui, je vous aiderai, mais sans vous faire offense,*

Cette Amérique, elle existe, vous êtes sûr ? »

Le roi adresse Colomb à ses ministres, mais les bureaux traînent comme toujours les choses en longueur. Christophe Colomb gagne alors la reine à sa cause et réussit à prendre la mer. Suit le récit de la navigation et du débarquement en Amérique. Les compagnons de Colomb aperçoivent un indigène :

*Ils voient un drôle de pistolet dont la figure
Était peinte comme un jouet,
Habillé demi-nu, avec une crête
Toute en plumes d'oiseaux.*



*Ils s'arrêtent. Ils prennent leur courage à deux mains :
« Hé l'homme, disent-ils, qui êtes-vous ? »
— « Eh, fait l'autre, que voulez-vous que je sois ?
Je suis un sauvage ».*

Les rapports de Colomb et des Américains qui « étaient nés en Amérique sans le savoir », son retour en Europe, ses déboires font l'objet des sonnets qui suivent. Les derniers tirent la morale de l'histoire et font l'éloge du génie italien, de Galilée et de Volta :

*Il voit un type qui tire sur la corde
D'un lampion. Il réfléchit un peu
Et te dit : « Sachez-le, la terre tourne. »
Il y repense encore un peu et invente le télescope.*

*Et cet autre ! Il te voit une grenouille
Morte ; il la touche avec un bout de bois
Et s'aperçoit qu'elle remue les genoux
Que fait-il ? Il fabrique une mécanique.*

*Un autre, ça ne lui aurait produit aucun effet :
L'Italien t'invente l'électricité.*

La conclusion, c'est que si Christophe Colomb avait trouvé les appuis qu'il méritait et avait eu à sa disposition les appareils nautiques d'aujourd'hui, au lieu de découvrir une Amérique, « il en eût découvert au moins une vingtaine ».

A côté de Pascarella, il faut citer Trilussa qui a

délaissé le genre du sonnet pour celui de la fable et confié à des animaux et à des objets inanimés le soin d'exprimer en *romanesco* une philosophie prosaïque et terre à terre. Trilussa est le reflet de l'Italie umbertienne et giolittienne, toute préoccupée de bien-être et de jouissances matérielles. Les impôts, la guerre, les luttes politiques, les héros de Trilussa exèrent tout cela et par dessus le marché, le gouvernement qui empêche les braves gens de vivre tranquilles. L'argent qui n'a pas d'odeur, voilà le but de la vie. Parmi les poètes en *romanesco* il faut encore citer Sindici, poète de la campagne romaine et Zanazzo.

En prose, la littérature *romanesca* est moins riche. On ne peut pourtant passer sous silence L. Loeatelli, créateur d'un type : Oronzo E. Marginati, « le citoyen qui proteste ». Chaque semaine, pendant des années, le *Travaso*, journal humoristique de la capitale, a publié une lettre d'O.-E. Marginati, critiquant les institutions et les mœurs. « Le citoyen qui proteste » n'a pas l'ampleur, ni la dignité de Joseph Prudhomme. C'est un gringalet, obscur rond-de-euir dans une administration, en butte à toutes les tracasseries, en proie à toutes les chimères, hardi réformateur social dont les pires mésaventures personnelles viennent rudement contrecarrer les projets, ayant une peur salutaire des coups, mais sans cesse rebondissant, sans cesse prêt à faire de nouvelles critiques, à proposer de



nouvelles améliorations au sort de l'humanité. A côté de lui, son épouse Teresina, son fils : « *er pupo* », l'ami de la maison qui supplante Oronzo auprès de sa femme et le symbole de l'autorité, ennemie d'Oronzo, sous les espèces du gardien de la paix, le « *pizzardone* ».

Ce personnage de Marginati dérive en partie d'un type célèbre, dont le nom est devenu nom commun : le *Travel*. *Monsù Travel* est une création en dialecte piémontais de Vittorio Bersezio¹. M. Travel est un M. Lebureau turinois, méticuleux, maniaque et pénétré de son importance sur qui s'abat une grêle de malheurs.

Il existe enfin un théâtre en *romanesco* dont le répertoire est surtout composé de drames véristes et grand-guignolesques, sans valeur littéraire, qui mettent en scène les « *apaches* » de la capitale. Ce théâtre a trouvé deux interprètes remarquables en Gastone Monaldi (auteur de plusieurs de ces ouvrages) et sa femme, M^{me} Battiferri.

IV

L'essentiel de la littérature napolitaine consiste en chansons. Chaque année, le 8 septembre, pour l'anniversaire de la Vierge, ont lieu les grandes fêtes

1. 1828-1900. *Le miserie di Monsù Travel* (1876).



de Piedigrotta : cavalcades, bals, et surtout concours de chansons. Les œuvres primées constituent pendant les mois qui suivent le fond du répertoire de la rue et des cafés-concerts.

La chanson napolitaine, transformée en industrie, quelques années avant la guerre, par des firmes allemandes d'édition, est actuellement en décadence. Toutefois quelques véritables poètes continuent à rimer des paroles pour les musiciens de Piedigrotta. Salvatore di Giacomo et Ferdinando Russo sont les deux plus célèbres « paroliers » de Naples.

Outre d'innombrables chansons, Salvatore di Giacomo¹ a écrit des sonnets; des nouvelles des drames, des études historiques sur Naples. Son inspiration poétique est double : tantôt, purement sentimental, il fait penser à un Verlaine provincial ; tantôt, pittoresque et vériste, il se rapproche de Pascarella, mais il est beaucoup plus romantique et prompt à l'attendrissement que le Romain : son concitoyen, Benedetto Croce l'a sacré grand poète ; c'est à coup sûr un pur poète.

Ce qui différencie la poésie napolitaine de toutes

1. Salvatore di Giacomo, né à Naples en 1862. Bibliothécaire à la Nationale de Naples. A publié des suites de sonnets : *La cour verte* (1886), *Le monastère* (1887), *A St François*, ainsi que des chansons. Son recueil de nouvelles : *Dans la Vie* est de 1903. Il a également écrit quelques drames : *Le mois de Marie*, *La malavita*, *Assunta Spina*, *Quand l'amour meurt*.



les autres poésies dialectales, c'est la place qu'elle fait au sentiment de la nature et au sentiment tout court : la mer, les bords du golfe de Naples, les hauteurs qui le couronnent, son ciel, les rues du port, ses quais, Toledo et Santa Lucia, ses environs : le Pausilippo « odorant », Sorrente et ses orangers ; ses monuments : le Castello dell'Uovo, la cathédrale ; ses nuits de lune et d'étoiles ne sont jamais absents de cette poésie et souvent en forment tout le sujet.

Ces lieux communs de la mer et de la nuit, de la jalousie et de l'amour prennent chez di Giacomo, comme l'a souligné Renato Serra, une fraîcheur, une « immédiateté » uniques. Une des plus belles suites de Salvatore di Giacomo est le *Monastère*, histoire d'un amant trahi qui s'est fait franciscain et qui, du fond de son couvent, se rappelle Naples et sa jeunesse :

*Santa Lucia, lointaine et bénie,
C'est un martyr si je pense à toi ;
Que de soupirs au fond de notre barque,
Que de regards sans nous dire un seul mot !*

Etrange franciscain en vérité ! Mais son histoire permet à di Giacomo de mêler à son paganisme un élément catholique et mystique, assez espagnol, toujours présent à Naples. Le Moine meurt de douleur en pensant à l'infidèle. Et le prieur alors :



*Frères, creusez une fosse au jardin :
Nous enterrerons là notre frère Sauveur.
Plantez un rosier à côté,
Et n'oubliez jamais de l'arroser.*

S. di Giacomo s'est également essayé dans de brefs mélodrames, mais n'a pas persévéré. Le théâtre napolitain ressemble beaucoup au théâtre *romanesco* par la violence et le pittoresque vériste des sujets.

Ferdinando Russo ¹, en dehors de ses chansons, reste surtout l'auteur d'un *Paradis*, qui rappelle un peu, à la napolitaine, celui du curé de Cueugnan.

V

En Sicile et en Sardaigne, si tous les écrivains sont des « régionaux », on ne rencontre aucun grand conteur ou poète dialectal. Mais la poésie est partout. De temps à autre, un journal publie d'admirables improvisations recueillies sur les lèvres d'un berger ou d'une paysanne illettrés.

Mais Giovanni Verga, Luigi Capuana, Luigi Pirandello ont écrit en dialecte pour le théâtre et c'est par suite le seul théâtre dialectal qui ait une véritable valeur littéraire. La version dramatique

1. 1868-1927. Œuvres : *Rinaldo* (1888), *Le Paradis* (1891).



de *Cavalleria rusticana* et de *la Lupa* furent écrites d'abord en sicilien ; Capuana a donné à la scène sicilienne de remarquables comédies de caractère et de mœurs, notamment *le Chevalier Piedagna*. Pirandello a écrit en sicilien pour l'acteur Musco *La Patente, le Bonnet de fou* et enfin *Liola*. *L'Air du Continent* de Nino Martoglio, joyeuse satire, qui met en scène un riche Sicilien, féru de tout ce qui est « continental », imposant à son entourage une jeune Italienne du continent dont on découvre à la fin qu'elle est Sicilienne pur-sang fait également partie de ce répertoire.

VI

Les autres dialectes italiens sont présentement beaucoup moins populaires que le toscan, le romain, le napolitain et le sicilien. Peut-être d'ailleurs suffirait-il d'un poète ou d'un conteur d'envergure pour les mettre à la mode.

Le dialecte milanais, *meneghin*, a derrière lui, par exemple, toute une grande tradition littéraire et il a tenu au théâtre une place plus qu'honorable tant qu'a vécu le grand acteur Ferravilla. Ce n'étaient guère que des pochades qu'animait Ferravilla de son comique quasi génial mais il les rendait inoubliables. Le héros le plus souvent présenté par lui était le *Sœur Panera*, M. Panera, typo de petit



bourgeois milanais, vaniteux, susceptible, solennel et crédule.

La poésie vénitienne n'est qu'un félibrige local. Il faut pourtant mentionner le Vénitien Attilio Sarfatti et le véronais Berto Barbarani. Le théâtre est dominé par le souvenir de Goldoni et se confine dans la comédie bourgeoise où Giacinto Gallina¹ a connu des succès.

A Bologne, Alfredo Testoni², après avoir mis à la scène le *Cardinal Lambertini* (Benoît XIV) et l'avoir fait parler Bolognais, a imaginé un type local d'*affittacamere* (logeuse en garni), la *Sgnera Catareina*, qu'il a mise en scène dans une suite de sonnets et qui a acquis quelque popularité dans la péninsule.

VII

L'influence du vérisme sur la littérature dialectale depuis 1870 est flagrante, nous l'avons vu, mais l'influence de la littérature dialectale sur la littérature italienne ne l'est pas moins. Il n'est pas de roman régional qui ne fasse sa part au dialecte, et il n'est guère, nous l'avons vu, de roman italien qui ne soit régional. Les personnages de Fogazzaro parlent vénitien, comme ceux de Fucini

1. 1852-1897. *Les querelles en famille* (1872) ; *Les yeux du cœur* (1879) ; *La base de tout* (1894).

2 Né à Modène en 1866.



parlent toscan. Ceux-mêmes qui ne s'expriment pas en dialecte — comme les héros de Verga ou de Pirandello — usent d'une syntaxe et d'un vocabulaire émaillés de provincialismes.

On a pu reprocher à toute la littérature italienne depuis 1870 de s'être laissé contaminer par le dialectalisme. Il est certain que la vieille distinction entre le langage soutenu de la grande littérature et la transcription du langage oral à base de dialecte n'existe plus guère. La littérature noble et la littérature populaire se sont rapprochées et cela sans aucun doute au détriment de la première. A la recherche d'une forme classique, dont les écrivains du xvi^e siècle, du *Cinquecento* demeurent les parfaits exemples, s'est substitué aujourd'hui la recherche d'une expression immédiate, authentique telle que les auteurs naïfs du *Trecento* (xiv^e siècle) en offrent le modèle. Un partisan intransigeant du classicisme a ainsi formulé son réquisitoire contre cette tendance : « Pendant tout le siècle dernier, puristes, romantiques, esthétisants se sont employés à opposer le *Trecento* au *Cinquecento*, ce qui équivaut à opposer Giotto à Raphaël et à Titien. On a vu à quels résultats ils sont arrivés. N'est-ce pas cette sorte de *trecentisme* matériel, grammatical, superstitieux, pédant qui a contribué à élever au pinacle les écrivains dialectaux et qui a mis à la mode le scepticisme à l'égard de la littérature cultivée. »



==== LA LITTÉRATURE ITALIENNE ====

Peut-être y a-t-il eu dans la vogue des dialectaux moins une question de forme qu'une question de contenu ? La littérature spontanée d'une Italie demeurée régionale malgré l'unité et encore à l'écart de la vie moderne, devait être tout naturellement provinciale et dialectale. Toute autre forme littéraire, pour somptueuse ou profonde qu'elle ait pu se montrer, a été artificielle.



CHAPITRE VI

LES ENTRE-DEUX SIÈCLES :
D'ANNUNZIO, PASCOLI, PANZINI.

Formant pont entre le *xix^e* siècle et le *xx^e*, entre l'*Ottocento* et le *Novecento*, d'Annunzio, Pascoli et Panzini, avec des tempéraments très divers ou même opposés et des dons inégaux, sont les trois représentants typiques — avec le premier Pirandello — de la sensibilité propre à l'Italie umbertienne. Tous trois sont arrivés à l'âge d'homme après l'entrée dans Rome ; ils n'ont connu le Risorgimento qu'à travers le récit de leurs aînés ou les légendes carducciennes. Leur vingtième année s'est trouvée en contact avec l'Italie « prosaïque et byzantine » dénoncée par Carducci, en proie à l'« affairisme » et à la pire médiocratie. Imprégnés tous trois de carduccianisme, ils se sont lentement dégagés de l'influence du maître de Bologne, et prenant conscience de leur propre personnalité, au contact d'autres influences, ils ont chacun à sa façon liquidé le carduccianisme de



leurs débuts et dans leurs œuvres les plus personnelles ouvert la voie au futurisme, à l'intinisme, à l'impressionnisme, à l'humorisme qui ont caractérisé la littérature italienne pendant la décade qui a précédé la grande guerre.

I

Quand on parle de Gabriele d'Annunzio¹, il importe avant tout de soigneusement distinguer le d'Annunzio des Italiens de celui des étrangers. Le d'Annunzio « international » est une figure relative

1. GABRIELE D'ANNUNZIO, né à Francavilla al Mare (Abruzzes) le 12 mars 1863. Fait ses études au collège Ciccognini de Prato. A seize ans, donne une plaquette de vers : *Primo Vere* qui attire sur lui l'attention de la critique et lui vaut l'amitié de Carducci. Collabore aux journaux littéraires de Rome : *Fanfulla*, *Cronaca bizantina*. Ses recueils suivants de poèmes le rendent célèbre et font scandale par leurs audaces, ainsi que ses premiers romans. Peu à peu, il abandonne la poésie subjective pour une poésie nationale. En 1897, il siège quelques mois au Parlement comme député. Puis vient l'époque des *Laudi*. En 1910, ruiné, il s'exile en France. Il ne rentre en Italie qu'en avril 1915 pour prêcher l'intervention. Officier aviateur, il perd un œil à la suite d'un brusque atterrissage. Après l'armistice, occupe avec les légionnaires Fiume dont il se proclame Régent. Chassé de Fiume par les troupes royales, il se retire au Vittoriale, ville située à Gardene Riviera d'où il n'est plus sorti, même après le triomphe du fascisme, qu'à de rares occasions. Le gouver-



vement simple et cela tient au fait que seuls ses romans et quelques-unes de ses pièces de théâtre sont connus hors d'Italie. D'Annunzio, pour les non-italiens, est un égotiste de la lignée stendhalienne, qui, comme Barrès auquel on le compare souvent, après une période anarchique et esthétisante, s'est retourné vers sa terre et ses morts. Son action pendant la guerre, et après l'armistice à

nement fasciste a entrepris une édition de luxe de ses œuvres complètes. Poèmes : *Primo Vere* (1879), *In memoriam* (1880), *Chant nouveau* (1882), *Intermezzo* (1884), *L'Isottoe, la Chimère* (1890), *Elégies Romaines* (1892). *Poème paradisiaque* ; *Odes Navales* (1900), *La chanson de Garibaldi* (1901), *Louanges du Ciel, de la Terre et de la Mer* : I, *Malà* ; *Laus vitae* (1903) II, *Electre* (1904) ; III, *Alcyon* (1904) IV, *Méropé* (1913). Prose : *Terre Vierge* (1882), *Le livre des Vierges* (1884) ; *St Pantaléon* (1886), livres de nouvelles réduits à un recueil choisi : *Les Nouvelles de la Pescara* (1902) ; *L'Enfant de Volupté* (1889) ; *G. Episcopo* (1892) ; *L'Intrus* (1892) ; *Le Triomphe de la mort* (1894) ; *Les Vierges aux rochers* (1896) ; *Le Feu* (1900) ; *Forse che si, forse che no* (1910) ; *Contemplation de la mort* (1914) ; *La Lèda sans cygne* (1916) ; *Nocturne* (1921) ; *Les étincelles du marteau* : I-*L'Aventurier sans Aventure* (1924) ; *Pour l'Italie des Italiens* (1923) ; Théâtre : *Le songe d'une matinée de printemps* (1898) ; *Le songe d'un crépuscule d'automne* (1898) ; *La Ville Morte* (1898) ; *La Joconde* (1899) ; *La Gloire* (1899) ; *Françoise de Rimini* (1902) ; *La Fille de Jorio* (1904) ; *La Torche sous le boisseau* (1905) ; *Plus que l'amour* (1907) ; *La Nef* (1908) ; *Phèdre* (1909) ; *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1912) ; *La Pisanelle* (1913) ; *Le Chevrefeuille* (1914) ; ces trois derniers ouvrages écrits directement en français.



Fiume, complète sa figure. Une nature ardente et théâtrale servie par un don verbal extraordinaire, non sans quelque mauvais goût, un prince de la jeunesse qu'il faut comme ses pareils lire à dix-huit ans, tel apparaît d'Annunzio aux yeux de l'étranger.

Mais le d'Annunzio des Italiens est beaucoup plus complexe, plus riche, plus original. Non seulement il est le plus grand artiste qui ait paru en Italie depuis 1870, mais encore son apport aux lettres italiennes a été le plus important depuis Manzoni et Leopardi. Pour secouer son joug, après 1918, nous verrons ses ennemis remonter d'un bond jusqu'à Leopardi.

D'Annunzio est le grand poète national de l'Italie impérialiste. Et, malgré la contradiction apparente, il est en même temps l'écrivain qui a assimilé dans son œuvre toute la pensée et toute la sensibilité européenne de son époque, de Nietzsche à Tolstoï, d'Ibsen à Dostoïewski, de Baudelaire à Walt Whitman. Il a été ainsi le premier grand écrivain vraiment non-classique de l'Italie. Il est encore celui qui a acclimaté dans son pays, au milieu d'une littérature de professeurs, la notion d'une littérature d'exception, celle aussi de la liberté et des droits de l'artiste, avec ce que cela comportait dans la conduite de chaque jour aussi bien que dans les œuvres, de hardiesses, d'excès, de défi au goût bourgeois, de stylisation, de prosopopée et d'indi-



vidualisme. Bien plus il représente à lui tout seul en Italie cette littérature d'exception : le décadent et le symboliste, le parnassien et le rose-eroix, le saturnien et le surhomme. Il est enfin l'unique écrivain qui ait construit une œuvre vraiment moderne, sans répudier sa race et qui ait réussi à mettre la grande tradition littéraire italienne au service d'un esprit nouveau.

On serait même tenté de penser que si d'Annunzio n'a pas dans sa pleine maturité donné la grande œuvre européenne que sa jeunesse faisait espérer, c'est en partie à cause de l'incompréhension rencontrée d'abord chez ses compatriotes. Comme d'autres tentent d'élargir leurs succès nationaux en gloire internationale, d'Annunzio a renoncé à ses succès internationaux pour conquérir une gloire nationale. Il a graduellement renié son européisme du début pour n'être plus que le poète des fastes de la troisième Italie, le prophète de l'impérialisme italien. Le mot de Nietzsche sur Wagner : « Ce que je n'ai jamais pardonné à Wagner, c'est qu'il condescendit à l'Allemagne », pourrait en partie s'appliquer au d'Annunzio qui a « condescendu » à l'Italie. Il est vrai que ce fut, non pas pour l'accepter telle quelle, mais pour la grandir.

La formation de d'Annunzio se résume en une série de rencontres littéraires, attestées par ce qu'on a appelé ses « plagiats ». A quinze ans, sa première rencontre avec Carducci lui inspire les poèmes



païens de *Primo Vere* et de *Canto Novo*, un peu plus tard sa rencontre avec Hugo, Baudelaire, les Parnassiens produira *l'Intermezzo* ; celle des Florentins du xv^e siècle, *l'Isotteo* ; la rencontre avec Whitman, les *Odes Nouvelles* ; la *Chanson de Legnano* de Carducci lui donne l'idée de rivaliser avec le maître de Bologne et il écrit la *Chanson de Garibaldi*. De même, en prose, de sa rencontre avec Giovanni Verga, Capuana et le vérisine sont nées les *Nouvelles de la Pescara*, de la rencontre avec Bourget et Huysmans, *l'Enfant de Volupté*, de celle de Dostoïewski, *Giovanni Episcopo*, de celle avec Nietzsche et Tolstoï, *l'Intrus* et le *Triomphe de la mort*, et l'on pourrait encore montrer tout ce que *la Fille de Jorio* doit à *la Lépreuse* de Henry Bataille, les vers entiers de la *Chambre blanche* qui s'y trouvent démarqués ; tout ce que le célèbre sonnet des *Semeurs* doit au *Semur* de Hugo, y compris l'image finale, etc...

Il est vain, comme on l'a fait souvent, de vouloir atténuer ces influences et nier ces emprunts. Ils sont à la base même de l'œuvre d'annunzienne et caractérisent le génie de d'Annunzio. D'Annunzio, en dépit de sa légende, appartient à la lignée des écrivains-femelles, non pas à celle des créateurs-mâles. Le germe ne vient jamais de lui, il le reçoit du dehors, mais il le moule dans une puissante matrice, il le mûrit magnifiquement, il le gonfle jusqu'à le rendre difforme, tant il le nourrit de sucs



abondants et riches. La pensée, le sentiment, la sensation déposés en lui, il les marque d'un signe +, il les multiplie, il les élève au carré, au cube, ou davantage. La sensualité païenne de Carducci, par exemple, il la transforme en une sensualité alexandrine ou de Bas-Empire. Et c'est ce qui lui a valu, autant que son esthétisme, le qualificatif de décadent, dont on a fait en Italie la définition même de son art.

Mais en vérité, du décadentisme on ne trouve chez d'Annunzio que les attributs superficiels. Il n'a ni les raffinements, ni le désespoir foneiers du véritable décadent. L'esthétisme formel, le besoin de se singulariser, voilà les seuls points communs à d'Annunzio et aux décadents.

Sa sensualité dyonisiaque, sa nervosité, sa versatilité — engouements subits et découragements brusques — ses appétits forenés (mais qui attendent toujours leur satisfaction de l'extérieur, non du plaisir de la domination et de la conquête). ses constants appels à la frénésie et à la mort, sa théâtralité, sa vanité, tout cela est le fait d'une forte nature féminine bien plutôt que décadente. Si on laisse de côté le sens et le besoin de la stylisation formelle qui viennent à d'Annunzio de son temps, de sa race, de son modèle le plus immédiat, bientôt devenu son rival : Carducci, — c'est de deux grands écrivains-femmes, Georges Sand et la Comtesse de Noailles — qu'on peut le plus justement rapprocher d'Annunzio.



La recherche d'un équilibre, aspiration constante et sans cesse déçue de d'Annunzio, était bien la plus vaine qu'il pût tenter. Cette recherche d'une vérité ou d'une illusion stable qui vaudrait décidément la peine qu'on lui sacrifiât tout pour en recevoir en échange le sentiment profond de s'être accompli et dépassé (plaisir, art, apostolat national ou social), cette recherche ne donne à l'œuvre de d'Annunzio qu'une illusoire unité ! Ce que le poète dénomme ; recherche d'équilibre est en réalité une chasse au spasme. D'Annunzio vit tous ses actes — fût-ee les plus cérébraux — sensuellement. Accumulateur, résonateur et amplificateur prodigieux, il poursuit sans répit en lui-même, pour la stabiliser, une réalité démesurée qui lui échappe. C'est une forme du drame romantique entre le désir et l'impuissance de l'homme, mais c'en est une forme très particulière. Il existe une forme de désir et de désespoir proprement d'annunziens : le pessimisme de d'Annunzio — et en cela il est très Italien — n'est jamais sincèrement, profondément métaphysique ; il reste toujours purement humain. Ce sont des entraves d'ordre humain, social ou individuel : foi et préjugés, incompréhension et jalousie qui arrêtent ou détournent les héros d'annunziens. Le message de d'Annunzio est celui d'un insatiable, toujours insatisfait, parfois découragé, mais jamais d'un désespéré.



La tonicité, la vertu de son œuvre n'est pas, comme ses admirateurs le soutiennent, dans sa cohérence et son esprit de suite, ni dans le super-individualisme du début qui a fini en patriotisme impérialiste, il est dans le rebondissement perpétuel et casuel de cette œuvre, dans ce que ses détracteurs ont eu tort d'appeler avec dédain son dilettantisme.

Tenter de tracer la courbe d'une évolution de d'Annunzio, comme on fait pour Barrès, chercher un enchaînement logique dans le passage du plaisir pur à l'art pur et à la forme pure, de l'impuissance d'aimer à la renonciation à l'amour, puis dans le passage de cette renonciation à l'acte pur, de l'acte pur à l'acte apostolique et de l'art actif à l'action politique, montrer Claudio Cantelmo des *Vierges aux Rochers* et Stelio Effrena du *Feu* sortant d'Andrea Sperelli de *l'Enfant de Volupté* et de Giorgio Aurispa du *Triomphe de la mort*, Corrado Brando de *Plus que l'amour* et Paolo Tarsis de *Forse che si* naissant à leur tour de Claudio Cantelmo et de Stelio Effrena, enfin le d'Annunzio de la guerre et de Fiume sortant de Tarsis et de Brando comme d'une chrysalide, tout ce travail d'emboîtement et de déboîtement ne serait qu'un vain exercice de schématisation critique.

L'art de d'Annunzio doit tout au hasard des greffages et des circonstances. mais il n'est pas pour autant un art de dilettante. D'Annunzio paraît aujourd'hui *sorpassato*, « dépassé », périmé à toute



la critique et à toute la jeunesse italienne ; il est considéré comme une curiosité de musée, sans aucune vertu vivante et actuelle (bien que son impérialisme soit à la base de toute la sensibilité fasciste), mais il suffirait peut-être pour lui rendre la vie et l'actualité de ne plus chercher en lui, comme ses panégyristes, un héros légendaire, un modèle d'existence, de ne pas s'arrêter, d'autre part, comme ses ennemis, à son soi-disant dilettantisme, et de le voir tel qu'il est, c'est-à-dire comme un des plus grands « disponibles » qui aient jamais existé. Non pas un « disponible » par doctrine comme André Gide, mais un « disponible » instinctif, prêt à s'offrir à tout, à tout vivre, à tout magnifier. Le secret et la grandeur de d'Annunzio sont dans ses variations. Il s'en est lui-même rendu compte quelquefois : il a chanté la diversité, *sirène du monde*. « *Mon âme a vécu comme dix-mille* » a-t-il écrit également. Il a défini l'art comme « le miroir des phénomènes et des passions du monde ». Comme un élan vers « la Vie multiple et multiforme, vibrante, sonnante et entraînant ». Et quel autre sens donner aux deux vers célèbres de la *Laus vitae*, inspirés par la devise des villes hanséatiques et plus tard repris dans la *Nef*, dans un sens beaucoup plus restreint :

*Naviguer est nécessaire
Il n'est pas nécessaire de vivre.*



si ce n'est celui-ci que la vie véritable est toute dans l'aventure et le changement.

On ne peut dire cependant que d'Annunzio ait pris pleinement conscience que ce thème de la « disponibilité » était le support et la justification de toute son œuvre ; il n'a fait que l'entrevoir par éclairs.

Cette adhésion instinctive au changement comporta une prise de possession véhémente de la minute qui passe, de l'éphémère objet qui se propose, une dédition joyeuse, un paroxysme. Autrement dit, l'art naturel de d'Annunzio est uniquement, foncièrement impressionniste. *La Pluie dans la Pinède*, son poème le plus parfait peut-être, est impressionniste. Les pages les plus célèbres de ses nouvelles et de ses romans : le pain chaud dans le *Livre des Vierges*, le suicidé du Pincio dans le *Triomphe de la mort*, Venise dans le *Feu*, l'or de Mycéènes dans la *Gloire*, etc... sont également impressionnistes. Et lorsque, pendant la guerre, dans le *Nocturne*, d'Annunzio a consciemment voulu rivaliser avec ses cadets, les impressionnistes et les fragmentistes italiens de la génération de la *Voce*, il les a littéralement « surclassés ».

Et certes cet impressionnisme montre tout son éclat dans les morceaux de description lyrique ou de lyrisme subjectif. Le panthéisme de d'Annunzio, sa façon de s'unir avec le monde animal et végétal qui l'entoure, a une force et une saveur égales et



parfois supérieures à celles de Walt Whitman, sans rien devoir sur ce point à l'Américain. Ici d'Annunzio n'est que lui-même, c'est à la nature qu'il demande le germe fécondant. l'exaltation dont il a besoin :

*Chante la joie ! Je veux te ceindre
De toutes les fleurs pour que tu célèbres
La joie, la joie, la joie.
Cette magnifique donatrice
.....
Cette invisible créatrice*

Mais ce dyonisme, cette sensualité ne sont pas tout l'impressionnisme de d'Annunzio. Il sent aussi « impressionnistement » Nietzsche, Ibsen ou Tolstoï ; il en tire joie, sensualité et exaltation. Son être un moment s'en accroît et il exprime en pages brûlantes son adhésion à ces doctrines absorbées par lui émotivement, ou même activement, mais jamais intellectuellement. Il n'éprouve pas le besoin de les faire passer par le creuset de son intelligence, encore moins de sa critique ; selon la coutume féminine, tout ce qui lui paraît intéressant ou exaltant lui paraît vrai ; et pourvu qu'il puisse tirer de ses modèles quelque inspiration artistique et des motifs d'agir, peu lui importe le reste. Il ne s'aperçoit pas que si un artiste se délivre aisément



d'un paysage, il risque de demeurer prisonnier de ses idéologies.

C'est ce qui est arrivé à d'Annunzio, il a perdu peu à peu le sentiment de sa liberté intégrale, ce sentiment qu'expriment ses meilleurs pages, pour s'absorber dans un personnage. Un personnage qui a trouvé à la faveur de la guerre et de l'armistice la possibilité de se confondre avec d'Annunzio homme, aviateur puis Régent de Fiume, mais qui a rétréci graduellement son inspiration et son art. Tout entier tourné vers l'éloquence et l'action, ne conservant du formalisme ancien qu'une parure d'érudition et d'images, cet art ne se retrouve plus dans sa pureté première que lorsque des souvenirs ou des sensations directes lui donnent une occasion de redevenir impressionniste, comme dans le *Notturmo*.

En dehors même de leur perfection et de leur richesse verbale, les trois premiers livres des *Laudi*, et surtout l'*Alcyon*, restent le chef-d'œuvre de d'Annunzio parce que tous les personnages qui habitent le poète y circulent et y alternent librement : le dyonisiaque, le surhomme, le patriote. A partir de la *Nef*, de *Forse che sì*, des *Chansons de la Geste d'Outremer*, le personnage du poète historique et national a décidément pris le pas sur tous les autres. Qu'on le remarque, c'était au déclin de la vie de Carducci, vers 1900, que le poète purement national s'était affirmé chez d'Annunzio ;



après la mort du poète des *Odes barbares*, il a peu à peu envahi toute la place.

On peut le dire : l'exemple de Carducci n'a cessé d'influencer la carrière de d'Annunzio, comme celle de Pascoli. C'est en imitant Carducci qu'il avait fait ses débuts, c'est en rival de Carducci qu'il s'est posé, quand lassé d'être méconnu dans son pays et éperdu du désir de le tirer de sa médiocrité, il a abandonné l'individualisme anarchique de ses premiers romans pour chanter la race latine et l'avenir de l'Italie. C'est la place de Carducci qu'il a rêvé d'occuper après 1907. A l'érudition toute classique de Carducci, il a substitué une érudition beaucoup plus raffinée, beaucoup plus difficile à suivre et à goûter, une érudition à la Flaubert et à la Huysmans. Sur le patriotisme démocrate de Carducci, il a greffé son nationalisme impérialiste. Et en face de l'Italie umbertienne, après avoir dressé le défi de ses mythes modernes et anti-bourgeois, il a dressé la figure d'une Italie héroïque et conquérante. Il a défini un « comportement » digne des Italiens, comme s'étaient efforcés de le définir Oriani et Fogazzaro. Il a porté à son paroxysme, selon sa coutume, et par là hâté la décadence de la poésie historico-nationale et païenne de Carducci. Il a ainsi liquidé le carduccianisme, et, peut-on ajouter, inauguré le futurisme. Il relie Carducci à Marinetti. Il a rendu possible sur le plan national les tirades bellicistes



de Marinetti et c'est par là, comme par sa théorie de la liberté souveraine de l'artiste et de l'homme fort qu'il a été le précurseur direct des anti-pas-sésistes. L'homme le plus nourri de culture et de traditions, l'écrivain, sous un certain angle le plus livresque de son temps, a ouvert la porte aux contempteurs du passé et aux incendiaires futu-ristes.

II

Il y avait chez Giovanni Pascoli¹ un virtuose du

1. GIOVANNI PASCOLI, né à San Mauro de Romagne en 1855, le quatrième de dix enfants. Après l'école primaire de Savignano, il est pensionnaire avec ses deux frères aînés chez les Frères Scolopes d'Urbino. Son père, régisseur des propriétés du prince Torlonia et maire de San Mauro, est assassiné sur la route d'un coup de fusil (1867). La justice n'arrête pas les assassins. La mère meurt de chagrin un an après. Giovanni continue ses études à Florence, puis à la Faculté des Lettres de Bologne, sous Carducci, comme boursier. La mort de ses deux aînés fait de lui le chef de famille (1873). Révolté contre son injuste destin, Pascoli quitte l'Université et s'inscrit au parti socialiste. Il fait plusieurs mois de prison pour propagande subversive (1879). Libéré, il se décide à achever ses études ; il est reçu docteur ès-lettres en 1881. Alors commence sa carrière de professeur de lycée : à Matera, dans les Abruzzes, puis à Massa Carrara, à Livourne où il publie en 1891 son premier recueil *Myrica*. Il meurt entre ses sœurs Ida et Maria (puis, jusqu'à sa mort, Ida



vers dont on peut dire à bon droit qu'il a prolongé, tantôt sur le plan provincial et familial, tantôt sur le plan antique et historique, l'inspiration carduccienne, mais son idée de la poésie n'a rien eu de commun avec celle de Carducci et, d'une façon plus générale, avec celle d'aucun autre grand poète italien. Quand il ne s'abandonne pas à sa seule virtuosité, quand il ne compose pas des vers italiens comme il composait des vers latins pour le concours de l'Académie d'Amsterdam, quand il n'essaie de rivaliser ni avec les Anciens, ni avec Carducci, quand il n'est que lui-même, Pascoli est le plus exceptionnel, le moins traditionnel des

mariée, avec Maria) une existence studieuse et paisible. Il loue au nord de Lueques, à Castelvecchio de Barga, une maison de campagne qu'il achètera plus tard et qui devient son refuge et le centre de sa vie poétique. Plusieurs fois lauréat du concours de poésie latine de l'Académie d'Amsterdam, il est nommé chargé de cours de latin à la Faculté de Bologne, puis professeur titulaire à Messine et successivement à Pise et à Bologne. Sa production poétique se poursuit régulièrement et quand, en 1903, Carducci abandonne l'enseignement, un puissant mouvement d'opinion qui réclame un poète pour remplacer Carducci lui fait attribuer la chaire d'italien de la Faculté de Bologne, où, dépourvu de toute éloquence, il réussit assez mal. A la mort de Carducci, Pascoli abandonne sa muse familiale et antique pour se transformer en poète national; ses œuvres épico-patriotiques sont parmi ses moins heureuses. On doit encore à Pascoli des études critiques, notamment des études dantesques et des traductions de poètes grecs et latins, mais



poètes italiens. Aussi cultivé, aussi nourri de lettres antiques et modernes que Carducci ou d'Annunzio, que Foscolo ou Leopardi, ce n'est qu'au second degré — et dans la seconde période de sa vie — qu'il a versé sa culture dans sa poésie. Spontanément, au premier degré, et c'est là son originalité, il a écrit ses vers pour *s'évader de sa culture*, pour exprimer le plus intime, le plus quotidien, le plus subjectif de lui-même, pour fixer ses souvenirs, ses tourments, ses espoirs, sa vision du monde. C'est seulement plus tard, le succès venu, et pour confondre ses détracteurs qui lui opposaient Carducci et d'Annunzio, qu'il s'est essayé dans la poésie objective, descriptive, historique, et qu'il est redevenu le versificateur prodigieux qui stupéfiait ses cama-

aussi français, anglais, allemands. Pascoli meurt en 1912, la veille de Pâques. Sa mort est un deuil national. San Mauro, Bologne, Castelvecchio se disputent sa dépouille. Il repose à Castelvecchio et Barga a été autorisée à prendre le nom de Barga-Pascoli. De son vivant, Pascoli poète n'a jamais cessé d'être discuté et depuis sa mort, ses adversaires ont paru l'emporter sur ses admirateurs.

Œuvres : *Myricae* (1891) ; *Poemetti* (1897 et 1900) ; *Chants de Castelvecchio* (1903) ; *Poèmes conviviaux* (1904) ; *Odes et Hymnes* (1906) ; *Poèmes italiques et Chansons du Roi Enzo* (parus entre 1903 et 1909 ; réunis en un seul volume en 1921) ; et posthumes : *Poèmes du Risorgimento* (1913) ; *Poésies diverses* (1912). Parus d'abord chez divers éditeurs, ces recueils ont été rassemblés en édition définitive chez l'éditeur Zanichelli de Bologne. Cf. Albert Valentin : *Giovanni Pascoli, poète lyrique* (Hachette, 1925).



rades d'Université, et qui apportait à rimer en français et en anglais la même aisance qu'à composer des hexamètres grecs ou latins. D'ailleurs, même alors, il s'agit d'une apparence plus que d'une réalité profonde. Trop sincère et trop émotif pour versifier à froid, il a toujours déformé la légende ou l'histoire dans le sens de sa nostalgie, de son inquiétude, de sorte qu'il n'est guère de poèmes de lui où ne se retrouvent les thèmes essentiels de son inspiration et ne se perçoive la vibration secrète de son âme de poète-enfant.

Tout l'art poétique de Pascoli se résume dans sa théorie du poète-enfant, telle qu'il l'a exposée dans son discours dit du *Fanciullino* (1903). Chaque homme selon Pascoli, porte en soi un petit enfant toujours prêt à s'émerveiller et à s'émuouvoir ; ce petit enfant, c'est le symbole de notre âme profonde et toujours ingénue ; les émotions, les émerveillements, les découvertes, les visions qui jaillissent spontanément de cette âme demeurée enfantine, voilà la poésie pure. Tout le reste — notamment l'intervention de la réflexion et de la pensée — dénature cette poésie et n'aboutit qu'à la poésie appliquée. Ce que Pascoli goûte dans Homère, dans Virgile ou Dante, ce sont ces jaillissements spontanés : le gazouillis des hirondelles et des passereaux qui éveille Evandre dans *l'Enéide*, ou l'« *era già l'ora che volge il disio* » du *Purgatoire*. Le *Fanciullino* n'est pas seulement en liaison avec



toute la splendeur de la vie, il l'est aussi avec tout le mystère cosmique ; il est

celui qui a peur dans le noir, parce que, dans le noir, il voit ou croit voir des choses ; celui qui rêve à la lumière, ou semble rêver, se souvenant de choses qu'il n'a jamais vues, celui qui parle aux bêtes, aux arbres, aux pierres, aux nuages, aux étoiles, qui peuple l'ombre de fantômes et le ciel de divinités. Il est celui qui pleure et qui rit, sans motif, de choses qui échappent à nos sens et à notre raison... Enfant qui ne sais pas raisonner, sinon à ta manière, une manière puérile qu'il faut dire profonde, parce que, d'un coup, sans nous faire descendre un à un les gradins de la pensée, elle nous transporte dans l'abîme de la vérité... tu es, ô poète, le petit enfant éternel qui voit tout avec émerveillement, comme la première fois... (Trad. Valentin).

Cette théorie qui assigne à l'artiste la mission de transpercer et de dissiper les couches d'habitudes qui nous cachent la poésie du réel, la mission également de nous rendre des yeux neufs pour regarder le monde est par quelque côté assez proche de celle de Marcel Proust, mais l'impressionnisme réaliste et poétique de l'auteur d'*A la recherche du temps perdu* se doublait d'une lucidité critique qui faisait horreur à Pascoli et d'autre part, il y avait chez Pascoli un côté « surréaliste » qui manque totalement chez Proust. Le « fanciullino » pascolien — projection et clé de Pascoli poète — a des yeux frais pour regarder et dire l'apparenee des choses et des êtres,



mais il se nourrit en même temps d'un inépuisable fonds de rêves, d'hallucinations, d'intuitions qui dépassent le réel visible et pensable.

Toute la poésie de Pascoli, quel que soit le plan où elle se développe, oscille entre la joie de vivre et l'évocation du mal ou de la mort. *Myricae*, quelques-uns des *Chants de Castelvecchio* chantent la vie rurale, simple et familiale, dont les souvenirs de sa petite enfance et le paradis retrouvé de Castelvecchio lui fournissaient la matière : les semailles, les moissons, la lessive, les veillées d'hiver, une idylle rustique et aussi tous les oiseaux des bois, les plantes et les fleurs du potager. Pour chacune des choses qu'il évoque, Pascoli trouve le substantif, l'épithète, le verbe, ou l'onomatopée qui en rend la saveur vivante, qui la pose devant nous dans toute sa réalité poétique. Poésie géorgique, aussi différente de celle de Virgile que de celle de Francis Jammes, dont le modernisme spontané est fourni par le détail vécu, particularisé à l'extrême, par l'emploi musical et plastique du mot paysan, mais dont le charme le plus tenace est dans l'« aura » pascolienne qui déjà baigne et soulève ces premiers vers. Sur toute cette vie active et résignée, docile à l'ordre des saisons et du destin plane l'ombre du mal, de la souffrance, la menace de la mort.

Les pièces maîtresses des *Chants de Castelvecchio* : *La voix*, *La jument pie*, *Maria*, *Le retour à San*



Mauro, etc... ont pour thème le drame qui a jeté son ombre sur toute la vie de Pascoli : le meurtre de son père sur la route alors qu'il revenait de la foire de Césène, rapportant deux poupées à ses petites filles, la jument pie ramenant le corps du malheureux étendu au fond de la voiture et toutes les conséquences de cette injustice première, l'impunité des coupables, la douleur et la mort de la mère, l'abandon et la misère des orphelins, les mauvaises tentations subies par les jeunes gens livrés à eux-mêmes. Là est le plus pur, le plus vrai, le plus accompli de la poésie pascolienne. *Qui chante, son mal enchante*. A exhaler ses regrets, ses révoltes, ses souvenirs, sa haine du meurtrier connu de tous et que la justice des hommes n'a pas osé châtier, à redire le bonheur dans la maison de San Mauro, la douceur de sa mère, les tristes jours de Bologne ; puis la reconstitution lente d'un nouveau foyer, la petite villa de Massa où courent Ida et Maria, la maison de Livourne, le mariage d'Ida, puis la vie à deux avec la douce *Maria*, compagne unique et vigilante, — à Messine où le poète manque mourir, puis dans la joie de Castelvechio, Pascoli trouve à s'exprimer tout entier. Et de fait quand on pense à Pascoli, c'est une série d'images biographiques qui d'abord se présentent à l'esprit : la « *Romagne soleilleuse, ô doux pays* » dominée par « *la vision de Saint Marin couleur d'azur* », le retour de la « *cavallina storna* » ramenant son maître



assassiné, Maria tirant l'aiguille près de son frère. Images d'un intimisme familial, qui risqueraient de lasser ou de paraître fades, si elles n'impliquaient pas tout le tragique de la destinée humaine et ne donnaient pas une forme pathétique aux lieux communs de la brièveté de la vie, de l'instabilité du bonheur, en les renouvelant par un contact direct avec la réalité, par la poétisation des sentiments multiples dont un brutal fait-divers a été la source.

Pascoli, si l'on y regarde de près, est essentiellement le poète du fait-divers, le poète d'occasion dont parle Goethe. Les traverses de son existence, toute sa conception de la vie et du monde dérivent logiquement du fait-divers qui le fit orphelin à douze ans. Qu'un événement extérieur mette en branle un ou plusieurs des sentiments fondamentaux de Pascoli, une brusque inspiration s'empare de lui et le poème naît.

Ces sentiments fondamentaux, si on cherche à les résumer, on est frappé de leur similitude avec ceux que Leopardi développait dans le *Samedi au village* et surtout dans le *Genêt*, mais les harmonies qu'en tirent les deux poètes n'ont rien de commun. Pour Pascoli, le mystère presse l'homme de tous côtés, le néant l'attend, comme il attend un jour la terre et le soleil ; la mort est la reine du monde et si l'esprit ne doit pas périr, nous ignorons sous quelle forme il se perpétuera dans les siècles des



siècles : hommes, nous passons, poussière impalpable, et au lieu de nous serrer les uns contre les autres, comme des enfants sans père, au lieu de nous aimer, nous ajoutons aux maux dont la nature et la conscience de notre destinée nous accablent l'injustice et la haine. Cultivons l'amour et aussi, puisque ce sont des sentiments innés en nous, goûtons les illusions de la jeunesse, la beauté et la diversité du monde et des créations humaines. Positivisme foncier, mais qui n'a rien de froid, encore moins de scientifique et qui même repousse la science toutes les fois qu'elle détruit la beauté d'une illusion. Pascoli est pareil au poète anglais qui maudissait Newton d'avoir supprimé la poésie de l'arc-en-ciel en l'expliquant par la décomposition de la lumière blanche.

Après le drame familial dont il fut la victime, ce sont d'abord des souvenirs de drames petits et grands dont il fut le spectateur qui nourrissent son inspiration, lui dictent quelques-uns des *Chants de Castelvecchio* et tous ses *Poemetti*. D'où la forme que prendront jusqu'à la fin presque tous ses poèmes : 1^o évocation d'un fait ; 2^o déroulement des sentiments et des idées qu'il éveille chez le poète. Parfois, il lui suffit du point de départ le plus mince. Un livre dont le vent tourne les pages, devient pour lui le symbole du mystère. Sur une bûche qui flambe une tribu de fourmis entourée par le feu évoque pour lui l'humanité perdue sur la terre que



les pires cataclysmes menacent et lui fournit l'occasion dans un de ses chefs-d'œuvre (*La Bûche*) d'imaginer la fin de la planète par ignition, congélation ou écrasement :

*La terre élèvera l'ultime et sourde plainte
Et le soleil inconnu lançant ses flammes,
Dans une nuit qui aura cessé d'être la nuit
La Terre brillera comme un désert de sable.*

*...Mais peut-être qu'alors, dans la Mer du Nectar,
l'eau bleue ondulera, peut-être que la vie,
alors reverdira sur l'Apennin lunaire.*

*La vieille fosse revivra, toute fleurie
d'immenses nénuphars et plus serein que nous;
le premier Sélénite verra la lumière*

*...Cette fois c'est la mort ! Et c'est vraiment la tombe
A moins que l'Esprit inconnu ne tombe en pluie
et que bouleversant encore les décombres,
il ne choque contre Véga, Aldebaran,
tirant des deux cailloux la nouvelle étincelle,*

*Qu'il ne ranime de ses mains et qu'il ne lance
vers leurs courses, sous un nouveau flambeau polaire,
d'autres Cygnes, d'autres Cochers et d'autres Ourses.*

*Qu'il ne leur donne, pour leur vol sans fin, des ailes,
Ou plutôt non, à moins qu'il ne les abandonne
à leur chute infinie, à leur mort éternelle...
à la vie, à la vie, au contraire, à la vie !*

(Trad. Valentin).

Mais le plus souvent, et surtout passé la quarantaine, pour mettre en mouvement sa faculté poétique, il faut un véritable fait-divers : l'assassinat de l'impératrice d'Autriche par Luccheni d'où il tire une méditation sur la misère du pauvre et celle du riche qui se termine par un appel à l'amour ; le cas du *Nègre de St-Pierre*, délivré de prison par la catastrophe de la Martinique ; la mort de Gladstone et de Bismarek la même semaine ; les troupes tsaristes tirant sur les manifestants conduits par le pope Gapone ; la mort de Tolstoï, etc...

Les thèmes qu'il extrait de ces faits-divers, la morale qu'on peut déduire de ses interprétations poétiques, — et c'est en quoi Pascoli se différencie de Carducci et de d'Annunzio — ne sont jamais civiques, ni patriotiques ; ils sont parfois humanitaires, teintés d'un socialisme évangélique qu'on peut juger simpliste, le plus souvent ils sont profondément humains. Pascoli est, avec Leopardi, le seul grand poète italien moderne qui ait abordé le problème de la destinée de l'homme dans ses rapports avec le Cosmos et non pas seulement dans ses rapports avec les autres hommes.

Même les *Poèmes conviviaux*, d'inspiration toute livresque en apparence, ne sont pas en réalité construits autrement que les *Poemetti*. Ce que Pascoli retient des poètes grecs ou latins, ce ne sont pas des beautés formelles, ce sont des faits, des situations



poétiques qu'il utilise à son tour selon sa nature particulière, qu'il colore de ses inquiétudes personnelles. Son *Solon*, inspiré par un passage d'Élien¹, devient un hymne à la durée de l'œuvre d'art et à la satisfaction de ne pas mourir sans avoir connu la beauté. Dans *Achille (La lyre d'Achille)*, ce que Pascoli découvre et célèbre, c'est la bonté d'un cœur accessible à la pitié et la sérénité devant la mort. De même, il transforme curieusement la légende de Narcisse (*les Jumeaux*), en y mêlant le thème qui lui est particulièrement cher des deux enfants² dont l'un meurt, dont l'autre devient homme : son Narcisse pleure sa sœur jumelle qu'il adorait et qui est morte ; c'est l'image de sa sœur qu'il cherche en mirant son visage dans l'eau. Et quand Pascoli aborde la légende d'*Ulysse*, c'est pour étirer dans le sens du mystère l'interprétation anti-homérique d'un « Ulysse aventurier » que lui fournissaient déjà Dante et Tennyson.

Et même dans les dernières années de sa vie, lorsque Pascoli force sa voix pour suppléer Carducci et prendre rang de poète national, il cherche autant

1. « Solon l'Athénien... entendant son neveu chanter à un repas un chœur de Sappho en fut charmé et dit au jeune homme de le lui apprendre. Comme on lui demandait pourquoi il le désirait si fort, il répondit : « Que je l'apprenne et que je meure ensuite ! » Cité par A. Valentin. Traduction des *Poèmes Conviviaux*. (Hachette, 1925).

2. *Les deux cousins*.



qu'il peut à accorder le choix de ses héros à son inspiration intime.

Pascoli, comme d'Annunzio, et d'une façon plus apparente encore à partir du moment où il a occupé la chaire de Carducci, a vu son inspiration la plus originale adultérée peu à peu sous l'influence du maître, influencé à retardement, qui n'est pas imitation inconsciente, mais bien plutôt désir de rivaliser avec le poète des *Odes barbares*, volonté de se montrer plus grec, plus classique que lui dans les *Poèmes conviviaux*, de refléter l'âme de la nation dans les *Poèmes italiques* et les *Poèmes du Risorgimento*. En dépit de quelques stupéfiantes réussites des *Poèmes conviviaux*, le vrai Pascoli reste ailleurs. Il est dans la poésie rurale et familiale, à peine esquissée par Carducci dans *Devant San Guido* ou *Idylle de Maremme* et qui s'est épanouie chez Pascoli comme un langage naturel, comme un inépuisable chant d'oiseau. Il est également et peut-être plus encore dans cette sensibilité éperdue, cette soif d'amour et de fraternité, cet effroi et cette attirance du mystère qui emplissent les *Chants de Castelvecchio* et les *Poemetti*.

Le Pascoli humanitaire des *Poemetti* a souffert de la défaveur qui, depuis le développement de l'esthétique eroïcienne d'une part, de l'esprit nationaliste d'autre part a frappé tout art à contenu social et le Pascoli qui survit, comme le précurseur des crépusculaires et des impressionnistes de tout



genre, est le Pascoli intimiste et idyllique de *Myriacae*. Mais quoi qu'en ait dit Benedetto Croce, Pascoli n'est pas là tout entier et l'injustice qui frappe en Pascoli le poète de certains *Poemetti* pourrait bien être révisée un jour.

III

Alfredo Panzini¹, au contraire de d'Annunzio qui s'évade dans un rêve héroïque, de Pascoli qui s'évade dans un rêve humanitaire, ne réagit pas contre l'Italie umbertienne, il l'exprime. Il est le représentant typique de l'Italien de la « petite Italie » plein du regret du bon vieux temps et mal habitué à se sentir citoyen d'une « grande puissance » européenne à intérêts généraux. Quelques mots italiens sans équivalents en français donnent,

1. ALFREDO PANZINI, né à Senigallia en 1863, d'une famille romagnole. Elève de Carducci à la Faculté des lettres de Bologne. Professeur d'enseignement secondaire. A enseigné de longues années à Milan, et, depuis la guerre, à Rome. Ses principaux ouvrages sont : *L'évolution de Giosuè Carducci* (1894) ; *La chienne noire* ; *Petites histoires du grand monde* (1901) ; *Les Fables de la vertu* (1905) ; *La lanterne de Diogène* (1907) ; *Xanthippe* (1914) et depuis la guerre *Voyage d'un pauvre « letterato »* ; *Je cherche femme* ; *Le diable dans ma bibliothèque* ; *La terre est ronde* ; *Jeunes filles* ; *C'est moi le maître !* ; *Journal sentimental* ; *Véritable histoire des trois couleurs* ; *La pucelle sans pucelage*.



mis bout à bout, une première idée approximative de Panzini. Le mot *casalingo*, d'abord. *Casalingo*, c'est-à-dire bourgeois, qui aime sa maison, son foyer, les mets savoureux que l'on y cuisine, les draps de lit fleurant bon la lessive paysanne ; le *pane casalingo*, c'est le pain de ménage, la *cucina casalinga*, c'est la cuisine de famille, « comme chez soi ». En second lieu, le mot : *schietto*. *Schietto*, c'est-à-dire parlant net, rude, un peu bourru, ennemi des affectations, des manières, des poses ; le *vino schietto*, c'est le vin pur, pur jus de raisin, sans le moindre mouillage. *Brontolone*, enfin qui signifie bougon, grognon, critiquant et pestant sans cesse, « mauvais coucheur ».

Casalingo et *schietto*, on voit déjà le fond de Panzini et aussi ses limites ; ne lui demandez ni héroïsme, ni européenisme, ni modernisme. L'héroïsme lui semble inutile ; quant à sacrifier à la mode européenne ou à l'esprit moderne, cela lui paraîtrait une trahison. Son incompréhension de l'héroïsme le porte à railler européenisme et modernisme, à dégonfler par la moquerie ces nuées sans consistance. D'où la tonalité satirique et ironique répandue sur presque toute son œuvre.

Ce n'est pas à dire que Panzini manque peut-être personnellement de courage, mais il voit dans l'héroïsme quelque chose d'exagéré, d'affecté qui répugne à sa nature *schietta* et *casalinga*. Il trouve en revanche dans l'exercice de l'ironie et de la



satire de quoi satisfaire son tempérament *brontolone*.

Qu'il y ait à l'origine de la sensibilité artistique de Panzini, une grande déception naïve, rien de plus probable. Le jeune étudiant romagnol qui venait à Bologne se placer sous la discipline de Carducci avait toute la ferveur livresque — historique et littéraire — requise par le poète-professeur. A l'école de Carducci, Panzini avait contracté le goût de l'antiquité et du classicisme, l'orgueil aussi du savoir. La littérature, dont les professeurs étaient les serviteurs fidèles, lui apparaissait comme la forme éminente de l'activité humaine. Sa déception n'en fut que plus vive, lorsqu'envoyé dans un collège de sous-préfecture, il prit conscience du peu d'importance des belles-lettres dans la vie sociale et du mince personnage que figurait dans le monde un petit professeur de province, tout lettré qu'il pût être.

Ce douloureux constat oriente les premières méditations de Panzini. Il est à l'origine de son pessimisme, de son amertume. Ainsi un professeur, un *letterato* n'est rien dans la société moderne ? Pourquoi n'est-il rien ? Et Panzini se répond : il n'est rien en premier lieu parce qu'il est en général ridiculement inadapté à la vie, et en second lieu parce que la seule valeur reconnue de la vie moderne, c'est la réussite matérielle. De l'inadaptation du professeur, Panzini a tiré de nombreuses nouvelles. *La Chienne*



noire, une des plus caractéristiques de cette première manière, évoque un malheureux universitaire incapable de se débarrasser d'une chienne perdue qui un soir l'a suivi jusque chez lui, devenant la fable de la petite ville de province où il enseigne et sombrant dans la neurasthénie. L'inutilité de l'instruction, de la culture dans la vie quotidienne, le triomphe des imbéciles, des grossiers et des forts apparaissent là en pleine évidence.

Le drame spirituel de Panzini se trouve ainsi posé. Il est trop intelligent pour louer aveuglément le temps passé. Il est trop humaniste pour se satisfaire de la grossièreté présente. Il aime trop la vie pour se cantonner dans les livres, pour se satisfaire de l'idéal historico-poétique de Carducci, en marge de l'existence moderne.

Renato Serra, un des meilleurs critiques de Panzini, a souligné cette dualité : « Comme Carducci, Panzini a été et est resté féru de poésie, de culture, de civilisation selon les grands noms et les sentiments d'autrefois, mais en même temps il est convaincu que tout cela est faux et que ces grands noms ne recouvrent que vanité, que le temps perdu sur les pages de glorieux volumes est temps perdu, que leur enseignement est puéril, que les fins de l'homme d'aujourd'hui sont purement utilitaires et démocratiques et que la véritable valeur humaine n'a d'autre mesure que matérielle. Son instinct le presse de refuser ces idées, mais sa raison les recon-



naît pour vraies, non sans quelque amère volupté et son esprit se débat entre deux pôles contraires sans jamais trouver la paix ».

Renan, un peu avant sa mort, se reprochait de n'avoir pas fait une part suffisante au sourire et à « l'hypothèse que la vie ne serait pas quelque chose de bien sérieux ». Cette hypothèse, bien qu'elle contredise en lui son carduccianisme et sa nature romagnole, profondément morale et sociale, Panzini l'admet dès ses premières œuvres et tout son humorisme en dérive. Les héros de ses nouvelles appartiennent presque tous aux classes moyennes, à l'élite intellectuelle pauvre, et c'est du contraste entre leurs principes et la réalité, entre leurs aspirations et leurs possibilités, entre le monde scolaire et le monde tout court que Panzini tire ses plus sûrs effets d'ironie. Mais il ne renonce pas à poser les plus graves problèmes, par exemple celui de l'éducation et à émailler ses livres de considérations morales énoncées sans sourire. Il montre la désillusion étonnée et amère de l'idéaliste qui a découvert brusquement les turpitudes et les mesquineries de la vie réelle et c'est avec une angoisse à peine dissimulée qu'il se demande comment il faut élever les enfants, si c'est dans le culte des vieilles illusions ou dans celui de la jouissance immédiate et sans scrupules, selon la loi féroce de la jungle.

La *Lanterne de Diogène*, qui est sans doute le chef-d'œuvre de Panzini, simple récit d'un voyage à



bicyclette sur les routes italiennes, le montre assagi et résigné, en train de se composer un épicurisme rare et charmant, où la part de l'illusion et celle de la réalité sont dosées sans duperie. L'Italie y est adorée dans son climat, son paysage, ses monuments, sa cuisine, sa paysannerie et ses filles, ses beautés et ses verrues, au hasard des rencontres géographiques, historiques ou contemporaines. Panzini a mis dans ce « voyage sentimental », selon le mot de Renato Serra « quelques-unes des pages qu'oublia d'écrire Carducci », le Carducci des proses mineures dont Panzini est le continuateur. « *Qu'à une petite fenêtre, entre les pots d'œillets, paraisse un fin visage de jeune fille, brune et curieuse comme une tête d'hirondelle hors de son nid suspendu* » et voilà Panzini requis par un souvenir léopardien : « *Je ne sais comment, un nom se présente à moi : Nerina ! et les paupières de mes yeux qui en vérité sont assez fatigués, mais ont désappris les larmes, se mirent à battre à ce fantôme d'un nom d'amour.* »

Mais bientôt le voici rendu à sa nature anti-héroïque. Dans un débit de tabacs, un individu a tiré son couteau, l'a ouvert et a proféré des menaces : « *Mon ardeur prophétique avait déjà saisi son bras comme dans un étau et fait tomber l'arme maudite ; mais ma main n'avait même pas bougé. Sans avoir besoin de me rappeler les géniales études de Lombroso, je compris tout de suite qu'un seul mot prononcé sur le ton qu'il eût fallu aurait risqué de transformer*



mon ventre en une pelote pour cette épingle. Et je gardai le silence. Je m'irritai de mon silence, mais restai muet. Etre un véritable prophète est chose très difficile. »

On voit le ton. Le fond fait penser à Jules Renard, le phrasé à Anatole France. *Xanthippe*, où Panzini a mis en scène la femme de l'intellectuel et formulé sa misogynie, passant en une navette constante de l'antiquité socratique à l'âge moderne, fait songer davantage encore à l'auteur des *Bergeret*. La misogynie, accompagnée d'un anti-féminisme farouche, est un de ses thèmes favoris ; elle a même fini par devenir chez lui un poncif.

Un des défauts de Panzini a été d'écrire beaucoup trop et de commercialiser son talent en prodiguant contes et romans dans les journaux et les magazines. A la veille de la guerre, son talent tendait à devenir mécanique. La guerre a, peut-on dire, renouvelé son inspiration en la dramatisant davantage, en l'arrachant à l'épicurisme où il avait cherché un refuge contre les laideurs de son époque. Après 1918, son humorisme a tourné à l'aigre et ses antipathies se sont exprimées avec une véhémence dont le côté volontairement caricatural se double parfois d'un comique involontaire.

Les deux volumes de son *Journal sentimental* de guerre donnaient déjà un reflet du désarroi et de l'épouvante de Panzini à la pensée que la pauvre petite Italie osait se mesurer avec la colossale



Allemagne, ils exprimaient ses réactions de brave homme atterré par le massacre de tant de belle jeunesse, de professeur qui voit disparaître dans la tuerie ses élèves préférés, ses réactions aussi d'érudit rompu aux méthodes critiques que le « bourrage de crâne » inquiète et indigne.

Mais c'est l'immédiat après-guerre, la période bolchevisante de l'Italie, qui ont porté à son comble l'effroi de Panzini et déclenché avec le plus de fureur — de bonheur littéraire aussi — sa verve caustique. Les innombrables nouvelles publiées par lui depuis 1918 et trois romans ; *Le diable dans ma bibliothèque*, *La terre est ronde*, *C'est moi le maître* évoquent ce monde définitivement à l'envers, clouent pêle-mêle au pilori mercantis, nouveaux riches, femmes à cheveux courts, danseurs de fox-trots et bolcheviks. Deux sentiments profonds animent ici Panzini : la terreur de voir sombrer vraiment tout ce qui est sa raison de vivre, toute la civilisation d'Occident et l'obscur regret de ne pouvoir prendre part à ces saturnales. La légende veut que le bureau de travail de Panzini soit tapissé de femmes nues ou déshabillées découpées dans des illustrés libertins et soulignées par lui de violentes injures. Un disciple de Freud ne manquerait pas de voir là le signe d'un curieux refoulement.

Mais le dernier mot de la philosophie panzinienne, il faut aller le demander à son roman : *La pucelle sans pucelage*. Le « bon vieux temps » y est évoqué



et traité avec un férocité aussi impitoyable que le temps d'après-guerre l'était dans les romans précédents. Les dessous de l'idylle paysanne, si chère à Pascoli, sont ici dévoilés dans toute leur horreur et leur âpreté. La vanité de la culture moderne s'y trouve d'ailleurs dénoncée avec une égale fureur. Quand on croit à l'idéal, conclut Panzini, le mieux est de se suicider. Le héros de son livre, Serafino, jeune paysan brutal et matois dont les circonstances ont fait un avocat, et dont elles feront un millionnaire et un député, semble le héros-type auquel veuille s'arrêter Panzini. L'idylle de Serafino avec Bérénice, la petite couturière sentimentale de Bologne, symbolise la part d'illusion, d'idéal nécessaire à la jeunesse d'un homme avant de s'enfoncer dans la vie véritable où seuls importent les triomphes matériels et les victoires tangibles. Panzini s'est-il rendu compte qu'il avait dans sa vie de professeur et de *letterato* altéré les proportions de l'idéal et du réel, et a-t-il voulu confier à son héros Serafino le soin de les rétablir comme elles doivent être en vue du bonheur, ou bien a-t-il voulu pousser un simple cri désespéré, prélude d'un anarchisme total ? Il est difficile de le préciser.

On voit comment Panzini, parti de l'idéal historique et civique de Carducci, l'a dissous dans l'humour et lui a peu à peu substitué une vision pessimiste et anti-héroïque de la vie. Il a haussé le régionalisme jusqu'à la notion d'un provincialisme



unitaire, en revendiquant pour l'Italie le droit à être anti-moderne et provinciale. Techniquement, il a préservé et rafraîchi toute une série de libres formules expressives : voyages sentimentaux, essais et récits coupés de réflexions critiques, descriptions. Il a maintenu en même temps la tradition du beau style, parfois superficiel et rhétorique, mais toujours châtié. Il se range ainsi parmi les précurseurs non seulement de l'humorisme italien contemporain, mais encore de la prose poétique et critique que le néo-traditionalisme a opposé après 1918 au futurisme, au crépuscularisme et à l'impressionisme d'avant-guerre.



CHAPITRE VII

L'ÈRE DE LA CRITIQUE : DE BENEDETTO CROCE AU MOUVEMENT DE LA « VOCE »

I

La figure de Benedetto Croce¹, philosophe, esthéticien, moraliste, critique, historien, polémiste, domine le premier quart du xx^e siècle comme celle de Carducci avait dominé le dernier quart du xix^e. On peut dire que Croce a transformé la physionomie spirituelle de l'Italie, qu'il a opéré une transmutation des valeurs. Il a été par excellence un maître, un animateur. Toutes les recherches, toutes les audaces et toutes les réactions du nouveau siècle n'ont pu avoir lieu que grâce à lui, bien que souvent contre lui et en dépit de lui. Son œuvre correctement interprétée a exercé une énorme influence, mais les interprétations erronées, les conséquences aven-

1. BENEDETTO CROCE né à Pescasseroli (Abruzzes) en 1866, d'une famille aisée, établi à Naples depuis son enfance. Après une brève période de marxisme fonde en 1902 la



tureuses qui en ont été tirées ont exercé une influence plus considérable encore.

L'avènement de Benedetto Croce marque le point d'arrêt des survivances du Risorgimento ; il correspond au besoin de trouver des bases solides et une méthode pour un nouveau départ ; il implique une profonde revision critique. A une époque purement littéraire dont Carducci poète était l'idole, succède une phase de culture où un grand essayiste doctrinaire tel que Croce occupe tout naturellement la première place.

Croce apporte dans la critique — et c'est sa première originalité — la même note « d'exception »

Critica dont il a été et reste le principal rédacteur. Sénateur en 1912, mais par cens et non pour ses mérites littéraires. Ministre de l'Instruction publique dans le dernier cabinet Giolitti (1920). Depuis 1924, s'est déclaré adversaire du fascisme. L'essentiel de sa vie se confond avec son œuvre : PHILOSOPHIE ET HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE : *Esthétique, théorie et histoire ; La logique comme science du concept pur ; Philosophie de la pratique : économique et éthique ; Théorie et histoire de l'historiographie ; Problèmes d'esthétique ; La philosophie de Vico ; Essai sur Hegel ; Matérialisme historique et économie marxiste ; Nouveaux Essais d'Esthétique ; Fragments d'éthique.* HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE : *Essais sur la littérature italienne du xvii^e siècle ; La littérature de l'Italie Nouvelle ; Les théâtres de Naples ; Gœthe ; Arioste, Shakespeare, Corneille ; La poésie de Dante, conversations critiques.* HISTOIRE : *La révolution napolitaine de 1799 ; Histoire de l'historiographie italienne ; Histoires et légendes napolitaines ; Une famille de patriotes napolitains.*

que d'Annunzio dans l'ordre de la création littéraire. Au milieu des critiques-professeurs de l'école de Carducci, il n'est pas universitaire. A une époque où la critique littéraire emplit les journaux, il n'est pas journaliste. Sa fortune personnelle lui assurait une indépendance absolue. Il en a profité pour élaborer à loisir une œuvre qui, toute entière, est à contre-courant des modes intellectuelles de son époque. Il apparaît ainsi comme le dernier en date de ces héros italiens qui renouvellent périodiquement l'optique littéraire de leurs compatriotes. Plus encore que d'Annunzio, Benedetto Croce a provoqué le divorce entre l'avant-garde et les officiels, entre l'élite et la masse du public. Presque immédiatement adopté par les « jeunes », Croce a été ardemment, féroce ment combattu par les milieux universitaires auxquels il n'a jamais manqué de rendre coup pour coup. Suivant sa route sans gauchir d'un pouce, Croce a tour à tour été abandonné par presque tous ses compagnons de lutte et il n'a guère connu dans sa carrière que des alliés occasionnels. La destinée de cet indépendant est de demeurer solitaire et de lutter sans répit. Alors que sa cause paraissait gagnée, que l'essentiel de ses théories et, plus encore, de ses méthodes avait imprégné toute la spiritualité, toute la culture italienne, alors qu'il avait réussi, comme ministre de l'Instruction publique, à orienter l'Université italienne dans le sens voulu par lui et qu'il semblait



n'avoir plus qu'à jouir tranquillement de sa gloire, le fascisme, dont il s'est déclaré l'adversaire, l'a contraint à reprendre la lutte pour défendre son système et ses idées.

La pensée de Croce offre autant d'unité que son œuvre de variété : philosophe et historien de la philosophie, sociologue, moraliste, historien, écrivain politique, esthéticien, critique littéraire, Benedetto Croce est tout cela avec autant de plénitude, sinon d'originalité. Croce n'est pourtant pas un penseur complètement original, en ce sens qu'il n'a pas construit un système, comme un Auguste Comte ou un Bergson ; il n'est pas davantage un penseur pur.

Marxiste dans sa première jeunesse, il est remonté de l'élève au maître, de Karl Marx à Hegel et ayant trouvé dans l'idéalisme hégélien la base philosophique dont il avait besoin, il en a tiré dans tous les ordres de l'activité spirituelle des applications personnelles. Si en matière de pensée pure, il n'offre pas de profonde nouveauté, sa « pensée appliquée » à l'historiographie, à l'esthétique, à l'éthique est d'une rare et puissante originalité. Son hégélianisme n'est d'ailleurs ni orthodoxe, ni intégral ; son ouvrage *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel* marque sa position vis-à-vis de son maître. Mais enfin la doctrine de l'unité de l'esprit, la notion de l'identité du réel et de l'esprit, du fait et de la pensée restent le fondement inébranlable de sa philosophie.



On a pu lui reprocher, il est vrai, un compartimentage systématique des activités de l'esprit, des distinctions trop strictes entre la logique, la pratique (avec sa subdivision en éthique et en économique) et l'esthétique qui respectent mal cette unité de l'esprit proclamée par lui intangible et peut-être n'a-t-il pas réussi à s'en disculper tout à fait dans l'examen loyal qu'il a entrepris de sa position philosophique. Mais Croce philosophe n'intéresse qu'indirectement l'histoire littéraire ; seuls ici importent l'esthéticien et le critique.

Au point de départ de toutes les idées de Benedetto Croce, il y a une réaction contre les doctrines et les méthodes qui, vers 1890, triomphaient en Italie. Réaction contre le positivisme, le scientisme, en philosophie, contre l'érudition vaine et tâtonne en histoire, contre la paraphrase et l'historisme en critique, contre l'insincérité et le sensualisme pur en art dont l'esthétisme et l'impérialisme de d'Annunzio, le mysticisme de Fogazzaro, l'humanitarisme de Pascoli lui semblaient les témoignages irrécusables. Au scientisme, au positivisme, il reproche le culte exclusif du fait, l'abdication de la pensée au profit de l'observation expérimentale, la tendance à considérer les produits de l'esprit à la façon « d'excréments et de déjections ». A ce qu'il nomme l'*éruditisme*, il reproche, non pas ses méthodes, mais ses excès, son exclusivisme, sa prétention à se suffire. A la nouvelle littérature



enfin, il reproche d'introduire dans les œuvres une « rhétorique du vide », une « égoarchie », un égocentrisme de neurasthéniques. L'objet qu'il s'est proposé et qu'il n'a cessé de poursuivre a été en philosophie de restaurer les valeurs de l'esprit, et en premier lieu la valeur de la pensée ; en histoire de montrer l'insuffisance de l'érudition ; en critique littéraire de substituer la critique esthétique à la critique historique et pseudo-scientifique, d'envisager l'art comme un produit autonome.

Cette réaction générale, Croce ne l'entreprenait pas sans s'être assuré des appuis solides. S'il se réclamaient pour une part de la philosophie allemande du XIX^e siècle, il s'attachait pour une autre à remettre en honneur une grande tradition nationale méconnue, celle de l'idéalisme napolitain de 1860, dont Francesco de Sanctis et Bertrando Spaventa avaient été les représentants les plus remarquables. Cette école napolitaine, qui, de 1860 à 1880¹, a lutté, parallèlement au carduccianisme, pour donner à l'Italie une culture nationale, a été littéralement révélée par Croce et c'est grâce à lui que le plus grand critique italien du XIX^e siècle, Francesco de Sanctis, délaissé depuis sa mort, a été remis à sa juste place, la première. Remontant deux siècles plus haut, Benedetto Croce a également redonné tout son lustre à l'œuvre oubliée de Jean-Baptiste

1. Voir chapitre II.



Vico, en la situant dans l'évolution de la pensée contemporaine. Au mécanisme de Descartes, Croce a opposé l'anti-intellectualisme et l'idéalisme de Vico, précurseur de Hegel. En Vico théoricien du langage et de la connaissance poétique, il a montré le fondateur de la science esthétique.

Ainsi l'idéalisme de Benedetto Croce, en même temps qu'une assimilation de la philosophie hégélienne, a été une remise à jour de valeurs italiennes sacrifiées. Dans l'influence exercée par Croce, dans l'enthousiasme suscité par lui, on ne peut négliger la part des ancêtres — de Vico à de Sanctis — qui l'entourent et le renforcent de leur autorité et de leur doctrine. C'est chez Vico qu'apparaît dans sa pureté première ce que Croce nomme « l'odeur de l'historicité », l'effort pour saisir les manières de penser et de sentir des différents âges, le devenir, le dépassement incessant de l'esprit humain, pour participer à la vaste faculté imaginative des premiers hommes « dont les esprits, disait Vico, n'étaient nullement abstraits, nullement affinés, nullement spiritualisés, mais tout plongés dans les sens, tout émoussés par les passions, tout ensevelis dans les corps ». Cette connaissance « fantaisiste » de Vico qui précède la connaissance « logique » et qui est le fondement de l'art, c'est déjà l'intuition crocienne, qui définit l'art et le différencie de la connaissance scientifique. Croce a gardé, en la modernisant, toute la partie du système de



Vico relative à la poésie : « La poésie n'est pas née du désir de plaire, mais d'une nécessité naturelle. La poésie est si peu superflue et éliminable que, sans elle, la pensée ne se manifeste point : elle est la première opération de l'esprit humain. L'homme avant d'être en état de faire des généralisations, forme des images ; avant d'employer son esprit à la pure réflexion, il est rendu attentif par les vibrations et les chocs de sa sensibilité ; avant d'articuler, il chante ; avant de s'exprimer en prose, il s'exprime en vers ¹. »

De même, la méthode critique employée par Francesco de Sanctis², dans ses œuvres maîtresses comme *l'Histoire de la Littérature italienne* ou les *Essais critiques*, est celle-là même dont Croce a codifié les

1. B. Croce. *La philosophie de J.-B. Vico*, traduction française, p. 49 (Giard et Brière, éd.).

2. FRANCESCO DE SANCTIS, né à Morra Irpina (Avellino) en 1817. De 1837 à 1848, professeur de littérature au Collège militaire. Compromis en 1848, il se retire à Cosenza où il est arrêté en 1850. Reste emprisonné trois ans à Naples. Libéré, se rend à Turin, puis à Zürich comme professeur de littérature italienne, à l'Institut polytechnique. En 1860, il rentre à Naples ; Garibaldi le nomme ministre de l'Instruction Publique. Il est élu député en 1861. Cavour lui confie également le portefeuille de l'Instruction publique du nouveau royaume. En 1865, il se sépare de la droite et se rallie à l'opposition constitutionnelle. En 1872, il est nommé professeur de littérature comparée à la Faculté de Naples. Deux fois encore en 1878 et en 1881, il occupe le ministère de l'Instruction publique. Il meurt en 1883. Œuvres prin-



principes dans son *Esthétique* et plus tard, avec un tempérament très différent de celui de De Sanctis, appliqué dans sa propre critique.

En quoi consistait donc la méthode critique de De Sanctis ? A proclamer que le contenu n'importe pas, mais la forme, le mot de : *forme* étant pris dans son sens philosophique : « Le concept n'existe ni en art, ni dans la nature, ni dans l'histoire. Le poète opère inconsciemment et ne voit pas le concept, mais la *forme* dans laquelle il est enveloppé et perdu. » La *forme*, c'est « non pas le concept, mais la conception qui est comme l'embryon de la fantaisie poétique, le germe qui, fécondé, dans la fantaisie, engendre les créatures poétiques... »

Le rôle du critique est de refaire en pleine conscience le chemin inconsciemment, spontanément parcouru par l'artiste et, après avoir au préalable étudié l'époque, le milieu et l'homme, de rechercher comment les éléments, fournis par l'époque et le milieu, élaborés dans l'esprit de l'artiste, s'y organisent, y prennent forme et vie.

Cette esthétique de la forme, c'est déjà ce que Croce a appelé l'esthétique de l'intuition et ainsi précisé : « Contenu et forme doivent être distingués dans l'art, mais ne peuvent être qualifiés sépa-

ciales : *Essais critiques* (1866) ; *Essai critique sur Pétrarque* (1869) ; *Histoire de la Littérature italienne* (1870-72) ; *Nouveaux Essais critiques* (1872) ; *Leçons* de 1871 à 1874 publiées par B. Croce.



rément comme artistiques, précisément parce que leur relation seule et artistique, c'est-à-dire leur unité, comprise non pas comme une unité abstraite et morte, mais comme l'unité concrète et vivante qui appartient à la synthèse *a priori*, et l'art est une véritable *synthèse esthétique a priori*, celle du sentiment et de l'image dans l'intuition, à propos de laquelle on peut redire que le sentiment sans l'image est aveugle, l'image sans le sentiment vide¹. »

Croce a défini les principes et la méthode de sa critique esthétique dans une page admirable de lucidité : « La méthode de critique qui est professée dans ces études peut se résumer en peu de mots, comme en un catéchisme. C'est une critique fondée sur l'idée de l'art comme pure fantaisie ou pure expression et qui par suite n'exclut du domaine de l'art aucun contenu ou état d'âme, pourvu qu'il soit concrété dans une expression parfaite. En dehors de cette idée, cette critique n'a aucun autre apriorisme théorique et elle refuse comme arbitraires les soi-disant règles des genres et toute autre espèce de lois littéraires et artistiques. Pour juger de l'art, elle ne connaît d'autre procédé que celui d'interroger directement l'œuvre elle-même et d'en ressentir la vive impression ; et pour cela, — pour cela seulement — elle croit admissible, indispensable même, les recherches qu'on nomme historiques ou philo-

1. B. Croce. *Bréviaire d'Esthétique*, traduction française, p. 46 (Payot, éd.).



logiques qui ont une valeur herméneutique et servent à nous mettre, comme on dit, dans l'état d'esprit de l'auteur au moment où il a formé sa synthèse artistique. Cette vive impression une fois obtenue, c'est-à-dire une fois opérée la conjonction avec l'esprit de l'artiste, le travail ultérieur est de déterminer ce qui dans l'objet examiné est pur produit d'art et ce qui n'est pas vraiment artistique comme par exemple les violences que l'auteur a faites à sa vision pour des intentions superposées, les obscurités et les vides qu'il laisse subsister, les enflures et les fioritures qu'il a introduites pour faire impression, les signes de préjugés d'école, en résumé toute la séquelle des défauts et des vices de l'art. Le résultat de ce travail est l'exposé ou rapport critique qui dit simplement (et, en disant cela, a déjà jugé) *wie es eigentlich geschehen*, « comment se sont exactement passées les choses », selon la définition, géniale dans sa simplicité, que Léopold Ranke donnait de l'histoire. C'est pourquoi, selon moi, critique d'art et histoire de l'art s'identifient : toute tentative de critique d'art est la tentative d'écrire une page d'histoire de l'art... La critique distingue et caractérise les formes prises par l'esprit artistique dans le cours de la réalité qui est développement et histoire ¹. »

L'art-intuition, l'art-lyrisme pur, tel que le

1. B. Croce. *La letteratura della Nuova Italia*, tome IV^a p. 197-198 (Laterza, éd.).



ençoit Benedetto Croce, l'a amené dans sa critique à des discriminations parfois excessives entre l'art et le non-art. Jusque dans la *Divine Comédie*, Croce se trouve par sa théorie même entraîné à ne reconnaître comme réellement poétiques que des fragments et à déceler de nombreux passages comme non-artistiques. Cette esthétique, en ne faisant place dans l'art qu'à l'intuition et au lyrisme pur, en bannissant comme non-artistique tout ce qui est construction intellectuelle a favorisé et justifié en Italie, nous le verrons, l'éclosion de formes d'art (futurisme, fragmentisme, etc...) en opposition avec la pensée et les goûts véritables de Benedetto Croce.

C'est ainsi qu'on peut appliquer à Croce en matière d'esthétique le mot de Sainte-Beuve sur Chateaubriand : « Il a ouvert la porte par où sont entrés les bons et les mauvais songes. » *Les bons songes*, par son action et son exemple personnels, les *mauvais*, par les diverses interprétations qui ont été tirées de sa doctrine.

Croce a enseigné à bannir de la critique littéraire aussi bien la rhétorique que l'historicisme ; il a redonné de l'horizon à la pensée et à l'histoire ; il a multiplié dans sa revue *la Critica*, presque entièrement rédigée par lui, des modèles de travail probe et consciencieux ; il a rendu à ses compatriotes le goût des œuvres de longue haleine en édifiant un système complet, une *Esthétique*, une *Logique comme science du concept pur*, une *Philosophie de la*



pratique : Economique et Ethique ; en menant à bien ses études sur la *Littérature de la Nouvelle Italie* et de nombreux ouvrages d'histoire napolitaine. Il a créé et dirigé chez l'éditeur Laterza une collection de classiques italiens, dans laquelle il a introduit de nombreux écrivains du xvii^e siècle, ce *Seicento* sacrifié et vilipendé qu'il a réhabilité dans ses *Essais sur la Littérature italienne du XVII^e siècle*. On lui doit également des études sur Shakespeare, Corneille et de nombreux auteurs français du xix^e siècle. Son activité s'est fait sentir dans tous les compartiments de la critique, de la philosophie, de l'histoire. Tout ce qui s'est fait de sérieux dans ces trois domaines depuis un quart de siècle gravite plus ou moins autour de Croce.

Ses adversaires, dans le feu des discussions, lui ont reproché son pédantisme et son esprit de système. Il y a en effet chez lui un besoin de tout ramener aux principes qui l'entraîne parfois à trop systématiser, un besoin de précision et de justesse dans l'expression qui le pousse à abuser des *ismes* et de la terminologie philosophique. Mais cela ne doit pas dissimuler la vérité, à savoir que, depuis Manzoni, Benedetto Croce est le plus grand prosateur de la littérature italienne. Sa prose limpide, calme et aristocratique est constamment animée et rafraîchie (en dehors de ses ouvrages de pure philosophie) par un humorisme sous-jacent qui éclate de temps à autre en anecdotes,



en proverbes populaires, en traits d'esprit d'une mesure et d'un style exquis. Il y a chez cet animateur une bonne humeur, une vitalité, une santé, une façon calme et sûre d'avoir raison qui assurent, en dehors même de leur contenu, la durée littéraire de ses œuvres critiques et historiques.

II

On peut dire qu'à partir de 1905, le néo-hégélianisme et l'esthétisme de Croce, en dépit des attaques dont ils n'ont jamais cessé d'être l'objet, ont triomphé du positivisme et de l'historisme tout puissants depuis un quart de siècle. Toute la jeunesse est crocienne, ou, si elle ne l'est pas, combat Croce sur le terrain choisi par lui. L'énoncé crocien des problèmes, sinon les solutions qu'en propose Croce, est admis de tous.

Le crocianisme orthodoxe, appliqué par la majorité des nouveaux critiques, a donné naissance à des dérivations intéressantes. Il faut citer surtout G.-A. Borgese, esprit rapide et brillant, qui écrivit à vingt ans une *Histoire de la critique romantique*, un peu plus tard un *D'Annunzio*, tous deux fidèles à l'esprit crocien, mais qui, depuis, a réservé dans la création artistique, à côté de la synthèse intuitive, la part de l'intelligence, de l'architecture et



Adriano Tilgher ¹ qui ne s'est fait connaître qu'après la guerre, mais qui se rattache étroitement au grand mouvement crocien.

Adriano Tilgher est en esthétique le champion de l'originalité et, si l'on peut dire, du « présentisme ». « Si l'art, écrit M. Tilgher, est activité et création, c'est-à-dire production d'une synthèse non préexistante à l'acte de sa production, il s'ensuit que dans une œuvre dite d'art, il y a art dans la mesure où il y a originalité ou nouveauté. Ce qui dans cette œuvre se rencontre de non-neuf, de non-original, de vieux, d'imité ou d'inspiré, consciemment ou inconsciemment, par d'autres œuvres d'art, correspond à des moments qui sont non pas de création, mais de réception, non d'activité, mais de passivité, et par conséquent n'est pas de l'art. » M. Tilgher précise de la façon suivante sa conception moderniste, « actualiste » : « Expérimenter en soi ce qui n'a pas de forme, l'artiste ne le peut qu'en expérimentant en soi la vie comme présent en acte, le

1. Adriano Tilgher, né à Resina (Naples) en 1887 s'est surtout fait connaître après la guerre par ses études sur l'hellénisme, sur le relativisme antique et moderne, et sur les manifestations les plus récentes de l'art contemporain, d'Italie et d'Europe. Bibliothécaire, a été révoqué par le Régime fasciste et obligé d'interrompre sa collaboration aux nombreux périodiques italiens où il écrivait. Œuvres principales : *Art, connaissance et réalité* ; *Théorie du pragmatisme transcendantal* ; *Philosophes antiques* ; *Voix de ce temps* ; *Relativistes contemporains* ; *Théâtre contemporain*.



présent étant seul, par définition, vie en train de se faire, informe qui aspire à la forme : le passé est le déjà formé, ce qui ne vit et ne change plus. L'impératif catégorique artistique peut donc se formuler de la façon que voici : donne forme artistique à la Vie de ton temps, à ton présent ; expérimente la Vie comme présente, comme informe, comme problème et trouves-en la solution, vis et résous les problèmes de ton temps. — *Originalité* équivaut donc à *contemporanéité* et *actualité*. »

De là pour le critique la nécessité de ne pas prononcer d'un coup sur une œuvre d'art un jugement esthétique, de la référer à celles qui ont paru avant elle. C'est seulement après une telle comparaison qu'il est possible de doser la part de nouveauté, d'originalité, c'est-à-dire d'art qu'elle contient.

Le danger d'une critique ainsi entendue — et celle de Tilgher n'y échappe pas —, c'est d'oublier la forme pour ne considérer que le contenu. Tilgher excelle à dégager et à définir le « problème central » d'une œuvre ou d'un auteur. Les mérites formels lui échappent le plus souvent.

Adriano Tilgher se trouve ainsi à l'opposé de Renato Serra¹. Serra, tué sur le mont Podgora le

1. Renato Serra, né à Césène en 1884. Etudiant à Bologne sous Carducci, puis à Florence. Professeur d'italien, puis bibliothécaire de la Malatestienne à Césène. Tué sur le mont



20 juillet 1915, s'était fait connaître par diverses études, parues dans des revues, sur Carducci, Pascoli, Panzini et par un petit livre sur la situation des lettres italiennes en 1913. Admirateur du sérieux, de la discipline de Benedetto Croce, partisan comme lui d'une critique esthétique, Serra n'admet ni son système, ni son esprit de système. Il a été le représentant pendant toute cette période d'une critique du goût. Fortement nourri, à l'école de Carducci, de tradition et de culture classique, Renato Serra a appliqué aux œuvres modernes italiennes et étrangères cette pierre de touche affinée au contact des anciens. Pour lui, c'est avant tout la forme, le style considéré comme expression d'une sensibilité qui compte. Sa critique n'est pourtant pas impressionniste à la façon de celle de Jules Lemaitre ou de France. Elle adhère complètement à son sujet ; elle se fait géographique, historique, psychologique, philologique pour mieux saisir et préciser l'expression artistique. C'est par bien des côtés une critique de poète qui, par petites touches, souvent tâtonnantes, compose un portrait idéal du créateur et introduit le lecteur dans l'atmosphère où l'œuvre est née et développée.

Le défaut de cette critique, c'est qu'elle est

Podgora le 20 juillet 1915. Œuvres : *Les Lettres* (1914) ; *Examen de conscience d'un homme de lettres* (1916) ; *Ecrits critiques* (1919-1925).



limitée. Serra n'a bien parlé et d'ailleurs il n'a guère parlé que de ce qu'il aimait, de ce qui le touchait particulièrement. D'où dans son livre sur *Les Lettres* une série de jugements sommaires et injustes, de surprenantes incompréhensions.

Aussi passionné que Serra est calme et distant, Giovanni Boine (1887-1917) mérite d'être cité parmi les critiques qui, tout en l'admirant, sont restés en marge de Croce et souvent l'ont combattu. Ce que Boine demande à une œuvre d'art, c'est un accroissement, une dilatation de sa personnalité, tout au moins le sentiment de cet accroissement, de cette dilatation. Ses *Applaudissements et Coups de poings* réunis après sa mort forment un document très suggestif sur la bataille littéraire des dernières années d'avant-guerre.

Mentionnons enfin Enrico Thovez (1869-1926), qui, le premier, dans le *Pasteur, le troupeau et la flûte*, mena l'attaque contre les carducciens triomphants.

III

On pourrait mentionner encore nombre d'autres critiques de talent, plus ou moins fidèles à l'orthodoxie crocienne, mais le mouvement le plus important qui ait été suscité par l'exemple de Croce, bien qu'indépendant de lui, c'est le mouvement de



la *Voce*. La revue *la Voce* qui a donné son nom à ce mouvement n'a vécu que six ans, de 1909 à 1915, encore dans les deux dernières années de son existence avait-elle à peu près entièrement changé d'orientation et de personnel. C'est entre 1909 et 1913, à travers des difficultés de toutes sortes, que, secondée par la maison d'éditions du même nom, *la Voce* a exercé sur l'élite de la génération née entre 1880 et 1890 un attrait et une influence indélébiles. Mais l'ère de *la Voce* est antérieure à la publication de la revue : elle commence avec le *Regno* et le *Leonardo* (1903) où Giovanni Papini Giuseppe Prezzolini, Giovanni Amendola, quelques autres se rencontraient pour la première fois et elle se prolonge en action politique pendant toute la durée de la guerre.

Il n'y a pas eu de littérature de *la Voce*, il y a eu un esprit de *la Voce* qui, à distance, apparaît comme un mythe, comme un symbole unique. En réalité, *la Voce* a toujours manqué d'unité. Des divergences profondes ont dès le début séparé ses principaux collaborateurs, les uns partisans, les autres ennemis de Croce. *La Voce* a vécu sur un certain nombre de haines communes et aussi de malentendus. Mais elle a représenté un admirable courant de culture et de *Kultur* : culture philosophique et littéraire, culture politique et sociale, culture nationale, et, pour reprendre le titre d'une collection d'origine vocienne : culture de l'âme. *La Voce* n'a pas imposé



une doctrine, (dès qu'elle a voulu en formuler une, elle s'est dispersée), elle a mis en circulation les idées, les points de vue les plus divers, les plus opposés ; elle a passionné les débats ; elle a, dans tous les domaines, suscité un bouillonnement, une effervescence extraordinaires. La *Voce* a été le véritable *Sturm und Drang* italien, dont la *Scapigliatura* avait été l'ébauche.

Elle a projeté en tourbillon sur le positivisme italien le pragmatisme de William James à travers Papini, Vailati, Calderoni ; le néo-hégélianisme de Croce à travers Prezzolini ; le bouddhisme et la théosophie à travers Amendola et les « initiés » des conférences de la *Bibliothèque philosophique*, et encore le mysticisme de Novalis, l'ironie de Jean-Paul, l'individualisme moraliste d'Ibsen. C'est à travers les études de la *Voce* que le mouvement littéraire mondial a pénétré en Italie : de Poë à Whitman, de Hardy à Kipling, de Tolstoï à Dostoïewski, de Kleist à Hoffmannsthal, de Rimbaud et de Claudel à Péguy, Gide, Romain Rolland. C'est la *Voce* qui a mis Oriani à l'honneur. C'est elle qui a reconnu le talent de Carlo Dossi et de Panzini. C'est elle qui a découvert et lancé Soffici, Slataper, Jahier, Serra, qui a fait pendant quelques années de Papini et de Prezzolini les directeurs de conscience de la nouvelle génération. En même temps, la *Voce* se livrait à une impitoyable revision des valeurs littéraires de l'époque. Dans le domaine



des arts plastiques, de la musique, la *Voce* a fait une besogne analogue : elle a fait connaître les impressionnistes français, de Manet au douanier Rousseau, ainsi que les premiers cubistes ; elle a appris aux Italiens les noms de Debussy et de Ravel.

La *Voce* menait de front les problèmes culturels, sociaux, politiques : question méridionale, questions d'enseignement, question de Trieste, question coloniale, suffrage universel, lutte contre le giolittisme pour la moralité politique, etc...

A la base de tout cet encyclopédisme, on pouvait découvrir une bonne volonté un peu naïve, un appétit insatiable de nouveauté à tout prix, une tendance à tout schématiser, à réduire le monde matériel et spirituel en problèmes dont chacun comportait sa solution, un didactisme parfois un peu primaire, mais on ne comprend bien la *Voce* que si on voit nettement contre quoi elle réagissait et vers quoi elle tendait.

La *Voce* réagissait contre le goût italien de la rhétorique, des belles phrases et contre le provincialisme italien. A la rhétorique, elle opposait l'étude concrète et sérieuse des problèmes à l'imitation de Croce. A la science livresque et rancie des professeurs, elle opposait la libre et vivante enquête d'autodidactes passionnés. Au provincialisme, elle opposait son européenisme, teinté parfois de snobisme et trop dépourvu de contrôle, mais qui se proposait la constitution d'une culture à la fois



moderne et nationale. On se tromperait en considérant les Vociciens comme des internationalistes ; ils ont été au contraire et se sont toujours nettement proclamés nationalistes. Mais pour eux le nationalisme n'impliquait ni mépris aveugle de l'étranger, ni davantage admiration béate de tout ce qui était national. Ils avaient la volonté d'éduquer l'Italie, de l'enrichir des apports les plus précieux de l'étranger, afin qu'elle pût dans tous les domaines, mais en premier lieu dans celui de la culture, rivaliser avec n'importe quel autre pays et imposer à tous sa personnalité moderne.

Tel apparaît, vu d'ensemble et de haut, le mouvement de *la Voce*. Essentiellement un mouvement de critique générale, de critique plus positive encore que négative, visant à la rénovation de l'esprit national, par l'absorption et le dépassement des meilleurs exemples étrangers, par l'étude directe et concrète des problèmes du présent. Dans cette œuvre critique, la littérature n'a jamais été au premier plan. *La Voce* — sinon tous les Vociciens — a jusqu'en 1913 considéré la littérature comme une activité non pas secondaire, mais subordonnée, expressive de la vie morale et sociale. Partisans de l'autonomie de l'art, Soffici, puis graduellement Papini, ont fini, il est vrai, par se rallier au groupe littéraire du futurisme et la revue *la Voce* elle-même, entraînée par ce courant nouveau, a changé de format, de directeur (Prezzo-



lini cédant sa place à un « jeune », De Robertis) et s'est transformée en revue littéraire. Mais cette *Voce* devenue littéraire a eu sur la littérature une influence beaucoup moindre que *la Voce* sous sa forme primitive. L'esprit de *la Voce* était déjà dépassé.

L'apport direct ou indirect du phénomène vocien à la littérature italienne a été assez complexe et même contradictoire. D'une part, la création littéraire est conçue par les Vociens comme une action destinée à apporter au lecteur un enrichissement spirituel, une vision neuve et de préférence héroïque de la vie. Scipio Slataper déclarait : « Notre littérature et notre art en général sont trop pauvres en œuvres qui, dépourvues d'une valeur esthétique absolue, possèdent en revanche une valeur historique de tout premier ordre : œuvres libératrices qui aèrent les âmes moisies et rongées des vers. » D'où, d'abord, un mépris pour la forme trop léchée, trop polie. Dans le *Leonardo*, Papini avait déjà publié un article sur la nécessité d'écrire mal. Cette haine du style se confond d'ailleurs avec la haine du verbiage et de la rhétorique.

Mais que vont être ces « œuvres libératrices » dont rêvent les Vociens ? Avant tout, des œuvres où l'artiste s'exprime directement, robustement, sans détours, ni recherches. Le premier modèle idéal que se sont proposé les Vociens a été la transposition de leurs pages critiques, pleines de



verdeur, d'invectives, de brutalité, dans l'ordre de la création proprement dite. D'où cette règle commune à toutes les œuvres, par ailleurs si disparates des Vociens : la recherche de la sincérité et l'absence de toute pudeur, de toute retenue dans l'expression de cette sincérité.

Inconsciemment les Vociens s'abandonnent donc à la fois au courant moraliste et fogazzarien (« aérer les âmes ») et au courant d'annunzien de sincérité et d'individualisme, avec la rhétorique en moins, mais ils fondent en eux lyrisme et moralisme, ce qui est déjà une originalité.

En voici une autre : l'appétit de sincérité sans rhétorique des Vociens les a conduits à une littérature purement autobiographique, à une littérature de confession directe, sans transposition ni coloration artificielle. C'est là le plus important apport de *la Voce* aux lettres italiennes. Il se résume en une série de témoignages expressifs d'un tourment personnel, qui se trouve être le tourment de toute une classe, de toute une catégorie d'Italiens, sinon de tous les Italiens.

Il est curieux de voir apparaître dans la *Voce*, qui n'a que peu de place à leur consacrer dans ses quatre, six ou huit pages hebdomadaires, format journal, les premières de ces confessions. Ce sont des morceaux qui tiennent une colonne, une demi-colonne, de véritables « fragments » de vie, d'où le délayage est banni. L'esthétique crocienne influence



ces brèves synthèses intuitives, peut-être aussi l'exemple des brèves poésies familières de Pascoli. Ainsi le manque matériel de place, la haine de la rhétorique, l'esthétique eroeienne, la théorie pascolienne du « poète enfant », tout s'additionne pour donner naissance au fragmentisme qui, depuis 1910, reste le trait le plus saillant de la production littéraire italienne.

De toute nécessité, ces brefs morceaux devaient s'imposer par quelque vertu de forme. Et il s'est trouvé que les Vociens, en dépit de leur mépris théorique du style ont été presque tous des stylistes : les uns comme Soffici et Papini ont repris et enrichi la tradition du style toscan ; Slataper, triestin, a cherché à se donner un style aussi nouveau que sa pensée, Jahier, influencé par le verset elaudélien et par le patois des paysans du val d'Aoste, s'est composé un style dru et terrien qui rappelle un peu celui du Vaudois Ramuz en français. Mais quelle que soit la diversité de ces styles, tous du moins sont également anti-classiques et modernes.

IV

On trouve dans les sommaires de la *Voce* les noms les plus différents de Mussolini à Amendola et à Salvemini, de Renato Serra à Emilio Cecchi,



mais les cinq représentants les plus typiques de la *Voce* sont Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Scipio Slataper, Piero Jahier.

Giuseppe Prezzolini¹, d'abord seul directeur, puis co-directeur avec Papini, puis à nouveau seul directeur de la revue et des éditions jusqu'en 1913, est de tous les *Vociens* celui qui s'est le plus strictement conformé à l'idéal premier du mouvement. Il n'a jamais sacrifié à la littérature pure. Tous ses ouvrages n'ont visé qu'à servir, qu'à résoudre des problèmes ou à rendre clairs des cas difficiles. C'est ainsi qu'il a successivement étudié le modernisme (*Le catholicisme rouge*), la France et les Français d'avant-guerre, puis le phénomène de Caporetto, le cas Papini, enfin la Culture italienne d'après-guerre. Prezzolini s'est lui-même défini un « impresario de culture ». Il possède en effet tous les dons du probe vulgarisateur et du bon journaliste : art de rendre claire la question la plus compliquée, de l'exposer avec la vivacité la plus entraînante. Mais il a en outre une rare pénétration psychologique et critique : son essai sur Papini, la suite des portraits intitulée *Amis* et surtout sa *Vie de Machiavel* en sont de remarquables témoignages. A l'éparpillement de Prezzolini sur trop de sujets, (mais c'était la loi de la *Voce* de s'occuper *de omni re scibili*) l'Italie a sans doute perdu un grand

1. Né à Pérouse en 1880.



critique littéraire. Mais sa place reste en tout cas marqué dans l'histoire de la culture italienne comme celle de l'animateur véritable de la *Voce*.

Scipio Slataper¹ est avec Prezzolini le représentant le plus pur de l'esprit vocien. En dehors de *Mon frère le Carso*, roman lyrique et confession autobiographique, Slataper n'a guère écrit que des études tendant à des fins pratiques. Son grand ouvrage sur Ibsen, publié après sa mort, étudie beaucoup moins la dramaturgie ibsénienne que la portée morale et sociale de son théâtre. *Mon frère le Carso* lui-même vise avant tout à « servir », à faire connaître le tourment du Triestin, presque aussi étranger en Italie qu'en Autriche ; le tourment de l'Italien patriote et conscient, qui souffre de l'abaissement de son pays, de la mesquinerie de ses concitoyens ; son tourment personnel enfin, ce qu'un critique a nommé son « sentiment tragique du devoir ».

En chapitres brefs, en une suite comme halctante de fragments hachés, Slataper a peint la vie d'un enfant de la petite bourgeoisie triestine, la vie de toute la famille de cet enfant, père, mère, oncles,

1. Scipio Slataper, né à Trieste le 14 juillet 1888, tué sur le mont Podgora le 3 décembre 1915. Docteur ès lettres, lecteur d'italien à l'Institut colonial de Hambourg. Œuvres : *Mon frère le Carso* (1912) (traduction française chez Rieder, éd.) ; *Ibsen* (1917) Recueils posthumes d'*Ecrits littéraires* et d'*Ecrits politiques*.



cousins, la vie même de Trieste, l'irrédentisme avec ses ridicules et aussi ses noblesses, les rapports entre Italiens, Allemands et Slaves ; évoqué le Carso rocheux où souffle la *bora* et d'où l'on découvre l'Adriatique, l'adolescence rêveuse et active d'un petit étudiant italien, les fiançailles précoces et qui ne durent pas, enfin la grande douleur dont on croit mourir à vingt ans et dont on ne meurt pas, mais ici particulièrement tragique puisque c'est le suicide d'une femme aimée qui la provoque ; montré enfin l'opposition constante entre la vie médiocre et basse qui entoure le protagoniste et son besoin de grandeur, d'héroïsme, de pureté.

Piero Jahier¹, fils d'un pasteur vaudois, a débuté par une satire de la bureaucratie et un livre de souvenirs d'enfance, dont les fragments épars, longuement travaillés, ont d'abord paru dans la *Voce* et ailleurs. La prose lyrique en est rugueuse, torturée et pleine de saveur montagnarde. Mais le besoin d'apostolat de Jahier a trouvé à se satisfaire pendant la guerre. Fondateur et directeur d'un journal de tranchées, l'*Astico*, il a tenté de le prolonger après l'armistice sous forme d'un journal destiné à la paysannerie italienne : *Le nouveau paysan*. Il a recueilli des chants de soldats et publié des souvenirs de guerre, sous le titre d'*Avec moi et avec les Alpins*.

1. Piero Jahier, né à Gênes en 1884.



Soffici a débuté et s'est affirmé dans la *Voce*, mais son activité la plus originale est postérieure, elle date de la scission littéraire de la *Voce* en 1913 et de la fondation de *Lacerba*.

Papini¹, comme Soffici, a quitté la *Voce* en 1913 pour collaborer à *Lacerba* et se rallier au futurisme. Mais en dépit de ses variations successives et même de sa conversion au catholicisme, Papini demeurera dans l'histoire littéraire italienne comme le meilleur écrivain, le plus significatif de la période vocienne.

Tour à tour pragmatiste, quasi bouddhiste, futuriste, anti-catholique, catholique¹, Papini est resté le même à travers toutes ses transformations, aussi sincère, aussi entier, — autodidacte qui apporte

1. Giovanni Papini, né à Florence le 9 janvier 1881. Autodidacte. Fonde et dirige le *Leonardo* (1903-1907); rédacteur et quelque temps directeur de la *Voce* (1912); directeur avec Amendola de l'*Anima* (1911), fondateur avec Soffici de *Lacerba* (1913-1915). Depuis son mariage (1907) partage son temps entre Florence et Bulciano dans la haute vallée du Tibre. Converti au catholicisme en 1919. Œuvres; *Le tragique quotidien* (1906); *Le Crépuscule des philosophes* (1907); *Le Pilote aveugle* (1907); *Mémoires de Dieu* (1911); *Vie de personne* (1912); *Paroles et sang* (1912); *24 Cerveaux*; (1912); *Un homme fini* (1912); *Pragmatisme* (1913); *Bouffonneries* (1914); *Virilité* (1915); *Cent pages de poésie* (1915); *La Paye du samedi* (1915); *Ereintements* (1916); *Œuvre première* (1917); *L'Homme Carducci* (1918); *Témoignages* (1918); *Polémiques religieuses* (1918); *Jours de fête* (1921); *L'expérience futuriste* (1919); *Histoire du Christ* (1918); *Pain et vin* (1926). En collaboration avec Domenico Giuliotti: *Dictionnaire de l'Homme sauvage* (1923).

une ardeur de néophyte dans ses recherches et ses découvertes, un goût furieux pour l'originalité et le paradoxe, une brutalité sans frein dans la négation et dans l'invective. Entre 1910 et 1920, Papini a pris en Italie figure de « prince de la jeunesse ». Ce que cette jeunesse chérissait, admirait en lui, c'était beaucoup moins les vérités successives qu'il lui offrait, que son tourment, son avidité, sa tension incessante vers un absolu, ses variations mêmes, signes de son inquiétude, de son insatisfaction perpétuelles ; ce qu'elle admirait encore, c'était sa façon de jeter l'anathème sur quiconque vivait dans la stabilité, la satisfaction et la médiocrité — bourgeois, politiciens, professeurs, « fournisseurs » du journalisme ou de l'art —, c'était en somme son idéal de pureté.

Pour la première fois en Italie un homme se livrait tout vif en pâture et en spectacle à ses contemporains, s'exposait publiquement avec ses doutes moraux, métaphysiques et sociaux, avec ses haines et ses amours, confondait sa vie et sa littérature. Un des critiques de Papini a justement célébré en lui : « un homme qui est resté entier comme écrivain, un écrivain qui a conservé toute son humanité et qui s'est vécu dans une vingtaine de volumes, dont le contenu est tout ce qu'on peut trouver de plus significatif pour comprendre non plus un homme, mais une époque, non pas un esprit, mais une génération. »



Papini a en effet admirablement senti et exprimé (et c'est la partie la plus vivante, sans doute aussi la plus durable de son œuvre) le drame de son époque et de sa génération. Époque et génération critique qui a balayé impitoyablement toutes les impuretés et les pécunesses de l'époque précédente, donné l'assaut à l'Italie de Lombroso et de Giolitti, mais qui s'est vainement évertuée à construire, à réaliser. Nul n'a contribué avec plus de vigueur à cette revision de valeurs périmées. La verve toscane et bourrue de Papini fait de lui un pamphlétaire de premier ordre, mélange de Bloy, de Mirbeau, et de Léon Daudet, mais avec une ardeur sombrement joyeuse, une couleur poétique qui lui appartiennent en propre. Le *Crépuscule des Philosophes*, *24 cerveaux*, *Ereintements*, sont les meilleurs témoignages de cette maîtrise dans la critique de démolition.

Mais le chef-d'œuvre de Papini est *Un Homme fini*, autobiographie intellectuelle dans laquelle il évoque sa course vaine vers l'absolu, la suite d'espoirs et de déceptions qui a exalté et assombri sa jeunesse, son impuissance à atteindre une certitude et à s'y reposer. Les réalisations pratiques et concrètes qui pouvaient satisfaire quelques-uns de ses compagnons de la *Voce* ne suffisaient pas à cette âme avide et troublée. Et c'est pour s'évader d'une réalité par trop médiocre que Papini s'est en 1913 laissé entraîner vers le futurisme,



comme vers la forme de vie la plus lyrique, en même temps que la plus batailleuse, qui s'offrait à lui.

Dans cet abandon au lyrisme pur, s'est manifestée la nature ardente, profonde, poétiquement réaliste, de Papini. Cette savoureuse langue toscane qu'il maniait avec amour pour mieux durcir et aiguïser l'invective, il se mit à la manier par plaisir. Sous le métaphysicien déçu par la vie terrestre se cachait un styliste qui s'est donné libre carrière dans *Cent pages de poésie*, *Œuvre première* et *Jours de fête*, fragments en vers ou poèmes en prose, sur une trame de souvenirs d'enfance, de rêves, d'observations d'êtres et de choses humbles, — un crapaud, un pommier, un paysan, un enfant — de méditations aussi, simples et familières. Le philosophe torturé trouve la paix de l'âme dans l'acceptation d'une vie simple et dans l'intelligence de la poésie incluse dans un réel non frelaté.

Papini n'a jamais révélé le mystère de sa conversion au catholicisme, à la fin de la guerre. Il s'est borné à mettre ses dons de styliste au service de sa foi dans *l'Histoire du Christ*. Pareil au jongleur de Notre-Dame, il a consacré tout son art à exalter son Dieu. *L'Histoire du Christ*, qui a connu un succès mondial est une suite de fragments, tableaux et enluminures en marge des Évangiles, récits conformes aux traditions et à l'esprit les plus orthodoxes, coupés de réflexions historiques, morales et



religieuses qui fréquemment prennent l'aspect de méditations personnelles. Mais en dépit de la magnificence flaubertienne de la forme, le principal intérêt de l'ouvrage est sans doute dans la conception nettement révolutionnaire et anti-bourgeoise que se fait Papini (et on retrouve là le Papini pamphlétaire) du rôle du christianisme. Le Christ reste à ses yeux le plus grand révolutionnaire, le plus hardi reviseur de la hiérarchie des valeurs qui ait jamais paru sur terre. « Paradoxiste suprême », il a ordonné aux hommes de « changer d'âme », d'aller contre les lois de la nature, d'accepter le mal, de repousser l'argent. Papini développe jusqu'à l'extrême les aphorismes évangéliques : l'argent est à ses yeux « l'excrément du démon » et comme Tolstoï, il prêche la non-résistance au mal. La condamnation de l'argent se précise en condamnation du capitalisme. La condamnation de la violence s'élargit jusqu'au pacifisme et à la condamnation de tous les nationalismes.

Mais le Papini converti est resté le Papini polémiste et violent du temps de la *Voce*. Il n'a pas changé. Son christianisme est nettement médiéval, inquisitorial. Sa foi est aussi armée qu'autrefois son anti-catholicisme et son geste normal est de fustiger. Dans le *Dictionnaire de l'homme sauvage*, il a étalé, jusqu'au paroxysme — trop souvent aussi jusqu'à la puériorité — sa haine du « moderne ». C'est un des moins bons ouvrages de Papini, comme



tous ceux où sa verve plébéienne ne dissimule pas complètement les côtés primaires de sa culture (ce qui est aussi le cas de certains contes symbolistes du *Pilote aveugle* ou du *Tragique quotidien*).

On a voulu voir en lui un épigone de l'égotisme d'annunzien, un imitateur aussi de Crocc qu'il a toujours détesté et dont la discipline, le sérieux, la sérénité font horreur à sa nature primesautière et anarchique. En réalité Papini est le continuateur de Carducci (dont il n'a su pourtant donner en 1918 qu'une interprétation partielle et trop personnelle).

Il maintient cette tradition plébéienne, classique, toscane, passionnée et anti-sentimentale, cette aspiration vers plus de justice, de grandeur et de pureté, ce lyrisme à fond réaliste, ce verbalisme robuste et sain et jusqu'à cet accent bourru, insolent et « grognard » qui firent la gloire de Carducci. Mais il convient de ne pas pousser trop loin le parallèle. Il y a moins de sang et plus de bile chez Papini, moins de force et plus de profondeur. La philosophie toute terrestre de Carducci ne lui suffit pas. Et à l'optimisme carduccien, Papini oppose son pessimisme foncier et une sorte de *tædium vitae*. Il y a certainement quelque chose de moins sain chez Papini que chez le poète de l'*Hymne à Satan*. Une enfance triste, l'adolescence solitaire d'un être sans charme physique, incompris de son entourage, ont-elles, autant que le soutiennent certains critiques, influé sur l'âme de Papini ?



Il est certain que la vie et le monde lui apparaissent le plus souvent dans une lumière d'Apocalypse et que son naturisme toscan n'apparaît dans son œuvre que par éclairs.

Considérée en bloc, son œuvre, bien plutôt que comme une somme d'idées, apparaît comme une grande confession poétique, sans larges envols, mais pleine de diversité et de la plus riche sève, écrite dans un italien toscanisant d'une haute saveur.



CHAPITRE VIII

CRÉPUSCULAIRES, FUTURISTES ET FRAGMENTISTES.

I

Il serait injuste de passer complètement sous silence un certain nombre de probes « ouvriers des lettres », sans originalité profonde, mais pourvus de dons certains et qui ont canalisé selon leur tempérament les grands courants poétiques d'Italie et d'Europe. En poésie Carducci, d'Annunzio sont les deux plus fortes influences qui se soient exercées Pascoli ne vient que loin derrière, mais l'influence du Parnasse français, celle des Anglais, de Shelley en particulier, celle de Heine, un peu plus tard celle de Walt Whitman se sont également fait sentir. Beaucoup de ces poètes de troisième ou de quatrième ordre, de 1890 à 1910, ont sacrifié à la poésie sociale ou philosophique.



Il faut citer Adolfo de Bosis¹, poète dilettante, admirateur et traducteur de Shelley et de Whitman, qui, après avoir chanté la machine, s'est replié sur lui-même et a donné des poèmes mélodieux et nostalgiques (*Amori ac silentio sacrum*) ; Giovanni Cena, sonnettiste de *Mère*, d'*Homo* qui, dans des vers rugueux et gauches, a exprimé sa pitié douloureuse devant les êtres qui peinent et souffrent, chanté la misère et les espoirs des pauvres ; Francesco Pastonchi qui, après avoir imité d'Annunzio dans ses premiers vers (*Tournoi d'amour*), puis Pascoli (*Belfonte, Aux limites de l'ombre*) a dans ses *Italiche* célébré les sentiments collectifs de l'Italie nouvelle, son industrie et son agriculture, les machines et les ouvriers, la science et le travail ; Francesco Chiesa, âme mystique et contemplative qui a de l'élégance, des dons descriptifs et un certain lyrisme verbal (*La Cathédrale, Automne Roi*) ; Luigi Siciliani, bon traducteur des poètes grecs et anglais qui a exprimé, non sans beaucoup de rhétorique, ses amertumes, son dégoût des hommes et de la vie dans ses *Poésies pour rire* (*La courtisane, A un fœtus, La noyée*) et qui a opposé à ce monde sans idéal ses songes païens et la vertu altière et triste de sa Calabre natale (*Arida*

1. A. de Bosis, né à Ancone en 1863, mort en 1923. Fondateur de la revue *le Convitto*. Œuvres : *Liriche* (1900-Nouv. éd. en 1914).



nutrix) ; Angelo Silvio Novaro, poète de la douceur de vivre et de la douleur sereinement acceptée ; Romualdo Pantini (*Chants de vie*) qui célèbre avec élan Marconi « inventeur italien », le duc des Abruzzes après son ascension du Ruvenzori, Carducci ; l'Apouan Roccagliarda-Ceccardi, prolixe, mais plein de verdure ; Giovanni Bertacchi ; Giuseppe Lipparini, auteur des *Chants de Melitta* ; Angiolo Orvieto et encore quelques femmes-poètes, comme Vittoria Aganor-Pompilj ; Annie Vivanti, que « lança » Carducci ; Amelia Guglielminetti, qui débuta par des vers de bacchante et fut un moment comparée à la comtesse de Noailles ; Ada Negri surtout.

Ada Negri¹ est le seul poète femme qui ait connu le succès en Italie. Ses premiers vers dans lesquels une fille du peuple authentique chantait la révolte en même temps que la jeunesse, témoignaient d'une spontanéité, d'un élan heureusement soutenus par

1. Ada Negri, née à Lodi le 3 février 1870 d'une famille d'ouvriers. Institutrice d'abord dans un village de Lombardie, puis à Milan. Publie ses premiers vers à dix-sept ans. Le succès est rapide. Elle épouse un riche industriel dont elle se sépare bientôt. Après la guerre, elle s'est renouvelée en publiant des livres de prose lyrique (souvenirs d'enfance et d'amours). Œuvres : *Fatalité* (1892) ; *Tempêtes* (1894) ; *Maternité* (1906) ; *Du plus profond* (1910) ; *Exil* (1914) ; *Les solitaires* (1917) ; *Prières* (1918) ; *Le Livre de Mara* (1919) ; *Stella Matutina* (1923). (ce dernier traduit en français. Stock, éd.).



ce qu'on a appelé sa « mélodie tzigane », elle y faisait un appel direct au cœur qui a aussitôt séduit et ému. Plus tard, cette fougue romantique s'est ralentie, les rythmes mêmes sont devenus plus classiques et Ada Negri a donné une poésie humanitaire et féministe d'un intérêt beaucoup moindre. Mais la secousse de la guerre lui a rendu une seconde jeunesse : elle a chanté dans les poèmes en prose du *Livre de Mara* avec une audace très féminine la mort d'un jeune amant ; puis dans *Stella Matutina*, elle a évoqué lyriquement son enfance et montré une aptitude singulière à saisir les aspects de la nature et des êtres les plus près de la nature qui fait parfois songer à Colette¹.

Mais de 1905 à 1914, l'intérêt véritable, toute la vitalité de la littérature italienne se concentre dans l'effort de renouvellement poursuivi par les crépusculaires, les futuristes et les fragmentistes en liaison plus ou moins étroite avec *la Voce* et en dérivation plus ou moins consciente du crocianisme.

1. Il serait injuste de ne pas citer au moins les noms de romanciers et conteurs tels que Luciano Zuccoli, Ugo Ojetti, Ugo Fleres, Yolanda, Teresah, Carola Prosperi, Palmieri, I. M. Palmarini, Lucio d'Ambra, de ne pas mentionner l'activité du journal littéraire le *Marzocco* de Florence autour de 1900, de ne pas rappeler deux auteurs « pour enfants », Collodi et Emilio Salgari, le premier — auteur de *Pinocchio* — plein de verve et de fantaisie, l'autre comparable à un Jules Verne italien.



II

Il n'y a pas eu à proprement parler d'école ou de groupe *crépusculaire* en Italie. Il y a eu entre 1905 et 1914, sans qu'aucun mot d'ordre ait été lancé, sans que jamais aucun manifeste commun ait été publié, un certain nombre de jeunes poètes dispersés sur toute l'étendue de la péninsule qui ont publié des recueils de vers intimistes, élégiaques, souvent provincialisants, aussi dépourvus que possible de rhétorique et souvent prosaïques, auxquels la critique a fini, non sans quelque ironie, par donner le nom de poésie crépusculaire.

Cette poésie volontairement humble, anti-classique, contraire à toutes les grandes traditions littéraires italiennes, doit être considérée comme le seul mouvement poétique original qui, depuis 1905, ait atteint et séduit le public moyen. Le futurisme, en effet, a toujours paru en Italie une mystification et n'a jamais été pris au sérieux en dehors de certains milieux artistiques et littéraires. Quant au fragmentisme, il n'a pas jusqu'à la guerre dépassé les limites d'une littérature de cénacle.

Encore en 1927, lorsqu'une grande maison d'édition ouvre un concours de poésie, il se trouve que la plupart des envois retenus émanent de poètes



crépusculaires. Il n'en est pas un seul de futuriste ¹.

La grande supériorité des crépusculaires réside en ceci qu'ils ont publié des œuvres, au lieu de s'attarder à définir leur esthétique et à « *stroncare* », à démolir leurs prédécesseurs ou leurs contemporains, partisans d'une autre esthétique.

L'étiquette de crépusculaire se trouve de ce fait appliquée à des œuvres et à des poètes sans aucun rapport qu'une certaine fluidité sentimentale, élégiaque, une certaine mélodie toujours assez facile, même quand elle a été longuement cherchée. Le succès des crépusculaires est venu surtout de ceci qu'ils ont introduit dans la littérature le sentimentalisme foncier de l'âme italienne, jusque là localisé dans la poésie dialectale, surtout dans les chansons napolitaines, en l'ennoblissant d'inquiétude moderne, d'une pointe aussi de symbolisme et d'esthétisme. Dans une certaine mesure, le phénomène crépusculaire correspond au phénomène verlainien en France au sortir du Parnasse, au phénomène jammiste au sortir du symbolisme.

La poésie crépusculaire n'en a pas moins de nombreux précurseurs : elle peut se rattacher d'une part au mouvement de la *Scapigliatura* milanaise et plus encore à la poésie de Lorenzo Stecchetti, d'autre part aux petits poèmes familiaux et paysans

1. Les meilleurs de ces envois sont rassemblés dans *Poeti del Novecento*, Mondadori, éd. 1927.



de Pascoli. Jules Laforgue, Francis Jammes et Henry Bataille n'ont pas manqué également d'influencer certains crépusculaires, sinon tous. Enfin les crépusculaires participent au mouvement général anti-carduccien, anti-rhétorique, anti-traditionaliste qui a suivi la mort de Carducci. Il y a chez eux une volonté de modernisme qui, au lieu d'aller chercher des thèmes hors d'Italie ou de pratiquer l'idolâtrie de la machine, de la vitesse, de l'électricité, se replie sur le quotidien et le provincial, considérés comme les derniers refuges de l'âme et de la poésie. Ces modernistes couvrent ainsi d'une forme anti-traditionnelle un contenu traditionnel. Leur poésie est essentiellement autobiographique, et par là s'apparente aux confessions d'ordre moral ou philosophique des écrivains de *la Voce*. C'est l'individualisme romantique qui reparait avec les crépusculaires, mais dépourvu de panache, de grands cris, de rodomontades, exprimé en sourdine sur le mode mineur. L'influence crocienne enfin s'est exercée sur eux d'une façon sensible, quoique indirecte : la bataille engagée et gagnée par Croce contre les recherches purement décoratives en littérature a profité aux crépusculaires qui ont interprété à leur manière l'idée crocienne que la poésie est partout où un poète sait la dégager de sa gangue et la révéler en lui donnant son expression.

Le premier en date des crépusculaires est sans



doute Sergio Corazzini, mort poitrinaire à vingt ans¹. Il est aussi sans aucun doute celui qui a été le plus influencé par les Français, surtout par Laforgue. Son nom figurait parmi les premiers abonnés de la revue de Paul Fort : *Vers et Prose*. Tantôt il chante son mal, sa mort prochaine « *Je suis perdu, ainsi soit-il* ». Tantôt il écrit des vers pour « orgue de Barbarie »

*Ritournelles pauvres
Qui passent, repassent
Comme les oiseaux
D'un ciel de musique !
Ariettes d'hôpital
Qui semblent demander
Un écho en aumône !*

Ou encore :

*Vois : personne n'écoute
Effeuille ta tristesse
Monotone devant
La petite maison
Provinciale endormie.*

Après Laforgue, il reedit l'angoisse et la complainte des soirs de dimanche, « *l'heure où les orgues — de Barbarie sanglotent dans le crépuscule — les*

1. Sergio Corazzini, né à Rome en 1887, mort dans cette ville en 1907. Ses plaquettes de vers : *Petit livre inutile* (1903), *Elégie* (1906), *Livre pour le soir du dimanche* (1906) ont été recueillies en un volume : *Lyriques* (Riciardi, éd. 1914).



*dernières chansons et les dernières danses, —
...l'heure où dans les couvents et les collèges —, les
lampes baissées, — on essuie des larmes.* » Il repousse
la littérature :

*Pourquoi m'appelles-tu poète ?
Je ne suis pas un poète.
Je ne suis qu'un petit enfant qui pleure.
Mes tristesses sont de pauvres petites tristesses banales.
Je suis un enfant triste qui ne veut que mourir.*

Il n'espère rien de l'amour (*Dialogue de Marionnettes*) :

*— Petite reine, dénouez
Vos longues tresses d'or !
— Poète, ne voyez-vous pas
Que mes cheveux sont d'étaupe ?
...— Vous ne vous rappelez donc plus,
Le dernier de nos rendez-vous
Dans la forêt de carton ?
— J'ai oublié, mon
Doux amour... Mais vous partez ?
Pour toujours ? Oh, comme
Je voudrais pleurer ! Mais qu'y puis-je
Si mon petit cœur est de bois ?*

Le ton est laforguien, mais sans rien, on le voit,
de l'ironie métaphysique de Laforgue. Une plainte
d'adolescent désespéré et résigné. Et de temps
à autre des fantaisies macabres, sur un fond reli-



gieux : le sacristain devenu fou qui se pënd dans la chapelle, devant « *les confessionaux — à rideaux verts un peu usés — avec leurs petites grilles — jaunes qui dans l'ombre paraissent d'or* ».

Malgré les gaucheries de rythme, la pauvreté du style, les enfantillages d'un romantisme désuet, la voix de Corazzini, un peu perdue dans le chœur des laforguiens d'Europe, prend toute sa valeur d'avoir été la première en Italie à moduler sur un timbre voilé de larmes la poésie désespérée du banal et du médiocre.

Guido Gozzano¹, mort à trente-trois ans poitrinaire comme Corazzini, est le plus significatif, le plus original des poètes erépuseulaires, celui dont l'influence s'est exercée et s'exerce encore avec le plus d'intensité. C'est à un Francis Jammes piémontais qu'il fait d'abord penser. Mais Gozzano a toujours affirmé qu'il ignorait tout de Jammes quand il écrivait ses *Colloques* et, de fait, en regardant mieux, on trouve plutôt des rencontres extérieures que des similitudes profondes entre les vers de Jammes et ceux de Gozzano.

1. Guido Gozzano, né à Turin en 1883. Sa mauvaise santé l'empêcha de poursuivre ses études de droit. Fit un voyage aux Indes. Mourut en 1916. Il n'a publié de son vivant que deux plaquettes de vers : *Le chemin du refuge* (1906) et *Colloques* (1911) qui contiennent l'essentiel de son œuvre poétique. Ses amis ont publié après sa mort : *Vers le berceau du monde* (1917) récit de son voyage aux Indes : *L'autel du passé* (1918) ; *La dernière trace* (1919).



Les thèmes sont souvent analogues, mais tandis que Jammes va de l'attendrissement à l'humour, Gozzano suit le chemin inverse, il part de l'humour pour aboutir à l'émotion. Tandis que Jammes est un vrai provincial, un vrai rural, Gozzano est un pur citadin qui joue au campagnard. Ou plus exactement qui s'est épris de la province et de la campagne en vue d'une « alchimie du verbe » à la Rimbaud. On cite toujours le début du fameux paragraphe de Rimbaud : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, etc... » ; la fin s'applique exactement à Gozzano : « J'aimais... la littérature démodée..., romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » Les cadences claudicantes, les rimcs prosaïques qu'emploie Gozzano correspondent de même à ce « délicieusement faux exprès » vanté par Verlaine.

Une photographie de jeune fille avec cette date 28 juin 1850 et cette dédicace : « à son amie Espérance son amie Charlotte » suffit au poète pour écrire son chef-d'œuvre : « *l'amie de grand'mère Espérance* » :

*Le perroquet empaillé ; le buste d'Alfieri, de Napoléon ;
Les fleurs encadrées (les bonnes choses de si mauvais
[goût]) ;
La cheminée un peu sombre, les boîtes vides de dragées,
Les fruits de marbre protégés par les cloches de verre,
...Les miniatures, les daguerréotypes ;*

...Le coucou des heures qui chante, les sièges garnis de
[damas
Cramoisi... Je renais, je renais, je renais en mil-huit-
[cent cinquante !
...Grand'mère a dix-sept ans, Charlotte à peu près le
[même âge
Elles ont un châle brodé d'oranges, de fleurs, d'oiseaux et
[de guirlandes,
Leurs cheveux sont partagés en deux bandeaux qui tom-
[bent au milieu des joues. »

Arrivait le vieil oncle « de haute considération »
à qui l'on présentait M^{lle} Charlotte Capenna :

« Capenna ? J'ai connu un Arthur Capenna... Capenna...
[Capenna...
Certainement ! A la cour de Vienne ! Mais oui, certaine-
[ment, certainement.
...En mars, à la Fenice, nous aurons, m'a-t-on dit, une
[œuvre
Toute nouvelle, Rigoletto. On dit que c'est un chef-
(d'œuvre. »

Les deux jeunes filles vont rêver au jardin sous
la lune :

Amie de grand'maman, où es-tu
O toi la seule que peut-être je pourrais aimer, aimer
[d'amour ?

Ailleurs il évoque : « Certains salons — très
béotiens, cancaniers et bigots — ainsi qu'au temps



du bon roi Charles-Albert » ou « une séparation du temps jadis quand — les bien-aimées en bandeaux lisses et crinolines — sanglotaient fort, en saluant — des diligences qui partaient pour la frontière. — Et moi, je fus un homme d'autrefois, le bon — jeune homme romantique et sentimental, — celui que je fais semblant d'être et que je ne suis pas. »

L'aveu de Gozzano tient tout entier dans ce dernier vers : « celui que je fais semblant d'être et que je ne suis pas », et aussi le secret de sa poésie. Il joue de ces bonnes choses de si mauvais goût comme de bibelots Louis-Philippes ou Second Empire. Il extrait de la poésie de leur laideur ou de leur vulgarité à force d'art et d'ingéniosité. Le critique Renato Serra a admirablement défini cette attitude : « De même qu'un peintre réussit à obtenir un riche coloris avec simplement un peu de bistre et de terre de Sienne, de même Gozzano réussit à être un versificateur nouveau et savoureux avec des mots vulgaires, des accents déficients et des rimes approximatives. Il a la coquetterie des accords qui semblent faux, des audaces qui ont l'air de maladresses de novice ; il s'amuse à jouer au piémontais, au petit avocat de province. En réalité c'est un artiste, un homme pour qui les mots existent avant tout. Il savoure le plaisir d'un mot isolé, la résonnance d'un nom propre (« Capenna, Capenna, Capenna ») comme un Flaubertien... Il s'est amusé à faire rimer *Nietzsche* et *camicie* (chemises).



Et quand son vilain vers turinois échappe à l'humour, il s'abandonne instinctivement à une douceur purement verbale et mélodieuse, parnassienne.»

On ne saurait mieux dire. Et Gozzano a trouvé pour chanter la cuisine paysanne et l'humble existence villageoise de Félicité, vieille fille laide, des mots et des rythmes aussi heureux que pour évoquer l'âge des crinolines. Ce sont ces pièces et quelques autres qui permettent de voir en lui le plus heureusement réaliste et, en quelque sorte, le classique des crépusculaires.

Pourtant il y a aussi chez Gozzano un sentimentalisme romantique qui éclate dans un poème comme *La Cocotte* et un désir d'« épater le bourgeois » (*J'aime les amours ancillaires, etc...*) qui sont d'une bien moindre qualité.

Le charme le plus subtil de la poésie Gozzanienne réside sans doute dans le culte quasi-proustien de la mémoire et de l'illusion.

Gozzano a eu d'innombrables imitateurs, mais il a également ouvert la voie à des poètes de talent qui auraient sans lui hésité à se reconnaître. Tel est le cas par exemple de Marino Moretti et de Fausto-Mario Martini, tous deux crépusculaires-nés. Marino Moretti¹ insiste dans ses vers sur le

1. Marino Moretti, né à Cesenatico (Romagne) en 1885. Ses *Poésies* complètes ont été réunies en 1919. Elles contiennent notamment les *Poésies écrites au crayon* (1910) et



côté le plus vulgaire ou le plus pénible de la vie provinciale et de la vie tout court ; sa poésie manque de transfiguration et trop souvent est plate. (*Il pleut. C'est mercredi. Je suis à Césène — l'hôte de ma sœur mariée — Depuis six, sept mois à peine... — « Notre mère t'a dit sans doute... — Cela se voit d'ailleurs... Ça se voit et comment ! — Je suis enceinte, oui... C'est bien trop tôt n'est-ce pas ? » — ...Et l'an passé tu étais presque une enfant.*) Mais ce prosaïsme qui s'attache aux détails les plus bas disparaît dans la prose de Marino Moretti. Il a curieusement traduit en l'idéalisant la vie d'un coin de Romagne, insistant sur le côté patriarcal et aussi mystique de ce pays par ailleurs brutal et violent. L'image humble et triste de sa mère traverse ses livres et il peint surtout des âmes pures brisées par la vie, des êtres timides et refoulés, incapables de s'adapter et voués à la souffrance.

Fausto-Maria Martini, né en 1886, après avoir apporté dans la poésie crépusculaire une note religieuse, franciscaine (il a traduit *Bruges la Morte* en italien), l'a introduite au théâtre. Quelques-unes de ses pièces intimistes ont connu le succès.

les *Poésies de tous les jours* (1911) qui le firent connaître. Depuis la guerre, Moretti a surtout écrit des romans dont certains ont connu le succès, notamment *L'Île de l'amour* (1920) ; *La Voix de Dieu* (1920) ; *Ma mère* (1924) ; *Les Fiers de Cœur* (1925). Moretti donne régulièrement des nouvelles au *Corriere della Sera*.



Il faut encore citer Guelfo Civinini, Diego Valeri (disciple fidèle et commentateur en Italie de Francis Jammes).

III

On se trouve assez embarrassé quand on aborde le futurisme pour citer des œuvres typiques. Le futurisme reste avant tout une série de manifestes et un esprit dont l'irradiation a été non seulement italienne, mais mondiale. On pourrait même dire que si le futurisme a duré à l'état pur en Italie, c'est hors d'Italie qu'il a eu le plus d'influence. F.-T. Marinetti a, dans une certaine mesure, raison de proclamer — comme il le faisait récemment — que l'orphisme, le cubisme, le dadaïsme, le simultanéisme, le créationnisme, le surréalisme français, le rayonnisme russe, le vorticisme anglais, l'expressionnisme allemand, le constructivisme, l'ultraïsme espagnol, le zénithisme yougoslave, l'imaginisme anglo-saxon, bref toutes les écoles d'avant-garde dans le domaine littéraire ou plastique doivent depuis 1909 quelque chose au futurisme. Mais on pourrait aussi bien dire que le futurisme a été une des formes prises par un mouvement général qui s'est traduit à d'autres moments et dans d'autres pays par le cubisme, l'expressionnisme, etc... etc...



En Italie, Marinetti excepté, il n'y a pas eu un seul écrivain futuriste intégral. Littérairement, on peut dire que le futurisme n'a existé en Italie que de 1913 à 1915, au temps de *Lacerba*, organe de Papini et de Soffici. Mais on chercherait en vain dans l'œuvre de Papini (notamment dans les *Cent pages de poésie*) qui datent de la période de *Lacerba* quelque chose qui correspondît en quoi que ce soit aux manifestes de Marinetti. Soffici, lui, dans *Bif§7/+18* qui porte en sous-titre : *Simultanéités-Chimismes lyriques*, a bien sacrifié à la mode des paroles en liberté, mais seulement dans quelques pièces ; l'*Arlequin*, le *Journal de bord* qui datent de 1914 et 15 n'ont rien de futuriste.

Quant à Marinetti¹ lui-même, le principal de son œuvre est écrit en français. On ne peut guère citer de lui en italien comme œuvres de création que les mots en liberté de *Zang-tumb-tumb* (de 1914) (illisibles en dépit de grandes beautés) et *Cinq âmes dans une bombe* (1919). Sa puissance et son ingéniosité verbales sont indéniables.

Il faut donc se contenter de l'*Anthologie des poètes futuristes* parue en 1912 sous une couverture rouge sang de bœuf, mais les poètes qui s'y trouvent

1. Filippo Tommaso Marinetti, né à Alexandrie d'Égypte en 1878. Études à Paris. Fonde en 1904 la revue *Poesia*. Lance en 1909 les premiers manifestes futuristes (le premier dans le *Figaro*). Nombreux voyages. Pendant la grande guerre, officier dans l'artillerie d'assaut (bombardieri).



réunis sont loin d'obéir tous à des préceptes purement futuristes.

Mais le futurisme est moins une école littéraire qu'un dynamisme en réaction contre l'académisme italien, la tradition, l'archéologie, le clair de lune et le culte de Dante, et on peut donner acte à son fondateur de toutes les idées plus ou moins neuves qu'il a mises en circulation. F.-T. Marinetti les a résumées récemment de la façon suivante et son énumération vaut d'être reproduite :

« Art vic explosive. Italianité paroxystique. Anti-musée Anticulture. Antiacadémie. Antilogique. Antigracieux. Antisentimental. Contre villes mortes. — Modernolâtrie. Religion de la nouveauté originalité vélocité. Inégalisme — Intuition et inconscience créatrices — Splendeur géométrique. Esthétique de la machine — Héroïsme et paillassisme dans l'art et dans la vie. Café-concert, physicofolie et soirées futuristes — Destruction des syntaxes. Imagination sans fil. Sensibilité géométrique et numérique. Mots en liberté bruitistes. Tableaux mots libres synoptiques colorés. Déclamation synoptique marchante — Solidification de l'impressionisme. Synthèse de forme-couleur. Le spectateur au centre du tableau. Dynamisme plastique. États d'âme. Lignes, force. Transcendantalisme physique. Peinture abstraite de sons, bruits, odeurs, poids et forces mystérieuses. Compénétration et simultanéité de temps, espace, loin-près, extérieur-intérieur, vécu-révé. Architecture pure (fer-ciment). Imitation de la machine. Lumière électrique décoratrice — Synthèses théâtrales à surprise sans technique et sans



psychologie. Simultanéité scéniques de gai-triste, réalité-rêve — Drame d'objets — Scénodynamique — Danse motilbre mécanique du corps multiplié — Danse aérienne et théâtre aérien — Art des bruits. Bruiteurs. Arcs énharmoniques — Poids mesures prix du génie créateur — Tactilisme et tables tactiles. A la recherche de nouveaux sens. Mots en liberté et synthèses théâtrales tactiles et olfactives — Flore artificielle. Complexe plastique motobruististe — Vie simultanée — Protection des machines — Déclamation sur plusieurs timbres. »

Il y a dans cet extraordinaire programme de tout un peu, principalement des innovations techniques. Mais si l'on regarde de près, on y découvre en première place un prolongement de l'impérialisme et du paroxysme d'annunziens : « Italianité paroxystique ». Marinetti a aujourd'hui supprimé de son programme le bellicisme, l'appel à la guerre, l'exaltation des mitrailleuses et des assauts à la baïonnette qui y ont pourtant figuré entre 1912 et 1918. On peut dire que dans une large mesure le futurisme a préparé les voies à l'état d'âme fasciste. Entre 1919 et 1922, le futurisme a même été la littérature officielle du fascisme révolutionnaire et dynamique. Depuis, le traditionalisme a semblé prendre le dessus. Cependant, autour du journal fasciste *l'Impero*, se groupent un certain nombre de futuristes impénitents. A défaut d'une grande valeur littéraire, on ne peut nier que le futurisme ait eu une réelle importance spirituelle en Italie.



Ce qu'on découvre en second lieu dans le programme futuriste, c'est une maladroite déformation de l'esthétique de Croce. Les mots en liberté ne sont que la recherche d'un art complètement pur, d'où tout didactisme serait banni, qui ne procéderait plus que par illuminations, par synthèse intuitive, ainsi que Croce l'avait recommandé. Cette interprétation de l'intuitionnisme, si opposée qu'elle soit à la pensée véritable de Benedetto Croce, a toutes les apparences de la logique et c'est ce qui a longtemps fait accuser le philosophe napolitain d'avoir été un précurseur du futurisme.

A part celui de Marinetti, quatre noms sont à retenir dans la première *Anthologie futuriste*, ceux de Govoni, Buzzi, Folgore et Palazzeschi. Corrado Govoni (né en 1884) est, après d'Annunzio, le plus riche inventeur de belles images poétiques qu'ait eu l'Italie. Mais il se laisse aller sans contrôle à son inspiration d'où une surabondance, une prolixité qui lassent souvent. Ce futuriste est d'ailleurs un tendre qui se laisse aller parfois à des effusions « crépusculaires ». Depuis 1918, Govoni a écrit des romans semi-lyriques dont le meilleur est *L'ombre aussi est du soleil* qui décrit la sensualité débordante et joyeuse d'un enfant combattue par la tristesse du milieu où il vit et du drame qui se déroule entre ses parents.

Paolo Buzzi (né en 1874) s'est montré ardemment



marinettien dans *Aéroplanes* et *Vers libres*, mais son œuvre poétique est vaste et déborde le futurisme. Il est avec Marinetti celui qui a chanté avec le plus de conviction, mais non sans redondances romantiques, les machines et la vitesse.

Luciano Folgore (né en 1888) a célébré les forces naturelles, les mystères et les paroxysmes de la sensualité. Il cède souvent à la tentation de l'énumération lyrique. Mais il réussit à « créer des atmosphères ». Depuis 1918, Folgore a obtenu un vif succès avec de spirituels et parfois profonds pastiches des écrivains italiens les plus caractéristiques du dernier demi-siècle.

Quant à Aldo Palazzeschi¹, si l'amitié qui longtemps l'a lié à Marinetti le fait d'ordinaire ranger parmi les futuristes, c'est plutôt aux côtés des érèpuseulaires que sa place serait marquée. Mais, au vrai, Palazzeschi mérite une place à part. Palazzeschi est en fait le seul véritable poète fantaisiste qu'ait eu l'Italie depuis 1870. Il s'est imposé d'abord par cette fantaisie toujours poétique, mais qui toujours frôlait la mystification, le grotesque, et,

1. Aldo Palazzeschi, né à Florence en 1885. Adhère au futurisme en 1909, s'en détache en 1914. Collabore à *Poesia*, à la *Voce*, à *Lacerba*. A traversé après la guerre une phase catholique. Ses œuvres en vers datent toutes d'avant-guerre : *Reflets* (1907) ; *Poèmes* (1909) ; *L'Incendiaire* (1910). En prose il a donné *Le Code de Perelà* (1911) ; *Deux empires manqués* (1920) ; *La Pyramide* (1926).



comme disent les Italiens, le « fumisme ». L'Art poétique est dans ce genre le morceau le plus connu : *Tri tri tri — Frou frou frou — Le poète s'amuse — follement — démesurément. — Ne lui dites pas d'insolences — le pauvre, — ces petites stupidités — font sa joie.* » La Fontaine malade n'est pas moins caractéristique : *Clof, clop, cloc — Cloffte — Clopptc — Cloqtte — Queueueu... — Elle est en bas dans — la cour — la pauvre — fontaine — malade, — quelle souffrance — de l'entendre — tousser ! — Elle tousse, — elle tousse, — elle se tait — un peu, de nouveau — elle tousse, etc... etc... »*

Aucune recherche sensible de rythme, à peine de temps à autre une ébauche d'harmonie imitative, des alignements de mots simples, dépouillés de toute littérature, tel est le premier aspect de Palazzeschi. Il semble vouloir autour de lui faire table rase. Puis viennent des titres balbutiés, bégayés : *Ara Mara Amara* ou *Oro Doro Odoro Dodoro*. Enfin apparaît un monde poétique nouveau, le plus souvent sans rapport avec le monde réel, mais dessiné avec une précision d'artiste japonais : *Trois petites maisons — Avec des toits en pointe, — Un petit pré vert — Un mince ruisseau : le Rio Bo, — Un cyprès qui veille, — Pays microscopique, c'est vrai, — Un pays de rien, mais... — Au-dessus de lui est toujours une étoile, etc... »* On encore : « *Au bas de la pente, — Entre les hauts cyprès — Un petit pré. — A l'ombre se tiennent — Trois vieilles qui jouent aux dés.* » La



sonnerie des horloges anime et alarme ce monde, la sonnerie des heures : « *Heures seules comme le pain sec — pour aujourd'hui et pour demain, — pour tous les jours — de la semaine.* » Entre toutes ces heures quelle sera celle où mourra le poète ; il se le demande jusqu'à la hantise du suicide.

Mais voici tout un peuple de nonnes et de béguines qui s'introduisent soudain dans cet univers, « *Sept cent mille béguines — En file — Toutes vêtues, toutes voilées de noir — Qui font le tour entier du pré — En un an — Un pré en forme de triangle-rectangle — Un cyprès à chaque angle. — Au milieu disposées — En triangle aussi, trois vieilles — Filent immobiles — Du chanvre candide — Chaque heure elles changent d'angle.* »

Cette note d'étrangeté se fonde souvent en une sorte de mysticisme, d'aspiration religieuse qui se retrouvera dans le catholicisme évangélique d'un roman empli par l'horreur de la guerre : *Deux empires... manqués.*

Sous la sécheresse volontaire et derrière l'humorisme de Palazzeschi se dissimule un cœur sensible, ardent et timide que le réel effraie ou rebute. C'est à une sorte de revue satirique et affreusement désespérée que Palazzeschi nous fait assister dans son dernier livre : *la Pyramide.*

Palazzeschi, avec une moindre autorité et des idées beaucoup moins nettes en matière esthétique,



tient en Italie une place un peu analogue à celle de Guillaume Apollinaire en France.

IV

Accessible à tous les courants de son époque, sans aucun tourment profond, prêt à suivre avec enthousiasme tout ce qui, un instant, l'a séduit, à invectiver quiconque ne pense pas comme lui, quitte à brûler ce qu'il adorait un an plus tôt, à adorer ce qu'il brûlait, théoricien sans forte consistance, mais artiste admirablement doué, tel apparaît Ardengo Soffici¹, improvisateur admirable, le type même de l'impressionniste et du fragmentiste italien.

1. Ardengo Soffici, né à Rignano sur l'Arno en 1879. Se destine d'abord à la peinture. De 1900 à 1907 vit à Paris, dessinant pour *l'Assiette au Beurre*, la *Plume*, *l'Europe Artiste*; se lie d'amitié avec Gourmont, Apollinaire, les peintres d'avant-garde. De retour à Florence, se joint au groupe de la *Voce*; débute dans les lettres par de la critique d'art : exalte Cézanne, le douanier Rousseau, Medardo Rosso. Organise en Italie la première exposition d'art impressionniste français. Publie un livre sur Rimbaud. En 1913, adhère au futurisme, devient directeur de *Lacerba* (1913-1915). Fait la guerre, est deux fois blessé. Après 1918, renie toutes ses admirations précédentes pour se rallier à un art classique et national. Il s'installe à Poggio a Cajano, dans la banlieue de Florence. Il se proclame xénophobe et anti-moderne; il milite dans le parti fasciste. Collabore



Soffici a en commun avec ses premiers camarades de combat de la *Voce* un besoin de sincérité autobiographique et un besoin d'apostolat artistique et social. Ses variations incessantes ne s'expliquent pas comme chez Papini par des rejets successifs de doctrines, mais par des variations d'humeur et une perméabilité extrême à l'ambiance. Toute l'œuvre de Soffici est un écho fidèle de ses emballements, de ses dégoûts, de ses passions d'homme vivant, et vivant surtout pour l'art. Pas la moindre architecture dans son esprit, ni dans ses ouvrages. Rien que des impressions. Le bohème libertaire, anti-patriote et anti-bourgeois de 1910 fera tout naturellement place en Soffici au fasciste traditionaliste, anti-romantique et xénophobe de 1920, sans le moindre drame spirituel. Soffici est l'homme du présent ; son art est d'en fixer les reflets, d'en éprouver et d'en exprimer sensuellement l'apparence. Quand il ne se laisse pas emporter par quelque « dada » idéologique, Soffici ne se trompe pas sur lui-même :

régulièrement depuis 1925 au *Selvaggio*, organe littéraire du fascisme terrien. Œuvres : *Lemmonio Boreo* (1912) ; *Arlequin* (1913) ; *Journal de bord* (1915) ; *Bifszf + 18* (1915) ; *Kobilek* (1918) ; *La Joûte des sens* (1919) ; *La Retraite du Frioul* (1919). Critique : *Le Cas Rosso et l'Impressionisme* (1909) ; *Arthur Rimbaud* (1911) ; *Cubisme et au delà* (1913) ; *Découvertes et Massacres* (1919) ; *Statues et Fantoques* (1919) A publié seul en 1920-21 une revue : *Réseau méditerranéen*.



« Voici la nature, les hommes, notre cœur qui bat. Quelques signes au crayon sur un calepin et que tout soit suggéré dans sa totalité vivante... Les livres de l'avenir : des recueils de pures effusions lyriques, autobiographiques, épistolaires, et des volumes d'observations psychologiques... Appelez-moi cynique, impudique, pornographe, vous ne m'empêcherez pas de fouiller avec acharnement les plus « basses » parties de l'être humain, de laver en public les linges sales de mon âme... L'homme tel que je le conçois est l'homme total... Ah ! pouvoir posséder un style qui épluche le monde sensible comme une orange que je poserais devant vous avec son parfum et son jus qui coule ! Que chacun de mes mots soit natal et concret à l'égal de la chose même qu'il signifie, et qu'il bouge dans le tissu de la phrase comme les molécules d'un corps en perpétuel orgasme vital ! Je vous livrerais alors tout cet univers qui grouille au fond de moi et m'étouffe presque..., limpide et palpitant comme un paysage dans une pupille. »

C'est bien là le don véritable de Soffici. Son art est uniquement de confiance et de camaraderie. Qu'on ne lui demande pas de transposer sa matière, il ne le veut ni ne le peut. Ce qu'il a senti, vu, entendu, pensé, il le redit avec toute la fidélité, toute la sensualité dont il est capable. Il vise à transfuser sa propre vie dans l'esprit de son lecteur, à réaliser une sorte de communion mystico-littéraire. Pour cela il adhère à l'objet, il s'identifie à lui, un bref moment. Impressionisme absolu qui cherche à s'emparer de fragments du réel. La forme que



Soffici préfère, c'est le journal intime, la notation immédiate en quatre, cinq, vingt lignes de ce qu'il vient d'éprouver, le fragment détaché qui tient de la confession et du poème en prose. Même quand il entreprend un long récit, comme dans *Lemmonio Boreo*, il le fragmente en une série de petits tableaux et d'états d'âme.

Son œuvre critique qui l'a d'abord mis en vedette et qui est celle d'un propagandiste fougueux et intransigeant de tous les extrémismes artistiques a déjà beaucoup vieilli et lui-même l'a répudié. Ses théories actuelles, plus dogmatiques et plus systématiques encore, fortement influencées par des considérations de politique immédiate et qui méprisent par trop les faits, ne dureront sans doute guère plus.

C'est entre la période de sa propagande révolutionnaire (1909-1912) et celle de sa propagande conservatrice (1919-1927) que se situent les œuvres originales de Soffici : *Lemmonio Boreo*, roman picaresque dont le héros, après de longues années passées à l'étranger, constate avec fureur à son retour le déplorable état de choses dont souffre l'Italie et nouveau Don Quichotte, part à l'aventure pour redresser les torts et combattre l'hypocrisie et l'injustice, (*Lemmonio* ne tarde pas à s'adjoindre un compagnon muni d'un gourdin où l'on a vu non sans raison une préfiguration de la matraque fasciste) ; les récits, tableaux, « tranches de vie » de



l'*Arlequin* et de la *Joûte des sens*, où se rencontrent ses meilleurs pages ; le *Livre de Bord* ; le journal de guerre de *Kobilek* et de la *Retraite de Frioul* ; les poèmes de *Bif* §7f+18.

Soffici qui, après une période d'enthousiasme, n'a pas tardé à se déclarer ennemi acharné de Croce, est un des écrivains qui doivent sans doute le plus à l'esthétique crocienne. Comme les futuristes ont extrait de cette esthétique leur théorie des mots en liberté, Soffici en a tiré sa théorie — et plus encore sa pratique — de l'art pur, de l'art immédiat, impressionniste, du fragment. La réussite de Soffici dans ce genre, comme celle du Papini deuxième-manière, a eu sur la littérature « jeune » en Italie une influence décisive. D'une part, elle a montré que la poésie pouvait se glisser ailleurs que dans les vers ; d'autre part elle a détourné les nouveaux venus de la construction massive des romans. On peut dire que depuis 1912, la littérature italienne, malgré des efforts individuels parfois intéressants, est et demeure fragmentiste.

Fragmentiste, le peintre Ugo Bernasconi (1874), devenu le prosateur d'*Hommes et autres animaux* ; fragmentistes Fernando Agnoletti (1875), Giovanni Boine (1887), Dino Campana (1889), Arturo Onofri (1885), Camillo Sbarbaro (1888), Enrico Pea (1881) et tous les futurs composants du groupe de la *Ronda*. Fragmentiste encore le triestin Umberto Saba (1883), l'un des seuls qui écrive en vers,



soit qu'il décrive un café mal famé sur le port, soit qu'il compare poétiquement à des animaux sa femme et ses familiers.

Fragmentiste enfin le lombard Carlo Linati, (1878), auteur d'un curieux bestiaire et de descriptions de paysages manzonien, bien qu'il ait aussi abordé le genre du roman.

Carlo Linati est aujourd'hui par excellence le représentant de la tradition littéraire lombarde post-manzonienne, toute nourrie de toscanisme, mais gardant un détachement, un ton d'amateurisme particuliers, non sans un peu de préciosité.

Mais il est un autre lombardisme que celui de Carlo Linati ; il mérite d'être signalé bien qu'il n'ait jamais été populaire : celui de Carlo Dossi et de son fidèle disciple Gian-Pietro Lucini. Carlo Dossi¹, né en 1849, appartient par son âge et ses amitiés à la génération des *Scapigliati*, mais il est resté méconnu jusqu'à l'époque de la *Voce*. Quoi qu'il ait écrit de longs romans, c'est avant tout un

1. Carlo Dossi (de son vrai nom : Alberto Pisani Dossi) né à Zenevredo (Pavie) en 1849. Entre en 1871 dans la carrière diplomatique. Chef de cabinet de Crispi. Ministre d'Italie en Colombie (1891), en Grèce (1894). Mis à la retraite en 1901. Meurt en 1910 dans sa villa du Dosso sur le lac de Côme. Ses œuvres consistent en souvenirs d'enfance et *Vie d'Alberto Pisani*, en romans sociaux d'anticipation : *Le royaume des Cieux*, *La Colonie heureuse*, et en ouvrages satiriques : *Portraits presque humains* ; *la Désinence en A* (1878-1884) ; *D'après l'encrier d'un médecin* (1872-1883).



précurseur du fragmentisme par son goût du bref morceau expressif, par son constant effort de faire passer dans la phrase écrite les vibrations les plus subtiles de la pensée et de la sensation, par ses recherches de style enfin : son vocabulaire riche de néologismes pittoresques, d'expressions dialectales, sa syntaxe hardie et romantique.

Gian-Pietro Lucini, (1867-1914), qui s'égara un moment dans le futurisme, reste surtout l'auteur de *l'Heure topique de Carlo Dossi*.



CHAPITRE IX

GUERRE ET LITTÉRATURE

Aucun livre de guerre italien n'a obtenu une renommée universelle, ni même un franc succès en Italie. Mais la guerre a eu une influence profonde sur un grand nombre d'écrivains. Son effet le plus certain a été de couper court à la littérature d'avant-garde et de remettre en honneur le traditionalisme. L'Italie est sans doute le seul pays où le bouleversement de la guerre a abouti à ce résultat.

On ne le comprend qu'en songeant aux circonstances très particulières de la guerre italienne (la *nostra guerra*, notre guerre, comme le proclamaient les journaux de la péninsule en tête du communiqué signé Cadorna) et à l'état d'esprit des combattants italiens. Les livres de guerre italiens vraiment significatifs ne ressemblent à ceux d'aucun autre pays ; ils constituent, dans la production littéraire de ce dernier demi-siècle, un îlot d'originalité. Ils annoncent à la fois les troubles bolchévisants de 1919-1920 et la réaction fasciste.



On rencontre peu de bons romans de guerre : l'un des seuls qui méritent d'être retenus est le *Rubè* de G.-A. Borgese, paru en 1921. Encore est-ce davantage le roman psychologique d'un type représentatif pendant et après la guerre qu'un roman sur la guerre¹. Point de romans du genre du *Feu* ou des *Croix de Bois*, de nouvelles du genre de *Vie des Martyrs* ou de *Civilisation*. En revanche un grand nombre de carnets de route, de récits de bataille à la première personne : *De l'Arno à l'Isonzo*, d'Agnoletti ; *Du Carso à la Piave*, de Mario Puccini ; surtout *Kobilek, la Retraite du Frioul*, d'Ardengo Soffici et *l'Introduction à la vie médiocre*, d'Arturo Stanghellini. Enfin un type d'ouvrage assez particulier, des méditations sur la guerre : méditation critique comme dans *l'Examen de conscience d'un écrivain*, de Renato Serra, méditation mi-pittoresque, mi-morale, comme dans *Avec moi et avec les Alpins*, de Piero Jahier, méditation lyrique, entrecoupée de morceaux de bravoure comme dans le *Nocturne* de Gabriele d'Annunzio².

On peut rattacher à cette littérature de guerre quelques livres sur l'après-guerre et la période

1. Il en est de même sur un plan différent de *Verginità* de Fausto Mario Martini, histoire du retour à la vie d'un grand blessé de guerre.

2. On pourrait citer aussi les poèmes de guerre de Giuseppe Ungaretti, mais là encore la guerre n'a été qu'une occasion pour exprimer un tourment personnel ou cosmique.



préfasciste où se traduit sur un mode humoristique l'immense désillusion de l'Italie après la victoire : *Vive l'anarchie!* de Mario Puccini ; *Mon fils le cheminot*, d'Ugo Ojetti ; *C'est moi le maître*, d'Alfred Panzini ; *la Vie active*, de Massimo Bontempelli.

I

Le premier trait original de cette production de guerre, c'est qu'elle ne considère pas la guerre comme une nécessité à laquelle il était impossible de se soustraire. Elle reflète le débat entre interventionnistes et neutralistes. Les neutralistes n'ont pas été les moins bons soldats, une fois la guerre déclarée : Stanghellini, dont *l'Introduction à la vie médiocre* est peut-être le livre le plus émouvant de tous ceux qui viennent d'être cités, ne cache à aucun moment qu'il a été neutraliste et qu'il juge la guerre aussi inutile qu'horrible¹.

Les interventionnistes eux-mêmes considèrent la guerre comme une chose acceptée, souhaitée, voulue par eux pour toutes sortes de raisons nationales et morales, mais non pas inéluctable. L'Italie

1. Le romancier Virgilio Brocchi a subi les rigueurs de la justice pendant la guerre pour avoir mis en scène un « objecteur de conscience » dans un roman.



aurait pu rester à l'écart du conflit. Sa tâche ne lui a pas été imposée brutalement.

A chaque instant, les livres de guerre italiens célèbrent la résignation des soldats qui se battent admirablement par fidélité et par habitude du travail bien fait, mais qui ne sentent en aucune manière la nécessité de la guerre et n'éprouvent envers les Autrichiens haine ni colère. Et fréquemment aussi, le « pourquoi nous battons-nous ? » revient comme un leit-motiv.

Le sujet même de *l'Examen de conscience d'un écrivain*, qui fut écrit pendant les mois de la neutralité italienne, est celui de l'utilité de la guerre. Renato Serra, partisan de l'intervention aux côtés de l'Entente, ne pouvait s'empêcher de s'élever au-dessus des contingences les plus pressantes pour poser le problème des bienfaits de la guerre. La guerre peut-elle changer quoi que ce soit ici-bas ? En mieux, ou simplement en autre chose ? Serra ne le croyait pas : « La guerre est un fait, comme tant d'autres en ce monde ; il est énorme, mais voilà tout... Il ne change rien à l'univers, rien absolument — pas même la littérature. »

Mais, arrivé au terme de son examen de conscience, il se sentait pourtant libre et calme. Il aspirait à se fondre au milieu de ses frères les hommes, à collaborer avec eux à la grande poussée aveugle vers quelque chose qui est peut-être le progrès et réclame parfois des sacrifices humains :



« *Aller ensemble. L'un après l'autre le long des sentiers de la montagne, embaumés de genêts et de menthe ; on défile comme des fourmis sur un mur, et l'on penche la tête à la fin par-dessus la crête, prudemment, dans le silence du matin... Marcher et s'arrêter, se reposer et se relever, se fatiguer et se taire, tous ensemble ; des files et des files d'hommes qui suivent la même trace, qui foulent la même terre, la chère terre, dure, solide, éternelle : ferme sous nos pieds, bonne pour nos corps étendus.* »

Arrivé au front le 6 juillet 1915, le lieutenant Serra était tué le 20, en entraînant sa section à l'assaut d'une tranchée sur le Podgora, avec une érânerie détachée et un peu dilettante que les témoins de sa mort ont soulignée dans leurs récits. Si l'on compare cette mort courageuse sans passion au martyr volontaire de Charles Péguy, on trouve entre les deux tout l'abîme qui sépare le scepticisme de la foi.

Ce scepticisme sur l'utilité, la nécessité, les résultats de la guerre, — partagé ou combattu, — sert de toile de fond à tous les carnets de route entre 1915 et 1917. A la fin de 1917, exactement le 24 octobre 1917, tout change. Le 24 octobre 1917, c'est Caporetto, la retraite du Frioul, le recul de cent kilomètres, l'Italie envahie, menacée de périr. A ce moment-là, le dilettantisme disparaît, et il fait place à la passion pour la terre natale meurtrie. Jusque-là, l'armée italienne avait combattu en pays autrichien, ou sur les cimes désolées, dépeu-



plées des Alpes. Brusquement c'était Venise, c'était Milan « la capitale morale » qui se trouvaient en danger. Le revirement fut instantané. Ardengo Soffici, cet imaginaire, qui, dès le début, avait mesuré la portée de la guerre pour l'Italie et se battait avec la même fougue joyeuse que son ami Apollinaire, marque lui-même le coup dans sa *Retraite du Frioul*. La guerre, qu'il faisait en intellectuel nationaliste, devient pour lui la lutte du fils qui défend sa mère. Caporetto est, dans tous les récits de guerre italiens, le coup de théâtre qui change la face du drame et le fait rebondir. Giuseppe Prezzolini l'a fort bien démontré : c'est Caporetto qui a établi en Italie l'union sacrée et a permis la rescousse du Piave et l'élan de 1918 qui ont abouti à Vittorio Veneto.

Mais c'est chez Stanghellini que le revirement se marque avec le plus de violence. :

« Après Caporetto, la patrie m'entra dans le cœur et je l'aimai. Peut-être ne l'avais-je jamais aimée avant ce moment ! Pourquoi ne pas l'avouer ? Devant ces grenadiers, dans la « doline » au pied du Veliki, qui pourrissaient au soleil d'août, jaunes sous le grouillement des vers... un démon féroce avait chantonné en ricanant à mon oreille : « Allons, enfants de la patrie — Le jour de gloire est arrivé » et à Padoue, lors de ma première permission, j'avais devant mon frère blasphémé la patrie qui voulait grandir en jetant à la boucherie ses meilleurs enfants.



Je m'étais parfois, comme en ce printemps de 1917, ému pour l'humanité ensanglantée. L'émotion languide de ce soir de printemps devint aux jours de l'abandon de la Vénétie, une douleur aiguë, précise et cruelle comme une blessure d'arme blanche dans la chair vive. »

II

Une seconde caractéristique des livres italiens sur la guerre, c'est l'étalage complaisant de l'incohérence du combat, de l'impossibilité où l'on se trouve d'y poursuivre la moindre action logique, d'y comprendre quoi que ce soit. Les Italiens font preuve ici d'une sincérité et d'une modestie qui fait trop souvent défaut dans les carnets de guerre. Ils n'essaient jamais de reconstituer après coup la bataille ; ils disent tout uniment ce qu'ils en ont vu, et c'est d'ordinaire à peu près autant que ce que le Fabrice de Stendhal vit de la bataille de Waterloo.

Soffici, Stanghellini, Jahier tous les autres sont des « récupérés ». Les intellectuels qui, avant la guerre, faisaient en Italie leur service militaire étaient en très petit nombre. L'armée italienne du temps de paix avait des effectifs assez faibles, et diverses combinaisons permettaient aisément d'échapper à la caserne. Ce sont donc des civils, sans aucune habitude de la vie militaire, qui rapportent leurs impressions de guerriers, sans craindre



d'afficher leur inexpérience et leur ignorance. Tous sont partis au front comme lieutenants, après un stage de quelques mois ou de quelques semaines dans une école d'élèves-officiers et, jusqu'au grade de chef de bataillon inclus, ils n'étaient guère entourés que de civils militarisés comme eux. Il faut entendre Stanghellini, avec sa fine ironie toscane, raconter son premier assaut : « A onze heures dix, un agent de liaison me remet un billet presque illisible, où il est dit qu'à une heure que je ne déchiffre pas je dois avoir occupé un endroit que je ne déchiffre pas. Je passe le billet au sergent Castelli, qui en comprend autant que moi. » Le plus curieux, c'est que Stanghellini finit par occuper l'endroit désigné dans les conditions indiquées.

Mais c'est dans le récit de la prise du mont Kobilek que l'incohérence du combat d'infanterie a été dépeinte par Soffici avec le plus de vérité. Les cent dernières pages de *Kobilek* sont, avec le *Passage de l'Aisne*, d'Émile Clermont, le meilleur modèle de narration d'un combat d'infanterie du point de vue du simple soldat ; mais où Clermont schématisait trop, mettait après coup de l'ordre et de la clarté, Soffici laisse la confusion, le trouble de la bataille. C'est au moment même où l'attaque italienne lui semble enrayée, la contre-attaque autrichienne imminente, qu'en réalité le Kobilek est pris, la bataille gagnée. Un éclat d'obus, qui l'a blessé, a isolé Soffici cinq minutes à peine, et,



les cinq minutes passées, un agent de liaison qui passe lui annonce le succès. Tout le bataillon est sur le Kobilek : « Ma compagnie aussi ? — Oui, mon lieutenant ... Je restai abasourdi. Mais alors tout ce que j'avais vu était faux ! Au lieu de battre en retraite, mes soldats et ceux de mes camarades avaient avancé. Les ennemis dans la tranchée voisine étaient une hallucination du sergent. La bataille était déjà gagnée ! »

* * *

La troisième caractéristique de ces récits de guerre, c'est la découverte du peuple italien par les intellectuels. En France, le contact était pris depuis la caserne. Mais, comme nous venons de le voir, aucun des écrivains italiens ou presque n'avait passé par le service militaire.

« Cette guerre, écrit Soffici dans Kobilek, aura enseigné à beaucoup d'entre nous, hommes de partis, membres d'élites discutables, l'humanité, la beauté, la spontanéité... qui se rencontrent... dans cette foule qui est presque toute l'humanité et que nous baptisons en bloc et avec mépris du nom de bourgeois. »

C'est dans le livre de Jahier *Avec moi et avec les Alpains* que ce portrait du peuple d'Italie prend le plus de relief. *Avec moi et avec les Alpains* est écrit dans la même rude prose poétique qu'*Enfant*, le chef-d'œuvre de Jahier. Cette prose est sans cesse



entremêlée de phrases de dialectes alpestres, ce qui lui ajoute de la saveur parfois, mais souvent aussi la rend un peu artificielle. Ce livre n'est que le premier tome d'un ouvrage qui devrait en avoir plusieurs. Il prend un peloton de montagnards « récupérés » au moment où on les enrôle et décrit leur instruction à l'arrière-front jusqu'au jour où ils partent pour la ligne de feu. C'est l'occasion pour Jahier de dessiner les figures de montagnards les plus typiques et d'étudier leur psychologie collective.

Ce qui caractérise ces hommes, c'est qu'ils connaissent leurs ennemis. La plupart émigraient en Autriche pendant six mois de l'année et revenaient à la montagne pour la belle saison. Ils ne détestent pas « l'Allemand », mais ils le jugent :

» Ils connaissent bien les choses allemandes ; je suis le seul d'entre eux à ne pas parler allemand. Certains me répondent d'habitude : ja, ja, quand je les interroge. Leur expérience de l'Allemagne est en général celle-ci : ils admirent la façon dont l'Allemand organise et apprécie le travail ; ils avaient de bonnes situations en Allemagne : contremaîtres, chefs d'équipe, maîtres maçons ; ils louent l'Allemagne qui les a appréciés, par amour-propre. Mais la superbe allemande, ils ne peuvent la souffrir... Ils ont tous connu l'Autriche et connu Ceco Bepo (François-Joseph), qui à l'inauguration d'une voie ferrée, qui à une parade militaire... Mais c'est un souvenir d'esclavage et de mépris qu'ils ont rapporté d'Autriche... Ils sont tous



revenus chaque hiver. Ils ont tous pris femme au pays ; ils ont tous fait leur nid au pays. Ces pays-là, ce sont des pays pour y voyager, ce pays-ci est le pays où l'on demeure. Et où l'on retourne, même si c'est pour mourir. On chante alors :

O Tyrolien, renvoie-moi chez moi !
J'ai terminé la campagne
Voilà trois ans, voilà trois mois.
Dans ces pays, je ne reviendrai pas,
Mais si par cas j'y retournerais
Ce serait vêtu en soldat ! »

Jahier aime à rapporter les chansons de marche des soldats alpins. Il en a même assemblé un recueil devenu célèbre dans la péninsule. Toute l'Italie du peuple, pauvre et laborieuse, se retrouve dans le livre de Jahier.

Le *Nocturne* de D'Annunzio est étranger à tout souci de réalisme. Ce qu'il met en œuvre, c'est l'exaltation du poète guerrier, son appétit de gloire et de sacrifice, son nationalisme. Le *Nocturne* n'en est pas moins représentatif de l'âme italienne. Précisément parce que la masse du peuple ne voulait pas la guerre, parce que le neutralisme, le défaitisme furent toujours très forts en Italie, un certain nombre d'Italiens ont éprouvé et exprimé comme d'Annunzio, jusqu'au paroxysme, la passion mystique de la guerre et rêvé de se livrer en holocauste pour assurer l'avenir de la plus



grande Italie. Dans aucun livre plus que dans celui-là ne se manifestent l'idéologie et la sensibilité préparatoires à l'impérialisme fasciste.

III

Le grand intérêt du roman de G.-A. Borgese¹, *Rubé*, est précisément dans le duel entre cet idéalisme belliciste et le naturel foncièrement pacifique de l'Italien. Le drame intime de l'avocat Rubé, on peut dire qu'il a été le drame même de la majorité des Italiens de 1914 à 1918.

Le roman de G.-A. Borgese commence le 31 juillet 1914 et se termine en 1920. L'avocat Filippo Rubé, à la fois ambitieux et aboulique, intensément intelligent, mais incapable de décision, sans forte vie morale, dès août 1914 s'est déclaré interventionniste par besoin d'action et de certitudes. Il s'engage avant même l'ouverture des hostilités ; il se précipite dans la guerre comme dans un bain

1. G.-A. Borgese, né à Polizzi Generosa (Palerme) en 1880. Professeur à la Faculté des Lettres de Milan. Critique, journaliste, poète, romancier, dramaturge. Œuvres : *Histoire de la Critique romantique en Italie* ; *Gabriele d'Annunzio* ; *La Vie et le Livre* (3 vol.) ; *Temps de bâtir* ; *Poésies* ; *Rubé* ; *Les Vivants et les morts*, romans. — Théâtre : *Lazare*, *l'Archiduc*.



régénérateur, mais, dès le premier jour de bombardement, il est terrassé par la peur. Son redressement de la peur au courage est une des parties les plus curieuses du livre. Il domine donc sa peur et, devenu soudain un pur mâle guerrier, il impose sa volonté à une jeune fille qui ne lui résiste pas et qui devient sa première victime et sa femme. Sa seconde victime sera une jeune Française qu'il arrachera à ses certitudes familiales, patriotiques, morales, pour l'entraîner dans la plus horrible tragédie.

La victoire et la paix ne font qu'aggraver chez Rubé le déséquilibre créé par la guerre, et il finit tué par une charge de cavalerie, dans une émeute bolcheviste à laquelle il se trouve mêlé par hasard.

La peinture de l'après-guerre en Italie, dont G.-A. Borgesse a fait un tableau tragique, auquel on peut joindre les romans de Virgilio Brocchi et de Salvatore Gotta, a tenté surtout des humoristes. L'Italie déçue par la Conférence de la Paix, en proie aux difficultés matérielles et alimentaires les plus terribles, séduite par le bolchévisme ; les transformations sociales ; les nouveaux riches et les nouveaux pauvres, tels sont les thèmes les plus souvent traités.

Ugo Ojetti dans *Mon Fils, le cheminot*, nous montre le fils d'un bon docteur de province devenu employé des chemins de fer, ne tardant pas à devenir chef du syndicat des cheminots de la région et exploitant à merveille la situation pour



en tirer toutes sortes d'avantages personnels. Mario Puccini, dans *Vive l'anarchie !* nous promène à travers toute l'Italie bouleversée par les communistes sans foi ni loi. Le communisme italien n'a jamais eu l'aspect épique et mystique du bolchévisme russe : il s'est réduit, dans la plupart des cas, à soutenir des luttes de clochers et à favoriser des ambitions individuelles. C'est ce qui explique le peu de résistance qu'il a pu opposer au fascisme naissant.

Alfredo Panzini, dans *C'est moi le maître*, s'est attaqué aux paysans enrichis par la guerre et a écrit la satire âpre et mordante du petit fermier devenu propriétaire non seulement de sa ferme, mais de la villa et de toutes les terres des maîtres de 1914.

Massimo Bontempelli enfin, dans *la Vie active*, s'est diverti à railler les nouveaux riches, les mœurs dissolues de l'après-guerre, à écrire le roman comique du démobilisé honnête, celui de la crise des loyers et de la vie chère.

Tel est, à peu près, le bilan de la littérature de guerre italienne. Cette littérature révèle une Italie toute différente de celle qu'on rencontrait jusque-là dans les romans italiens ; pour la première fois la littérature prend contact avec le peuple, en dehors du cadre provincial et éprouve l'Italie comme une réalité vraiment homogène. Cette fusion de tous les éléments constitutifs de l'Italie qui vivaient



d'une vie jusque-là distincte, ce retour aux grands sentiments élémentaires, aux traditions éprouvées de la race ont atténué pour un temps toutes les influences étrangères qui s'exerçaient sur l'art italien, abattu le prestige de la littérature d'exception, du décadentisme et du futurisme à la mode en 1914, ouvert en un certain sens la voie au néo-classicisme, mais surtout, après dix ans, nous le verrons, à la littérature de *Strapaese*. Ce n'est pas dans le sens d'un élargissement, d'un renouvellement que la guerre a agi sur la littérature italienne, c'est au contraire dans le sens d'un repliement sur elle-même et d'un retour aux deux grands modèles du XIX^e siècle : Leopardi et Manzoni.



CHAPITRE X

L'HUMORISME, LUIGI PIRANDELLO ET LE RENOUVEAU THÉATRAL.

La littérature crépusculaire et fragmentiste d'avant-guerre, si elle participait encore par bien des côtés de l'esprit vériste, s'en détachait à la fois par son lyrisme et son humour. La littérature dialectale, toute imbibée elle aussi de vérisme, n'en reposait pas moins également sur une forte base d'humour. La guerre et l'après-guerre (c'est là d'ailleurs un phénomène commun à toutes les périodes de bouleversements politiques et sociaux) ont favorisé cette veine humoristique.

Rien n'eût été plus aisé que de présenter en une harmonieuse vue perspective, les humoristes de ce demi-siècle littéraire, depuis Fucini, Cantoni et Panzini jusqu'à Svevo, Baldini, Vergani, Campanile. Mais il aurait fallu pour cela mélanger les humoristes gais et les humoristes tristes, les observateurs et les imaginatifs, les psychologues et les



satiriques moralistes, les italiens et les dialectaux, et le caractère très particulier pris par l'humorisme dans la littérature italienne d'après-guerre y aurait perdu en évidence. Pour tout dire d'un mot, l'humorisme, au terme d'une évolution de cinquante ans, a fini par absorber le vérisme, rendant ainsi à la littérature italienne, dans la stylisation du réel ou même dans le maniement de l'irréel, de la fiction pure une liberté perdue depuis longtemps et il a abouti au renouveau théâtral dont l'œuvre de Luigi Pirandello, humoriste de toujours, a marqué le plein épanouissement.

I

En gros, et en faisant les exceptions nécessaires pour l'ensemble des œuvres dramatiques de Gabriele d'Annunzio, qui font corps avec sa poésie et pour les meilleurs ouvrages de Giacosa, de Praga, de Bracco, de Sem Benelli, on peut dire que, de 1870 à 1914, le théâtre italien est resté en marge de la littérature, et que ses productions éphémères n'ont jamais dépassé un niveau assez bas.

Le plus souvent, l'imitation du théâtre français, plus tard du théâtre ibsénien et russe, y a été servile. De Paolo Ferrari (1822-1889), disciple de Dumas fils et d'Augier, il ne reste guère qu'un nom et qu'une pièce goldonienne (*Goldoni et ses seize*

comédies nouvelles, 1875), d'Achille Torelli (1844-1922), une comédie, *Les Maris* (1867); de Pietro Cossa (1830-1881), le titre d'une tragédie, *Néron* (1871). Le théâtre naturaliste français, — théâtre de Becque, théâtre libre — a provoqué en Italie une réaction contre Augier et Dumas et abouti à la création du théâtre vériste.

Il y a eu deux théâtres véristes : l'un paysan, mélodramatique, brutal, dont les œuvres les plus typiques sont *Cavalleria Rusticana* (1884) et *La Louve* (1896), de Giovanni Verga, quelques pièces de Roberto Bracco : *Don Pietro Caruso*, *Un des honnêtes*, le premier et le troisième actes de *Perdus dans le noir* (1901) et les drames en dialecte étudiés au chapitre V; l'autre bourgeois, sceptique, sarcastique, dont *Tristes amours* (1888), *Comme les Feuilles* (1900) de Giuseppe Giacosa (1847-1906); *La Femme idéale* (1890), *La porte close* de Marco Praga (1862); *Une Femme honnête*, *L'Ecole du mari*, satires du monde aristocratique de Giannino Antona Traversi (1860); *Tempêtes*, de Sabatino Lopez (1867) ont été les productions représentées avec le plus de succès.

L'influence scandinave s'est exercée sur Roberto Bracco¹, mais sans lui enlever son originalité fon-

1. Roberto Bracco, né à Naples en 1862. N'a guère quitté sa ville natale. A été élu député de la minorité antifasciste en 1924. En dehors de ses drames, il a écrit des comédies légères et aussi un grand nombre de nouvelles (*Grimaces*



eière de dramaturge napolitain. Il a imaginé des situations fortement colorées et presque mélodramatiques : un conflit entre deux frères, — dont l'un est prêtre — amoureux de la même femme (*Le petit saint*) ; un jaloux qui empêche jusqu'après sa mort sa femme d'être heureuse (*Fantômes*). Sa double hantise est l'asservissement de la femme par l'homme et la recherche de la paternité. Ses drames sont nettement féministes, et hostiles à la morale bourgeoise et traditionnelle. Son pessimisme aboutit à une bonté, une humanité profondes. Il excelle à peindre la sensualité effrénée et les bas-fonds de Naples, mais c'est avant tout un psychologue, attiré par des problèmes de casuistique cérébrale, sentimentale ou morale et par des états d'âme singuliers, presque morbides. Dramaturge intéressant, mais non pas de premier ordre, Bracco n'a guère eu de disciples et son théâtre a été plutôt un point d'arrivée qu'un point de départ.

II

Ce théâtre vériste et bourgeois, même rehaussé

guies ; Grimaces tristes). Ses drames les meilleurs sont : *Tragédies de l'âme* (1899), *Perdus dans les ténèbres* (1901), *Maternité* (1903) et surtout *La Petite source* (1905) et le *Petit saint* (1909).



de problèmes ibséliens, a fini par provoquer en Italie, par la monotonie des situations et l'absence de style, une véritable lassitude. Comme en France, on a alors assisté à des tentatives de théâtre poétique: les plus heureuses ont été avant la guerre celles de Sem Benelli¹ avec le *Masque de Brutus* (1908) et surtout *La cena delle beffe* (1909) et, aussitôt après l'armistice, celles d'Ercole Morselli (1882-1921) avec *Glaucus* (1919) et *Orion*. Morselli a osé aborder de grands mythes classiques, mettre en scène des demi-dieux, traiter dans un dialogue d'un lyrisme simple, direct, sans emphase les plus vastes sentiments. *Orion*² met en scène l'homme victorieux et tout-puissant qu'une piqure de scorpion suffit à terrasser; *Glaucus* le châtimeut du vainqueur qui a préféré la puissance et la gloire à l'amour tout simple. En ces héros d'abord pauvres, qui s'élèvent au pinacle par leur seul mérite et qui, parvenus au faite de la puissance, aspirent à l'amour le plus nu, seul bien de l'homme, les spectateurs italiens se sont reconnus comme les spectateurs français se reconnaissaient, idéalisés, dans les tirades à panache de *Cyrano*. C'est ce qui explique le grand succès de Morselli, dont les drames apparaissent

1. Sem Benelli, né à Prato en 1877. *La Cena delle beffe* a été traduite en français par Jean Richepin sous le titre de *La Beffa*.

2. *Orion* est de 1910, mais n'a été représenté qu'en 1919.



à la lecture d'un style assez plat et d'une pauvre psychologie¹.

Mais c'est par l'humorisme que le théâtre italien — et à sa suite, nous le verrons, une partie de la plus récente littérature — s'est décidément évadé du vérisme et du drame bourgeois. Les auteurs de « grotesques » et le théâtre de Pirandello, avec des moyens différents et de sensibles inégalités dans la réussite artistique, ont réalisé ce miracle de décentrer l'intérêt de drame, d'en modifier la portée sans pour cela supprimer le drame et parfois le mélodrame, en l'accentuant au contraire dans bien des cas. Ces nouveaux auteurs ont en somme continué à obéir à leur tempérament national qui exige des situations fortement nouées et d'un pathétique accentué, mais ils ont découvert plusieurs manières originales de dominer le drame, au lieu de s'y perdre. Un des plus intelligents critiques dramatiques italiens, Silvio d'Amico, a baptisé du nom

1. On peut aussi citer le *Beffardo (Le Narquois)* de Nino Berrini, *Le Cordonnier de Messine*, d'A. de'Stefani, et les drames historiques ou mythologiques de F. V. Ratti : *Le Sillon carré* qui met en scène la fondation de Rome, opposant Romulus, l'agriculteur, le sédentaire à Remus le berger, le rêveur et surtout *Judas* qui offre de cette figure une interpellation très personnelle : Judas est l'intellectuel qui attend de Jésus la vérité et qui le trahit pour que devant les juges Jésus révèle cette vérité, résolve l'énigme humaine, alors que Jésus résout la connaissance dans l'amour.



de « théâtre des Fantoehes » ees produits hybrides de la tragédie et de la farce dénommés « grotesques ». En fait, l'un des moyens favoris employés par les dramaturges nouveaux a été de mettre en relief le côté « automate » de l'humanité. L'un d'eux, Rosso di San Secondo s'abstient le plus souvent de donner un nom à ses personnages ; il se contente de les désigner par leur profession ou un détail extérieur (*Le Monsieur en deuil*, *La dame au renard bleu*), il intitule une de ses pièces : *Marionnettes, quelle douleur !* ; Enrico Cavae-chioli met en scène Arlequin, Pierrot, des nécromants.

Même quand l'état-civil des personnages est révélé complètement, le jeu du « grotesque » consiste à nous montrer l'antithèse ou la différence entre les gestes sociaux que font ces personnages et les gestes authentiques qu'ils ont envie de faire. *L'homme qui se rencontra lui-même*, de Luigi Antonelli recommençant sa vie, grâce à l'invention d'un tout-puissant docteur, refait toutes les sottises, n'évite aucun des pièges de sa première existence. Le héros de *Masque et Visage* de Luigi Chiarelli, manquant de courage pour tuer sa femme coupable, comme il avait déclaré d'avance qu'il le ferait, exige du moins que sa femme parte pour l'étranger et il se vante d'avoir commis le crime, d'avoir sacrifié au préjugé social de l'honneur. C'est une marionnette en révolte contre les fils qui le guident,



mais qui n'ose pas les briser pour se retrouver lui-même, *homme*, avant le dénouement.

Déjà se montre ici le thème de l'apparence, — sans rapport avec la réalité, — le thème du « paraître » opposé à l'« être ». Dans *Feux d'artifice* du même Chiarelli, on verra par exemple un noble décaqué vivre uniquement sur ses apparences de millionnaire et obtenir ainsi tout le crédit dont il a besoin.

Le « grotesque » a particulièrement exploité ce filon : de l'homme-social opposé à l'homme-authentique, il est passé à l'homme-apparent opposé à l'homme-réel ; du paraître opposé à l'être, il est passé à la fiction opposée à la réalité, mais revêtant toutes les apparences du réel. Massimo Bontempelli a dans *Notre Dea* mis à la scène une femme, totalement amorphe tant qu'elle est nue, tant qu'elle se borne à être elle-même, et qui emprunte sa réalité sentimentale à la couleur et à la coupe de ses robes, changeant d'âme chaque fois qu'elle change de vêtement.

Ainsi le « grotesque » supprime toute limite entre la réalité et l'irréel, le rêve et la vie éveillée, le logique et l'absurde. Les personnages recommencent leur vie, se trouvent transportés dans des îles mystérieuses, bref toute une féerie nouvelle et moderne envahit le théâtre italien. Le « grotesque » retrouve l'aisance et les pirouettes de la comédie de l'art, mais il repousse l'autre trait



essentiel de la comédie italienne, c'est-à-dire la fixité des caractères. Ballotés entre l'être et le paraître, le réel et la fiction, les héros des « grotesques » sont des formes en perpétuel mouvement, en incessantes transformations.

L'essentiel du « grotesque », dans tous les cas, réside dans un dédoublement du drame, dans la juxtaposition de deux plans qui ne coïncident pas, l'un dramatique, l'autre critique. Cet effet d'humour agit sur le spectateur informé de la non-coïncidence des deux plans dans la mesure où le commentaire critique réussit à caricaturer les effets du drame au fur et à mesure qu'ils se produisent, sans en arrêter, ni en obnubiler le déroulement.

Les procédés employés par les auteurs de grotesques varient avec leur tempérament. Luigi Chiarelli (1886), l'inventeur du genre et du nom de « grotesque » (*Masque et Visage* joué en 1916 était écrit dès 1914), obtient le « grotesque » en noyant le drame dans une farce, en tirant des effets comiques de situations désespérées ou même macabres. Il faiblit dès qu'il prétend moraliser ou philosopher, — tentation à laquelle il cède trop souvent. *L'Echelle de soie* montre l'homme-social, le danseur triomphant de l'homme-authentique. *Chimères* montre la vanité des grands sentiments, de l'amour, de l'honneur dès que la misère se met de la partie. *Masque et Visage* et *Feux*



d'*artifice* restent ses deux œuvres les plus réussies.

Luigi Antonelli (1879) introduit le fantastique dans ses grotesques. Il fait revivre un homme et montre l'inutilité de l'expérience acquise (*L'homme qui se rencontre lui-même*). Dans *l'Île des Singes*, il montre des chimpanzés gâtés par l'exemple des hommes. Dans la *Maison à trois étages*, il montre les locataires affolés par la prédiction faite par une pauvre innocente qu'un des habitants de la maison mourra dans les huit jours ; ils ne sont soulagés que par la mort subite de l'innocente elle-même.

Enrico Cavacchioli (1887) dédouble ses drames bâtis d'ordinaire sur des sujets à base de sensualité vulgaire (l'amant d'une femme devenant amoureux de la fille de sa maîtresse ; la femme amoureuse d'un impuissant qui finit dans les bras de son domestique ; la femme d'un aveugle de guerre devenant la maîtresse d'un charlatan), en y introduisant les personnages abstraits et symboliques qui jugent l'action, la prévoient et la commentent. C'est *Lui* dans *l'Oiseau de Paradis* ou l'homme-aux-cents-pyjamas dans la *Danse du ventre*, l'oncle mécanique dans *Celui qui te ressemble*. Les personnages principaux conçus eux-mêmes comme de pures abstractions — la charnalité, l'impuissance, la force mâle, etc... — enlèvent trop souvent toute crédibilité « première » au drame.

De Pier-Maria Rosso di San Secondo (1887), on a pu dire qu'il ne mettait pas en scène des per-



sonnages, mais « des projections lyrico-symboliques des moments de son âme de poète. » Contrairement aux auteurs de « grotesques » qui s'appliquent à nier, à dissocier le jeu des sentiments, à en dénoncer la rhétorique et le vide foncier, Rosso di San Secondo est un pur romantique. Mais la passion effrénée qui emporte le plus souvent ses héros et les réduit à l'état de fantoches, la présence dans chacune de ses œuvres d'un raisonneur ou d'un meneur de jeu qui a réussi ou qui aspire à se soustraire à la passion rapproche son théâtre de celui du grotesque. Rosso di San Secondo divise l'humanité en êtres de passion, — les Méridionaux, — qui regrettent et cherchent sans cesse le paradis perdu et en êtres de raison, — les Nordiques, — résignés à la médiocrité de l'existence. Seuls, les premiers pourront accéder à nouveau au paradis, mais à travers la purgation de leurs passions. Le type préféré de Rosso di San Secondo est celui de l'être qui aspire à la pureté, soit en s'abstenant d'aimer (*La Danse sur un pied*), soit en faisant une part à la charnalité pour mieux préserver son âme. (*Une chose de chair*). Mais Rosso di San Secondo n'a pas encore réussi à dégager ce mythe avec une entière clarté. Sa réussite la meilleure reste *Mariquette, che passione*¹, trois actes dans lesquels il

1. Traduit en français (par M. A. Mortier) sous le titre de *Passion de Fantoches*.



montre trois êtres également en proie à la passion, mais à des stades différents : la Dame-au-renard-bleu encorc plongée dans son amour malheureux et y croyant encorc ; le Monsieur-en-deuil prêt à tenter une seconde expérience après une première souffrance ; le Monsieur-en-gris enfin persuadé que la passion ne peut donner le bonheur, que la vie est grise comme son vêtement et s'évadant dans le suicide. Il traîne dans la plupart des pièces de Rosso di San Secondo une frénésie mélodramatique qui rappelle le pire d'annunzianisme.

Fausto Maria Martini (1886) s'est spécialisé dans un théâtre intimiste, crépusculaire. Il porte à la scène de petites âmes provinciales qui se croient assoiffées de bonheur, de grandeur, d'illusion et qui en réalité sont faites pour la sagesse, la médiocrité et la mélancolie familiales. Pourtant certaines de ses pièces se rattachent au moins indirectement au théâtre du grotesque : *L'autre Nanette* par exemple, montre un mari écrivant l'histoire malheureuse de sa femme et de son premier amant et imaginant une suite et un dénouement tragiques à cette histoire ; l'amant revient réellement comme dans la fiction du mari, mais Nanette au lieu d'avoir le courage de le tuer, comme dans le livre, n'a que celui de se suicider.

La Fleur sous les yeux, *Le soir du 30* montrent de même ce duel de la réalité et de l'illusion, mais concluent au profit de l'humble réalité.



Tels sont les divers aspects du théâtre « grotesque » qui pourrait aussi bien se nommer : théâtre critique. La cérébralité et l'allégorie y tiennent d'ordinaire une place excessive, et l'antithèse réel-illusion, être-paraître y jouent trop souvent d'une façon froide, artificielle et simpliste. Mais le grand mérite du « grotesque » a été de débarrasser la scène italienne de ce qu'on pourrait appeler le préjugé photographique et de permettre un retour à une psychologie plus libre, ainsi que des essais de théâtre féerique et fantastique à base d'humour.

III

Mais c'est dans l'œuvre de Luigi Pirandello¹, plus particulièrement dans son théâtre, que l'humorisme, dont les « grotesques » ont été le produit, a trouvé sa plus brillante réussite littéraire.

Toute la critique pirandellienne a été et demeure

1. LUIGI PIRANDELLO, né à Agrigente le 28 juin 1867. Étudiant de lettres à Rome, puis à l'Université de Bonn où il passe une thèse de dialectologie romane. Rentré en Italie, traduit les *Elégies romaines* de Goethe. Professeur de stylistique à l'École de magistère de Jeunes Filles de Rome de 1897 à 1921. A publié plusieurs romans : *Feu Mathias Pascal* (1904). * — *Son mari* (1911) — *On tourne* (1924) * — *Un, personne, cent mille** (1926) et d'innombrables nouvelles qui paraissent en une édition définitive sous le titre de : *Nouvelles pour un an*. Conteur estimé, il n'a connu le grand



influencée par une excellente étude d'ensemble d'Adriano Tilgher, la plus importante de son livre sur le théâtre contemporain. Le contenu idéologique de l'œuvre s'y trouve exposé avec une rigueur et une solidité impeccables dans l'analyse. De cette étude, le *pirandellisme* sort systématisé de la façon la plus cohérente et la plus complète. Mais quel que puisse être l'intérêt du *pirandellisme*, ce serait fausser la signification intime de l'œuvre de Pirandello que de la réduire à un système. On a pu extraire le *pirandellisme* des ouvrages de Pirandello, — il est même arrivé parfois à Pirandello de s'abandonner trop complaisamment à ce *pirandellisme*, — mais

succès, puis une renommée mondiale qu'avec son théâtre, presque tout entier écrit après 1917. Théâtre : *La raison des autres* (1913). — *La greffe* (1919). — *Gare à toi, Jacquot* (1916). — *Chacun sa vérité* (1917)*. — *Le plaisir d'être honnête* (1918)*. — *Le jeu des rôles* (1918). — *Mais pas sérieusement!* (1920). — *L'homme, la bête et la vertu* (1919). — *Tout pour le mieux* (1920)*. — *Comme avant, mieux qu'avant* (1920). — *Six personnages en quête d'auteur* (1921)*. — *Henri IV* (1922)*. — *Vêtir ceux qui sont nus* (1922)*. — *La vie que je t'ai donnée* (1923). — *Citrons de Sicile* (1912). — *Le devoir du médecin*. — *L'étau* (1912). — *La Fleur à la bouche* (1923). — *La patente* (1919). — *Le bonnet de fou* (1914). — *Deux en une* (1920). — *L'imbécile* (1922). — *A la sortie*. — *Comme ci (ou comme ça)* (1925). — *Diane et la Tuda* (1926). — *L'Amie des Femmes* (1927).

[Les œuvres marquées d'une astérisque existent en traduction française, plus trois recueils choisis de nouvelles : *Le Livret Rouge* (Stock) ; *Innocentes* (Kra) ; *Vieille Sicile* (Kra)].

son art existe et se justifie en dehors de tout système.

Pirandello s'est, dès le début de sa carrière, déclaré humoriste et il a toujours persisté à revendiquer cette qualification. Il a même assez longuement disserté sur l'humour. Mais l'humour tel qu'il le conçoit, ne se borne pas à exploiter le sentiment des contraires, à mettre à nu le comique d'une situation dramatique, à montrer la souffrance que recouvre tel aspect comique, ou encore à dissimuler sa pitié ou sa sensibilité à vif sous la pudeur ironique d'un sourire. Il a pu s'exercer à cet humourisme-là les jours où l'inspiration profonde lui faisait défaut, mais son humorisme essentiel est d'une tout autre nature.

L'humour, selon Pirandello, ou bien jaillit de la vision particulière de l'observateur, ou bien se trouve inclus dans le sujet même qui donne lieu à l'observation. Mais dans l'un et l'autre cas, il se justifie de la même manière, sa nature profonde est identique. Il y a *vision humoristique* quand en présence d'un acte spontané, l'observateur, au lieu d'enregistrer purement et simplement cet acte, le juge. Il y a *sujet humoristique* toutes les fois qu'au milieu d'un acte spontané, il y a intervention du jugement, en d'autres termes toutes les fois qu'un homme s'arrête de *vivre* (c'est-à-dire de suivre son instinct, sa passion, son *animalité*) pour se *regarder vivre* (c'est-à-dire pour envisager la forme de sa vie, la juger, exercer son *humanité*). Ce qui,



pour Pirandello, différencie l'homme de l'animal, c'est qu'il interprète sa vie, qu'il porte sur elle des jugements, qu'il la met en forme. En cette mise en forme consiste pour lui la définition même de l'humain, tandis que la poussée vitale traduit la part d'instinct, d'animalité, de bestialité qui demeure encore en lui, et parfois le domine entièrement, l'aveugle. L'humour naît au moment où l'*humanité* de l'homme s'exerce sur son *animalité* ou entre en conflit avec elle, chaque fois que se manifeste la double nature de l'homme. L'écrivain humoriste, dans ces moments-là, n'a plus qu'à transcrire directement, « véristement » ce qu'il constate.

Le progrès de Pirandello a consisté en ceci qu'ayant d'abord appliqué du dehors une *vision humoristique* à des peintures de la spontanéité, de la passion, de l'animalité humaines, il a plus tard (en particulier dans son théâtre) choisi et peint exclusivement des *sujets humoristiques*, c'est-à-dire des cas illustrant son idéal profond du drame humain. Là où il conte en observateur humoriste, Pirandello plaît par son talent, sa finesse, la cocasserie de son imagination, mais ses réussites véritables sont le résultat de ses rencontres avec des *sujets vraiment humoristiques*.

Cette idée de l'humour, qui est en réalité une idée de l'homme, comment s'est-elle imposée à Pirandello? On se tromperait en lui attribuant des origines philosophiques ou seulement livresques, en



invoquant par exemple, comme on l'a fait, l'influence des seconds romantiques allemands que Pirandello aurait découverts pendant ses années d'études à Bonn. Certes il n'est pas impossible que des lectures aient confirmé Pirandello dans son idée particulière de l'homme. On ne saurait non plus diminuer la part de la dialectique dans l'esprit et l'œuvre de Pirandello. Mais à l'origine de sa vision humoristique de l'humain, il y a avant tout son « sicilianisme », son expérience sicilienne, ses observations régionales, complétées et corroborées sans doute par une vigilante introspection. L'œuvre de Pirandello, quoi qu'on en ait dit, n'a rien de nordique, elle est par ses racines et dans son essence toute méridionale. Au point de départ du pirandellisme, on rencontre l'impulsivité, l'intelligence et la mobilité siciliennes : cette impulsivité qui pousse le sicilien à céder à l'instinct, à la passion, à l'animalité, sans réserves, sans retard et jusqu'au bout ; cette intelligence volcanique, perçante et dialectique qui le pousse à tout juger, — les autres et lui-même — à tout expliquer ; cette mobilité enfin qui le fait passer instantanément du rire aux larmes, de la raillerie à la pitié, de la colère à l'attendrissement, du crime au remords, de l'acte le plus impulsif au sentiment aigu de la vanité de cet acte. Le Sicilien est tout entier dans la minute présente ; la minute qui suit le trouve déjà changé.



Verga s'était plu à observer et à peindre ses compatriotes dans leurs minutes d'aveugle passion, Pirandello se plaît soit à observer en Sicilien calme ses compatriotes en folie, soit de préférence à observer et à peindre la minute qui suit la crise, où l'individu ouvre les yeux sur lui-même : le sujet humoristique de Pirandello commence à la minute où finit le sujet vériste de Verga.

Pirandello a été frappé aussi par un autre trait de ses compatriotes : leur insularité. Dès que la passion s'empare de lui, le Sicilien devient sourd et aveugle à tout ce qui concerne autrui, il se mure, s'isole, dans son idée fixe le reste de l'univers n'existe plus pour lui. D'où le leit-motiv pirandellien que chaque individu est pour les autres une île inaccessible, son thème de l'isolement absolu des êtres. A cette indifférence, il faut juxtaposer un phénomène contradictoire en apparence, la manie sicilienne, méridionale de disserter sur tout et sur chacun. Le Sicilien, dès qu'il se trouve en vacance de passion, adore observer les passions des autres, les interpréter à sa façon, dire son mot sur elles, le plus souvent à faux, car son individualisme l'empêche de sortir de lui-même, de se mettre jamais « dans la peau » de ceux qu'il juge.

Aussi les premiers contes de Pirandello, inspirés par une observation directe de la vie ou par le folk-lore de l'île, mettent-ils le plus souvent en scène l'incompréhension mutuelle des humains,



leur cheminement sur des plans différents où il leur est interdit de jamais se rencontrer, des êtres passionnés soumis chacun sa passion, des spectateurs qui les jugent à tort et à travers ; ou bien encore la mobilité de l'homme, la discontinuité de ses états d'âme. Ce sera tantôt une famille de goinfres invitant à dîner un malheureux qui ne pense qu'à ménager sa santé et son estomac débile et d'abord ne comprenant pas, s'irritant ensuite que l'hôte ne fasse pas honneur au repas ; tantôt un assassin par occasion qui, redevenu calme, ne reconnaît rien de lui dans le geste meurtrier accompli par l'homme qu'il a été la veille, l'espace d'une minute.

Il n'est pas douteux que la réflexion de Pirandello n'ait peu à peu dégagé de ces observations directes de la réalité sicilienne une série de schèmes psychologiques généraux. Mais il était nécessaire de bien marquer le fondement réaliste, expérimental — et non pas idéologique — de la pensée et de l'art de Pirandello.

Au simple examen critique, le pirandellisme peut apparaître comme le résidu abstrait, l'épure, la transposition universaliste de cette expérience sicilienne. Mais il convient de souligner au passage et sans insister tout ce qui a été dicté à Pirandello par une vie personnelle souvent douloureuse. *Henri IV*, *Tout pour le mieux*, certaines scènes de *Diana et la Tuda*, par exemple, qu'on serait tenté



de considérer comme de pures constructions de l'esprit, ne sont en fait que des transfigurations de tourments intimes. L'isolement de l'individu, la non-permanence, la non-identité et la discontinuité de la personne humaine, la vie de l'âme considérée comme une succession de sensations, la vie morale considérée comme une succession d'impulsions et de velléités éphémères qui, du point de vue philosophique, expriment un relativisme et un empirisme assez banals, ont été vécus et soufferts par Pirandello jusqu'au désespoir. Il a senti le drame de la connaissance jusqu'à l'angoisse ; c'est un cri d'angoisse spontanée qui retentit dans les meilleurs de ses récits, dans tout son théâtre. La conscience qui accompagne l'homme de sa naissance à sa mort et différencie sa destinée de celle de l'animal ou de la plante, voilà la source unique du tragique pirandellien.

Prendre conscience de la vie, penser sa vie, c'est lui donner une forme, la fixer dans une forme, en dessiner une image réelle ou illusoire, peu importe. Mais la vie coule, coule sans arrêt ; aucune forme ne peut l'emprisonner. Tout le mal vient de là : l'homme se fixe dans une forme, la vie ne se fixe jamais. Certes, l'homme peut ruser avec sa destinée ; Pirandello envisage différentes ruses : renoncer à donner forme à sa vie, s'abandonner au flux vital, à l'instinct (attitude féminine) ; adopter une forme fixe et se tenir hors de la vie



(attitude masculine); ou enfin (attitude idéale), parvenir à unifier le rythme de la vie et celui de la conscience qu'on en prend, créer à chaque minute une forme nouvelle où fixer la vie, une forme qu'on briserait à peine achevée. Une absence complète d'automatisme spirituel, un refus de toutes les scléroses spirituelles (habitudes, souvenirs, etc...), bref, un actualisme total définirait l'adaptation parfaite à la vie.

Mais la perfection de cette dernière attitude, aussi bien que la sagesse des deux attitudes extrêmes — féminine et masculine — ne sont guère que des vues de l'esprit. Il n'est guère d'hommes solidement fixés dans une forme qui ne la brisent à un appel de la vie, pour toujours, comme le Baldovino de la *Volupté de l'honneur* ou quitte à la réintégrer aussitôt comme *Henri IV*, lequel sort de sa folie, entre dans la vie pour y commettre un meurtre et retourne aussitôt après à la forme fixe de sa démence factice. Il n'est guère de femmes qui, à un moment, n'aspirent à fixer leur vie dans une forme. (*Vêtir ceux qui sont nus.*)

Surtout bien peu d'hommes et de femmes se rendent compte en permanence de ce jeu incessant entre la forme et la vie. Que la passion les emporte et ils oublient de se regarder vivre, ils vivent. Qu'ils se cristallisent dans une forme, dans une idée de leur vie, ils ne s'aperçoivent pas que cette forme est illusoire, que la vie l'a depuis longtemps



abandonnée. Ils croient baigner dans le réel alors qu'ils nagent dans l'illusoire. Cette confusion du réel et de l'illusion est l'un des thèmes essentiels de Pirandello qui le rapprochent le plus des « grotesques ».

Cette dualité de la forme et de la vie, saisie de préférence au moment où l'homme est contraint à en prendre conscience, fournit sa matière à la plupart des récits et à tout le théâtre de Pirandello, elle aboutit à la théorie pirandellienne de l'humour, à la fois si personnelle et si proche des principaux courants de la pensée contemporaine : mobilisme bergsonien, inconscientisme freudien, relativisme d'Einstein, subjectivisme de Proust.

Pirandello a envisagé ce duel forme-vie sous tous ses aspects, dans toutes ses variantes, avec toutes ses surprises, il en a dressé, pourrait-on dire, un premier catalogue dans ses innombrables contes, mais sa trouvaille décisive, la plus valable littérairement, a été d'en tirer un tragique inédit, une dramaturgie originale. C'est pourquoi, quelque estime qu'on puisse avoir pour Pirandello, animateur, dans quatre cent nouvelles et huit romans, d'un monde de personnages extraordinairement varié et disparate, où l'on retrouve toute l'Italie bourgeoise d'entre 1870 et 1914, la classe moyenne de la capitale, le bureaucrate et le professeur, le pharisaïsme et la vie trotté-menu de la province italienne, les survivances féodales



dù Midi, toute la malice aussi et toute la résignation paysanne, son théâtre reste le maître-morceau de son œuvre.

Les crises que Pirandello a portées à la scène se situent toutes à un instant identique : celui où la forme cède sous la poussée de la vie ou bien celui où la vie s'arrête pour exiger qu'on la mette en forme. Selon qu'il place au centre de son drame un homme ou une femme, il montre en défaut la forme ou la vie. Le plus souvent ses héros, — fidèles au « formalisme » masculin — apparaissent fixés dans une idée d'eux-mêmes. Le drame naît soit quand ils se découvrent soudain autres qu'ils ne se croyaient, soit quand une poussée de la vie les expulse brutalement de leur forme. Ses héroïnes, au contraire, — fidèles au « vitalisme » féminin — apparaissent dans la mobilité de leur vie. Le drame naît quand elles sont contraintes à s'enfermer dans une forme (c'est le cas de l'héroïne de *Comme avant, mieux qu'avant* qui doit se faire passer aux yeux de sa propre fille qui la croyait morte pour une marâtre ; c'est le cas de l'héroïne de *Vêtir ceux qui sont nus* qui, après sa tentative de suicide et croyant mourir, s'invente une légende, une forme d'où la vie la chasse, à peine guérie).

Ces crises, provoquées par le conflit forme-vie, constituent le plus souvent — mais c'est indirectement, par voie de conséquence — des variations sur l'idée de personnalité ou sur celle de vérité.



Mais ni le problème de la personnalité en soi, ni celui de la vérité en soi n'intéressent Pirandello.

Il se place hors du domaine des faits, il n'envisage que la vie morale. Un homme parfaitement honnête, s'il est tenu pour une canaille par tout le monde (*Tout pour le mieux*), le fait qu'il soit honnête importe peu ; le drame naît quand il prend conscience du jugement des autres sur lui ; jugement si différent de l'idée qu'il croyait que les autres se faisaient de lui. Peu importe de savoir si en fait M^{me} Ponza est la fille de M^{me} Frola ou non, si elle est la première ou la seconde femme de M. Ponza (*Chacun sa vérité*), la vie morale de M^{me} Frola et de M. Ponza exige que M^{me} Ponza soit tour à tour l'une et l'autre ; le drame naît parce que la petite ville de province croit à la vérité des faits, alors que seule importe la vérité morale.

Ce qui montre à quel point le problème de la forme et de la vie est bien celui qui hante avant tout Pirandello, c'est que ses œuvres les plus vastes ont abordé le problème de la création artistique dans ses rapports avec la vie. Des *Six personnages en quête d'auteur* à *Comme ci (ou comme ça)* et même à *Diane et la Tuda*, il a traité des rapports de l'art et de la vie dans des drames qu'on ne peut considérer comme isolés, mais qui s'engrènent les uns sur les autres et qui se prolongent l'un l'autre.

Les *Six personnages* montrent le mécanisme



de la création artistique, six vies en quête d'une forme immuable, — celle de l'œuvre d'art, — s'éparpillant sans prendre aucun sens, comme feuilles au vent, après le refus de l'artiste de les mettre en forme. *Henri IV* montre la projection d'une forme d'art dans la vie, coulée dans un personnage historique, forgée par la folie, mais maintenue après la guérison par une volonté consciente ; la vie brise un instant cette forme (le temps du drame), mais elle se reconstitue aussitôt. *Vêtir ceux qui sont nus* montre le processus parallèle de l'œuvre d'art et de la vie ; chaque incident de la vie venant enrichir l'œuvre du romancier et par contre détruire la forme péniblement élaborée par la créature vivante. *Comme si (ou comme ça)* montre la forme prise par l'œuvre d'art s'imposant à la vie en quête d'une forme. *Diane et la Tuda* montre enfin dans leur opposition foncière l'idée de l'œuvre d'art et la réalité de la vie.

Réduite à ses éléments premiers, au problème qu'elle pose, chacune de ses pièces risque de paraître un simple jeu cérébral. Et on ne peut nier qu'il n'y ait quelque chose de mécanique dans une énumération des thèmes traités par Pirandello : un individu refuse de renoncer à l'idée qu'il se fait de lui, — l'idée qu'il se fait de lui ne coïncide pas avec la vie présente ou avec l'idée des autres, — les circonstances l'obligent à dissimuler sa personnalité, — l'idée ancienne qu'on se fait de soi ne



veut pas céder la place à la réalité nouvelle, etc., etc...

Mais l'art de Pirandello a été précisément d'animer ces données dialectiques d'un mouvement dramatique incessant et presque haletant, d'en extraire un sentiment du tragique humain.

Ses premiers actes, notamment, conçus soit comme des exposés policiers, allant du complexe au simple, soit comme des canevas de *commedia dell'arte* attachent dès le début l'attention du spectateur par le mystère, l'imprévu, la cocasserie ou le pathétique du sujet, la souplesse et la vivacité de la technique. Toute l'action de la pièce est condensée dans le premier acte ; au second se déclenche, non pas la scène décisive, mais la grande scène de la « prise de conscience » qui aboutit au cours du troisième — très bref d'ordinaire — au geste souvent brutal qui fournit le dénouement.

La nouveauté de cette dramaturgie, c'est qu'elle atteint son paroxysme dans des scènes non pas d'action, mais de connaissance, qu'elle vise à émouvoir par une découverte et non par un geste, qu'elle s'efforce, non pas vers un tragique d'action, mais vers un tragique de conscience.

On a contesté cette forme de tragique. Le tragique, a-t-on dit, suppose une permanence de l'être, une communicabilité réelle entre les êtres, des éléments de lutte et de résistance que le pirandellisme refuse. Il semble qu'on puisse répondre



que l'essence même du tragique, c'est la fatalité aux prises avec la liberté de l'homme : fatalité divine du drame grec, fatalité amoureuse de la tragédie classique, fatalité atavique ou sociale de la tragédie ibsénienne. La fatalité qui, chez Pirandello, déclenche la tragédie est une fatalité intérieure. Elle éclate dans l'âme, elle est un miroir où l'homme est contraint de se regarder et de se reconnaître autre qu'il ne se voudrait. Elle se confond avec la vie qui chasse l'homme de la forme où il croyait pouvoir vivre. Et la tragédie s'affirme encore dans la lutte entre l'homme qui se veut permanent et la vie éternellement changeante. L'originalité de la tragédie pirandellienne, c'est d'avoir remplacé l'*action* de la fatalité par le *sentiment* de la fatalité.

Ce tragique, Pirandello ne l'atteint pas toujours. Il lui arrive souvent de ne pas s'élever au-dessus du drame, ou même de s'entraver dans le mélodrame. Il lui arrive de choisir des sujets si compliqués que la vraisemblance en souffre et que la portée humaine en diminue d'autant. Il lui arrive aussi parfois de glisser dans un didactisme pesant. Enfin il faut bien reconnaître que ses thèmes ne sont pas exempts de quelque monotonie, non plus que ses procédés expressifs. L'artiste n'est pas chez lui tout à fait de même classe que l'animateur.

Mais ni l'inégalité, ni la monotonie de l'œuvre



pirandellienne ne doivent masquer son importance dans la littérature de ce dernier demi-siècle. Pirandello est le seul écrivain italien de cette période qui ait su pleinement résoudre pour son propre compte, sans toutefois que sa solution puisse servir d'exemple, le problème qui se pose à tous les écrivains italiens depuis 1870 : édifier une œuvre universelle sur une base régionaliste.

IV

L'influence du pirandellisme, qui a été grande dans toute l'Europe, s'est fait sentir également en Italie, mais non pas d'une façon prépondérante. Certains auteurs de « grotesques » se sont orientés dans les voies tracées par Pirandello et des auteurs nouveaux lui ont emprunté des thèmes, ou ont utilisé sa vision de la vie, surtout son antithèse entre le paraître et l'être, le réel et la fiction. On peut citer entre autres Massimo Bontempelli avec *Notre Dea* (dont l'héroïne change de personnalité chaque fois qu'elle change de robe), Orio Vergani, qui, dans le *Chemin sur les eaux*, nous montre un mari à la recherche des éléments vivants qui ont provoqué l'idée fixe de sa femme folle, Stefano Landi.

En dehors du pirandellisme, le théâtre crépusculaire, provincial, intimiste, inspiré en partie par l'exemple de Tchekov, en partie par le « théâtre

du silence » français, compte de fidèles partisans. Citons, à côté de F. M. Martini, Cesare Vico Lodovici (*L'idiot, Les yeux mi-clos, La femme de personne*), Leo Ferrero (*La chevelure de Bérénice, Les campagnes sans Madone*).

Le théâtre expérimental d'Anton-Giulio Bragaglia, à Rome, représente des pièces futuristes synthétiques, des images spectaculaires, des féeries, des œuvres expressionnistes, des « commedie dell'arte ». Il combat le théâtre littéraire et prône le théâtre théâtral. Parmi les jeunes auteurs représentés chez Bragaglia, citons Corrado Alvaro, Luigi Bonelli-Cetov, Pietro Solari, Antonio Aniante.



CHAPITRE XI

DE LA « RONDA » A « 900 » ET A « STRAPAESE »

I

Pendant les premières années qui ont suivi l'armistice, et à peu près jusqu'à la victoire du fascisme, s'est affirmé dans la littérature italienne un fait nouveau — celui qui trente ans plus tôt en France avait été l'œuvre du symbolisme : le divorce littéraire de l'élite et du grand public. Dès 1914, le mouvement de la seconde *Voce* et surtout de *Lacerba* l'avait laissé prévoir, mais la guerre et les livres de guerre (issus, nous l'avons vu, de la mêlée des intellectuels et du peuple) l'ont retardé jusqu'à Vittorio Veneto.

La crise financière, la baisse des changes de 1919-1920, en fermant l'Italie à l'importation des romans étrangers — surtout français et anglais — qui occupaient jusque-là le marché de la littérature récréative, a eu pour conséquence immédiate le développement d'une littérature romanesque na-



tionale, destinée à remplacer les articles de fabrication courante jusque-là fournis par l'étranger. Cette littérature — le plus souvent légère ou même érotique — favorisée par quelques éditeurs milanais de collections à gros tirage a pris le nom de « littérature milanaise ». Son représentant le plus caractéristique est Guido da Verona¹, qui peut être considéré comme le précurseur des romanciers cosmopolites à bon marché; da Verona mêle à ses peintures scabreuses un lyrisme inspiré de d'Annunzio, un esthétisme frelaté et un sentimentalisme de romance napolitaine; on ne peut méconnaître son art de conter avec vivacité, ni même (surtout dans ses premières œuvres) des dons de vision colorée qui le rattachent à la tradition vériste.

C'est par réaction contre le mercantilisme et la vulgarité de la littérature milanaise que l'on vit alors prendre corps une littérature raffinée et difficile, dont la revue *La Ronda* devint rapidement le centre.

Le groupe romain de *la Ronda*² — comme

1. Guido da Verona, né à Saliceto Panara (Modène) en 1881. Parmi ses œuvres, *La Vie commence demain* (1912), *Mimi Bluette* (1916), *Le livre de mon rêve errant* (1919), *Dénoue ta tresse*, *Marie Madeleine* (1920), sont celles qui ont obtenu le plus de succès.

2. *La Ronda* a été fondée en mars 1919 par sept écrivains : Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Vincenzo



tous les groupements similaires, parmi lesquels il faut citer le *Convegno*¹ de Milan — entendait protester par l'exemple et par la critique, non seulement contre le mercantilisme, mais encore contre toute littérature facile. Si la littérature milanaise était facile par mercantilisme, d'autres écrivains l'étaient par fidélité à une esthétique, notamment les futuristes alignant sans effort leurs mots en liberté, les crépusculaires indifférents au style et, même à la syntaxe, bref tous les partisans de l'art-intuition.

La *Ronda* se déclara classique par opposition au futurisme, à l'intimisme, à toutes les formes modernes dérivées de l'esthétique crocienne qui furent considérées avec mépris comme des dégénérescences du romantisme. La réaction de la *Ronda* fut en somme du même ordre que la réaction de Carducci contre les romantiques et contre Manzoni entre 1860 et 1880. Mais étendant la notion de romantisme à toute la seconde moitié du XIX^e siècle, les « Rondisti » s'affirmèrent hostiles à Pascoli, à d'Annunzio, à Carducci autant qu'à Croce et à Marinetti. Pour maître, ils choisirent Leopardi.

Cardarelli, Emilio Cecchi, Lorenzo Montano, Aurelio E. Saffi auxquels se sont joints plus tard Alfredo Gargiulo, Alberto Savinio, Giuseppe Ungaretti, F. Burzio, G. Ansaldo. La *Ronda* a cessé de paraître en 1922.

1. Créé et dirigé par Enzo Ferrieri.



Leopardi, écrivain international, fait figure de grand romantique. Écrivain national, il est en matière de langage le type même du classique italien, et son œuvre apparaît comme une fixation classique du romantisme ambiant. Il était tout naturel que le groupe de la *Ronda* insurgé contre toutes les tentatives d'avant-garde (recherche de l'expression vierge, de la sensation à l'état naissant, de l'originalité à tout prix, anarchie dans la syntaxe et le vocabulaire, emploi d'onomatopées, de signes mathématiques, d'artifices typographiques, etc...), prônant un retour à l'ordre, à la discipline, à la rhétorique traditionnelle, se soit rattaché à Leopardi, — du moins au Leopardi philologue et théoricien du langage.

La langue italienne, ont soutenu les « Rondisti » après l'auteur du *Zibaldone*, est la dernière des langues anciennes, dont l'excellence unique, orthographique, grammaticale, esthétique, soutient et explique la continuité à travers les siècles... Il nous a été accordé à nous Italiens, l'idée formelle d'un langage antique et moderne, inaliénable et incorruptible¹. — Il n'est pas possible de concevoir dans notre pays un art véritable qui ne soit pas un art classique². Durant une première période, la *Ronda* s'est surtout attachée à guerroyer contre Croce

1. *Ronda*, oct. 1920.

2. Vincenzo Cardarelli. *Viaggi nel Tempo*, p. 119.



et les romantiques et à donner des exemples de « beau style ». Il est permis de rapprocher les théories d'art de la *Ronda* de celles de Paul Valéry sur l'effort nécessaire à la création de l'œuvre d'art considérée comme la résultante d'un certain nombre de conditions.

Le siècle d'or de la littérature italienne, pour les « Rondisti » comme pour Leopardi (et c'est en quoi ils se séparent des Puristes), n'est pas le xiv^e siècle, c'est le xvi^e. Les Puristes font aux « Rondisti » l'effet d'avoir été les précurseurs du romantisme¹ et de l'école esthétique de De Sanctis et de Croce. Les « Rondisti » se défendent d'ailleurs de vouloir pasticher le xvi^e siècle : « *Mon traditionalisme, écrit l'un d'eux, Cardarelli, consiste à rester fidèle à quelque chose de permanent, de toujours actuel, en perpétuel mouvement et développement ; il se borne à exiger que le cours du fleuve ne soit pas détourné, ni interrompu.* »

Mais très vite le classicisme anti-novateur de la *Ronda* s'est étendu de la forme au contenu. Les « Rondisti », après avoir affiché leur mépris pour les effusions personnelles, les représentations de la vie contemporaine ou locale, en sont venus à condamner

1. « Le préraphaélisme linguistique des Puristes a été le précédent historique nécessaire de la langue populaire et toscanisante des Romantiques. » (Cardarelli. — Préface au *Testament littéraire de Léopardi*.),



la recherche de sujets nouveaux et à prôner un académisme absolu. Pourquoi ne pourrait-il pas en être pour les écrivains comme pour les peintres, pourquoi ne continueraient-ils pas à s'affirmer et même à innover en utilisant les mêmes sujets ? « *Les grands poètes ont pu se répéter et s'imiter, par une habitude qui est devenue tradition, parce qu'ils savaient que les sujets poétiques les plus profonds, ceux dont on ne peut se passer se trouvent déjà inscrits dans la nature, et n'appartiennent en définitive à personne. Et ils ne craignaient point de ne pas paraître originaux. Ils étaient heureux au contraire que les motifs chers à leur inspiration fussent consacrés par quelque précédent insigne. Ils en tiraient, quant à eux, encouragement à SENTIR* »¹. C'est ainsi que Riccardo Bacchelli a donné un *Hamlet*, un *Spartacus*, un *Abandon d'Ariane*, Vincenzo Cardarelli des *Fables de la Genèse*, inspirées par la Bible.

Ce genre d'art, toujours selon Cardarelli, permet d'échapper à la facilité et au romantisme des effusions personnelles : « *Il permet une liberté de modulations et d'attitudes sur un fond purement illusoire. Incipit comœdia, dirait-on en paraphrasant un mot de Nietzsche. La comédie de l'art objectif. En vérité continuer à feindre à la première personne finirait par devenir à la longue un jeu trop pauvre*

1. Cardarelli.



en surprises. » Théorie très soutenable, mais qu'aucun des « Rondisti » n'a été capable de mettre efficacement en pratique.

Si on considère le rôle joué par la *Ronda*, on peut dire qu'elle a obtenu des résultats négatifs appréciables : elle a ranimé en Italie le goût du style et « l'amour de l'art », elle a mis un frein aux divagations ou aux extravagances futuristes et aux fadeurs crépusculaires, mais elle s'est stérilisée dans un vain formalisme académique et n'a pas produit d'œuvres valables.

Considérées dans leurs dimensions et leur contenu, en dehors de toute théorie d'école, ces écrits des « Rondisti » (du moins tant qu'a duré la *Ronda*) ne faisait guère que continuer le fragmentisme d'avant-guerre, avec moins de spontanéité impressionniste et une froideur académique réchauffée parfois de ressouvenirs de Baudelaire, de Nietzsche ou de poèmes en prose symbolistes. Il en reste une série d'*études* (au sens que les peintres donnent à ce mot), de *natures-mortes* dont les plus réussies se trouvent dans les *Prologues* et les *Voyages dans le Temps* (1920) de Cardarelli¹. Mais le meilleur de la production de Cardarelli, comme de Bacchelli, entre 1919 et 1922 se rencontre dans leurs essais critiques.

1. Vincenzo Cardarelli, né à Corneto Tarquinia en 1887.



De Riccardo Bacchelli¹, on ne peut considérer les drames tout littéraires que comme des exercices de style. Mais il y a en lui, lorsqu'il consent à se détendre (comme il l'a fait depuis 1924) une verve bonhomme qui n'est pas dénuée de grâce, malgré trop de recherche dans le style. Son roman historique de type manzonien, *le Diable à Pontelungo*, un peu artificiel, est bien mené et bien conté.

Antonio Baldini² a peu collaboré à la *Ronda*. Il y a chez lui une fantaisie légère, ariostesque, une musicalité dans le style et en même temps une nonchalance naturelle qui en font l'écrivain le plus aimable du groupe. Le portrait de l'insouciant *Michelaccio* en qui il a symbolisé la sagesse italienne, dédaigneuse des biens de ce monde, quelques-uns des récits d'*Humeurs de jeunesse* et de *Le peloton qui saute* où il se divertit tantôt à décrire des choses vues, tantôt à lâcher la bride à sa fantaisie historique offrent un mélange de fin lyrisme et d'*arguzia* ironique d'un goût exquis.

1. Né à Bologne en 1891. A publié des *Poèmes lyriques* en 1914 ; *Hamlet*, *Spartacus*, *l'Abandon d'Ariane* dans la *Ronda*. Depuis il a donné une sorte de fantaisie satirique : *Le thon le sait*, et un roman en deux volumes : *Le Diable à Pontelungo* (1927).

2. Né à Rome en 1889. Œuvres : *Notre Purgatoire* (1918). — *Humeurs de jeunesse* (1920). — *Le peloton qui saute* (1920). — *Michelaccio* (1921). —



Bruno Barilli, musicien de profession, écrivain à ses moments perdus, a donné des fragments, des morceaux de style brillamment réussis. Le moindre thème lui est bon pour montrer sa virtuosité d'humoriste lyrique : l'éloge de la contre-basse à cordes ou le souvenir de Verdi. Lui aussi est un peu en marge du mouvement de la *Ronda*.

Lorenzo Montano, dans une note plus psychologique, est également un fragmentiste. Il a pourtant donné en 1925 un roman d'allure partiellement autobiographique qui montrait une évolution vers un art plus construit. D'Alberto Savinio il faut surtout retenir jusqu'ici les brefs récits d'*Hermaprodite*.

Alfredo Gargiulo est uniquement critique, un critique précautionneux, subtil, torturé, quintessencié et, dans tous les sens du mot, rare : son œuvre principale reste une étude sur d'Annunzio.

II

Il convient de mettre à part Emilio Cecchi et Giuseppe Ungaretti. Emilio Cecchi¹ longtemps

1. Né à Florence en 1884. Débute à la *Voce*. Spécialiste de littérature anglaise. Critique littéraire de la *Tribuna* de 1910 à 1923. Critique d'art. Œuvres : *Rudyard Kipling* (1911) ; *La poésie de Pascoli* (1912). — *Etudes critiques*



s'est cantonné dans la critique littéraire et la critique d'art. Moins limpide, moins aisé que lui, mais d'un jugement plus sûr, il est avec Serra le meilleur critique descriptif de l'Italie d'après 1910. Il excelle à caractériser l'art d'un écrivain, à le rendre sensible par des métaphores, des rapprochements et, s'il le faut, par des évocations lyriques. Son premier souci est de bien situer sa critique dans le climat de l'auteur étudié. Il démêle alors les états d'âme successifs du créateur et philosophe à leur propos. Sa « prise » critique, précédée parfois de tâtonnements, est d'une rare solidité. Mais la vraie originalité de Cecchi est d'avoir réussi à unir le crocianisme et la rhétorique classique de la *Ronda* pour en tirer une œuvre positive de création, d'avoir bâti un art d'expression sur des interprétations critiques. On pourrait parler à son sujet de *criticisme lyrique*.

Poissons rouges et *L'Hôtellerie du mauvais temps* sont, si l'on veut, à les considérer de l'extérieur, composés de « fragments » — souvenirs, descriptions, choses vues, etc... — mais leur caractéristique est d'être d'abord des explications critiques, et non des morceaux de bravoure, ni des effusions impressionnistes. Ce sont, pourrait-on dire, des œuvres de création au second degré, des divagations

(1912). — *Histoire de la littérature anglaise au XIX^e siècle*, tome I (1915). — *Poissons rouges* (1920). — *L'hôtellerie du mauvais temps* (1927).



lyriques et humoristiques inspirées non pas directement par le réel, mais par une intelligence critique du réel, de savoureuses concrétisations d'une réflexion abstraite.

On peut se demander s'il ne faut pas voir là le produit expressif le plus original des vingt ans de travail critique que vient de traverser l'Italie.

On rencontre en effet chez les écrivains italiens les plus raffinés d'aujourd'hui un tel sens critique, une telle conscience de leur art propre et de tout l'art européen que les moyens usuels que la littérature leur propose leur paraissent à la fois vulgaires et vains. Toute rhétorique, toute poésie ou tout réalisme directs leur semblent méprisables ou trop faciles. Ils rêvent de transpositions plus subtiles, de sensations, de pensées qu'ils transmettraient par une sorte d'osmose à leurs lecteurs ou bien de généralités concrètes, d'un concret tout épuré où l'essentiel seul serait conservé, ou bien encore d'un mélange de sensualité et d'intelligence, un peu à la façon de Paul Valéry, bref d'une sorte de surréalisme, mais qui ne bafouerait pas l'intelligence.

C'est de cette esthétique que relève le lyrisme de Cecchi. Il renonce à saisir et à exprimer immédiatement, intuitivement le réel ; il laisse d'abord le champ libre à son intelligence critique et c'est seulement sur les interprétations critiques fournies par sa réflexion critique qu'il se donne ensuite



carrière. Les « poissons rouges » de Cecechi — c'est ainsi qu'à défaut d'un autre mot proposait de les nommer le critique Gargiulo — se trouvent de la sorte à mi-chemin entre l'essai et la poésie. Aussi rappelle-t-il parfois Chesterton, parfois Ramon Gomez de la Serna, avec l'abondance et l'aisance en moins : il y a toujours chez lui quelque chose d'appliqué, de forcé, qui gêne un peu, mais son art tout de contrainte et de condensation approche du parfait.

Giuseppe Ungaretti¹ est uniquement, purement poète. Collaborateur de *Lacerba* en 1914, de la revue dadaïste *Littérature* en 1919, puis de la *Ronda*, Ungaretti est retourné, après la disparition de cette revue, à l'isolement habituel de tous les écrivains italiens originaux. Dans cette solitude, Ungaretti édifie lentement son œuvre et l'on peut comparer le travail de redressement poétique qu'il est en train d'accomplir à celui qu'a accompli en France Paul Valéry. Ungaretti, qui a aimé et admiré Apollinaire, longuement médité sur Mallarmé, puis sur Valéry, a peu à peu renoncé au subjectivisme formel de ses débuts pour se forger des « gênes » de plus en plus « exquisés » et pour

1. Né à Alexandrie d'Égypte en 1888 d'une famille lucquoise. Études en Égypte et en France. Débute à *Lacerba*. Œuvres : *Le Port enseveli* (1917). — *Allégresse des naufrages* (1919). — *Ode à la mort* et *Fragments de la Mort de Cronos* dans la revue française *Commerce*.

se relier à Pétrarque, à travers Leopardi, sans rien abdiquer pourtant de sa sensibilité d'homme d'aujourd'hui. Des études critiques dont l'accent rappelle ceux de Baudelaire accompagnent et épaulent son œuvre créatrice.

Les premiers poèmes d'Ungaretti, nés sous le signe de l'impressionnisme et du cubisme littéraires, sont des comprimés de poésie, — une poésie qui est réminiscence, redécouverte du Paradis perdu. Le poète plonge au fond de lui-même, au plus secret de son inconscient et en ramène des prises toutes chargées des secrets ensevelis au cœur des générations qui l'ont précédé. La parole du poète est l'aboutissement sacré de sa race : « *Chacun de mes instants — Je l'ai vécu — Une fois déjà — A une époque lointaine — En dehors de moi.* » Le poète pousse un beau cri profond et significatif, exhale les dix vers, les cinq ou les trois vers qui sont l'aboutissement de sa méditation, le résultat d'une lente maturation lyrique, à la manière des *Haidjins* japonais. Nostalgie, Afrique, désir d'évasion, souffrance humaine révélée par la guerre, tels sont les premiers thèmes d'Ungaretti. Plus tard il y a ajouté le thème de la race et celui de l'amour qu'il traite dans des poèmes d'une structure encore libre, mais où le souci de la forme, de l'architecture rythmique, de la musicalité, le choix des mots sont au premier plan.

Enfin est venu la troisième période, celle d'une



poésie objective, strictement traditionnelle, pétrarquiste au meilleur sens du terme. L'*Ode à la mort* qui appartient à cette période, est sans doute à ce jour le chef-d'œuvre d'Ungaretti. Le vers régulier connaissait depuis vingt ans en Italie un discrédit à peu près complet. Le grand mérite d'Ungaretti est de l'avoir ressuscité et de lui avoir donné un timbre nouveau. Il se pourrait que son œuvre ouvrit des voies nouvelles à la poésie italienne. Mais il se pourrait aussi que seul Ungaretti fût capable du miracle d'équilibre qu'implique la coexistence d'un modernisme aigu et d'un classicisme de plus en plus strict.

III

La disparition de la *Ronda* a précédé de peu l'avènement du fascisme. Les premiers mois du nouveau régime ont paru favoriser un regain du futurisme. Mais, comme on l'a vu (chap. IV), le fascisme n'a pas beaucoup tardé à se proclamer traditionaliste.

Il n'y a pas à proprement parler de littérature fasciste et l'influence du fascisme sur la littérature ne s'est pas encore manifestée. Le style fasciste, vif, direct, brutal, n'a trouvé jusqu'ici à s'exprimer littérairement que dans les discours de Benito Mussolini et chez quelques très rares polémistes, tels



que Telesio Interlandi ou Curzio Malaparte. Le problème littéraire qui s'est posé depuis 1870 continue à se poser dans les mêmes termes, malgré le changement du régime politique : traditionalisme à base régionale ou modernisme à base européenne. Seules les nécessités de la polémique ont amené les tenants de l'une ou de l'autre école à poser la question en termes fascistes.

Le « novecentisme » moderniste a eu pour origine une réaction contre l'académisme et le formalisme de la *Ronda*, et aussi contre le psychologisme, le naturalisme, le goût petit-bourgeois, l'esthétisme et le sentimentalisme. Massimo Bontempelli, qui a pris l'initiative de ce mouvement, invoque un recours à l'imagination : « invention de mythes, de fables, de héros à l'usage du xx^e siècle », et le mépris du style pour le style : « anti-lyrisme, anti-stylisme, anti-musicalité ». Cet art italien substantiel (et non plus formel), capable de survivre à la traduction, Bontempelli a songé à le lancer à travers le monde sous forme d'une revue en langue française et intitulée 900 (*Novecento, XX^e siècle*).

Contre ce modernisme, s'insurgeait par avance le traditionalisme d'après-guerre d'Ardengo Soffici, exprimé dans sa revue *Réseau méditerranéen* et de fait Soffici fut le premier à attaquer l'idée de 900. Soffici opposait à cette publication en français l'affirmation que la langue italienne est intraduisible et sa théorie de la situation unique de l'Italie,



nation antimoderne et antidémocratique, au milieu de l'Europe moderne et démocratisée. Les vues de Curzio Malaparte, celles de jeunes intellectuels fascistes groupés à Florence autour d'un petit hebdomadaire de culture, le *Selvaggio*, à Bologne autour d'un autre hebdomadaire, l'*Italiano*, sont venues compléter et soutenir le programme traditionaliste d'Ardengo Soffici. Vincenzo Cardarelli, et aussi (malgré certaines divergences sur l'attitude envers les littératures étrangères) Giuseppe Ungaretti se sont ralliés à eux. Le *Selvaggio* ayant publié de plaisantes « chroniques d'Extrapays » (*Strapaese*) où il prenait à partie ses adversaires, le mot de *Strapaese* (pris dans une acception plus restreinte, celle d'« Extra-village ») est devenu le drapeau et le symbole des traditionalistes. Par opposition les partisans de 900 sont devenus les tenants de *Straccità*¹, les « Supereitadins ». Le *Selvaggio* a défini *Strapaese* comme « l'affirmation résolue et sereine de la valeur actuelle, essentielle, indispensable des traditions et des mœurs caractéristiquement italiennes, dont le « paese » (la « province », le « village ») est tout ensemble le révélateur, le gardien et le renouvateur ? Il invoque une « défense de ces éléments d'italianité qui constituent les racines naturelles de notre civilisation et de notre puissance, contre

1. Le mot est de Curzio Malaparte.



des théories, pratiques et tendances qui, sous des apparences de modernité, peuvent les corrompre ou les affaiblir... Chaque plante a besoin de son climat... Plus le climat sera italien, plus l'italianité fleurira et fructifiera. »

Strapaese accuse en somme *Stracittà* de vouloir livrer la littérature italienne à l'étranger et se pique d'une xénophobie spirituelle complète. La discussion, on le voit, empiète sur la politique, c'est le nationalisme, le fascisme des tenants de *Stracittà* qui est mis en question. C'est pourquoi si, littérairement, la lutte entre *Strapaese* et *Stracittà* n'est qu'un épisode — sans rien de spécifiquement fasciste — de la querelle des Anciens et des Modernes (succédant aux batailles Carducci contre Manzoni, Futurisme contre Passéisme, *Ronda* contre Futuristes), psychologiquement, elle est toute animée d'esprit et de dogmatisme fascistes.

Pour qui regarde les choses du dehors, *Strapaese* et *Stracittà* sont les deux manifestations naturelles de l'impérialisme fasciste. *Strapaese* marque l'orgueilleux repliement sur soi d'un peuple qui veut désormais tout faire *da sè*. *Stracittà* marque un pas de plus dans la voie de l'impérialisme, une tentative pour faire tout de suite résonner dans le monde la voix de l'Italie littéraire, fût-ce au moyen d'un idiome non national.

Mais peut-être s'agit-il là de simples querelles d'écoles, et les écoles littéraires n'ont jamais eu



en Italie grande influence sur la production. Si l'on s'en tient aux œuvres des *Novacentisti* et des *Strapaesani*, on se rend compte qu'elles sont peu nombreuses et diffèrent beaucoup moins que leurs théories.

Du côté des *Strapaesani*, Ardengo Soffici se consacre presque entièrement à la peinture et l'*Élégie de l'Ambre* publiée par lui n'est guère qu'un pastiche de Foscolo ; Curzio Malaparte, en dehors de ses livres d'idéologie politique, a donné quelques vers d'allure populaire et un récit semi-fantastique, semi-régionaliste (*Aventures d'un Capitaine d'infortune*) plein de vivacité et de truculence, mais expression d'un tempérament trop particulier pour ouvrir une avenue nouvelle. Si l'on ajoute quelques poèmes de Cardarelli parus dans l'*Italiano*, c'est à peu près tout du côté de *Strapaese*.

Massimo Bontempelli¹, directeur de la revue 900, après une carrière littéraire assez diverse, semble aujourd'hui avoir fixé un genre, ou plutôt avoir trouvé à utiliser ses rares dons de styliste et de visionnaire géomètre et anti-sentimental.

1. Né à Côme en 1878. D'abord professeur de lettres et carduecien. Débute par des *Églogues* et des *Odes sici-liennes* inspirées de l'antiquité. Après une période futuriste, a donné une série de récits « irréalistes » ou humoristiques : *La vie intense*, *La vie active*, *Eve moderne*, *La dame de mes rêves*. Fondateur de la revue 900. A donné au théâtre : *Haie au Nord-Ouest*, *Notre Dea*.



Les nouvelles réunies par lui dans la *Dame de mes rêves* content des aventures imaginaires et le plus souvent impossibles, situées dans un univers ultramoderne, avec un souci minutieux de réalisme dans le détail et dans la psychologie. Mais Bontempelli ne fait songer, quoi qu'on en ait dit, ni à Mareel Schwob, ni à Mae Orlan ; il se rapprocherait plutôt du David Garnett de *la Femme changée en renard* et de *l'Homme au Zoo*. En réalité Bontempelli modernise une tradition purement italienne, celle de l'Arioste. Au son du jazz-band, il précipite ses héros dans des aventures extravagantes, où ils se meuvent avec la même aisance que dans la vie la plus quotidienne. De ces histoires extraordinaires, Bontempelli n'extrait pas d'émotion, il en tire des étincelles d'un lyrisme électrique, toujours un peu sec, mais parfois grisant. L'art de Bontempelli, comme celui de Malaparte, a la valeur d'un art d'exception.

Parmi les collaborateurs de 900, on ne voit guère qu'Orio Vergani et Achille Campanile qui, avec des différences sensibles de tempérament, se soient aiguillés dans le même sens que Bontempelli. Orio Vergani (1898) a d'abord appliqué une sensibilité « crépusculaire » et une virtuosité extrême à donner des images « humanisées » d'objets fabriqués et de choses naturelles qui faisaient penser aux « greguerias » de Ramon Gomez de la Serna (*Arrêts du vertige*), puis il a abordé des évocations



plus amples de la vie moderne, mais toujours à mi-chemin du fantastique et de l'humour tendre (*Fantoches du Carrousel immobile*). Achille Campanile s'attache à peindre des aventures invraisemblables, mais en visant surtout à une cocasserie bouffonne qui parfois ne dédaigne pas des moyens littéraires grossiers (*Mais qu'est-ce que cet amour?*)

Les autres jeunes écrivains groupés autour de 900 se rattacheraient plutôt par les sujets qu'ils traitent à une tradition régionaliste élargie, approfondie, par exemple Corrado Alvaro, écrivain calabrais, âpre et douloureux, soit qu'il peigne sa province, soit qu'il peigne le provincial pauvre égaré dans la capitale; Antonio Aniante, peintre d'états d'âme sardes. Alvaro (1902) et Aniante, rangés sous le drapeau de *Stracittà* par les circonstances, figureraient aussi justement sous celui de *Strapaese*.

On peut dire que loin d'éclaircir la situation, les polémiques provoquées et prolongées par *Strapaese* ne font que la compliquer sans beaucoup de raisons.

C'est en marge de la *Ronda* qu'Emilio Cecchi, Ungaretti ont commencé ou poursuivi leur œuvre, c'est en dehors de toute école que Bacchelli ou Cardarelli la continuent, et c'est, en somme, sans se soucier beaucoup des théories que la plupart des écrivains italiens — *Novcentisti* compris — d'aujourd'hui travaillent à la leur.



Comme leur aîné Luigi Pirandello, Federico Tozzi, Mario Puccini, Umberto Fracchia notamment écrivent en dehors de toute école. Federico Tozzi (1883-1920) fournit un exemple typique d'artiste solitaire : fortement attaché à son terroir siennois, il a dans ses romans *Les Trois croix* et *La Propriété* tiré d'aventures, de passions et de personnages provinciaux, des visions dramatiques d'une portée universelle et qui font parfois penser à Dostoïewski. Mario Puccini (1887) a abordé tous les genres ; c'est dans la longue nouvelle réaliste sur un fond idéologique qu'il réussit le mieux (*Contes sombres, Où est le péché est Dieu*). Umberto Fracchia a donné, outre des nouvelles : *Petites gens de la ville*, un seul roman : *Angela*, qui atteint à la puissance à force de finesse psychologique. Mais les bons romans restent rares en Italie et c'est un genre que de nombreux prosateurs s'abstiennent d'aborder.

IV

Quel est donc au début de 1928 l'aspect de la littérature italienne ? D'Annunzio semble avoir cessé d'écrire ; il surveille l'édition nationale de ses œuvres complètes. Pirandello a atteint la soixantaine, il annonce qu'il donnera deux ou trois pièces encore, puis consacrerá dix ans à un vaste roman sur le destin de l'homme, *Adam et Eve*. Papini,



à l'écart, travaille à une *Vie de Michel-Ange* et à un *Jugement dernier* qui ajouteront du poids à son œuvre et contiendront d'admirables pages, mais dont il paraît difficile d'attendre du nouveau. Alfredo Panzini garde une fécondité inouïe : un roman par an, une centaine de contes, mais de lui non plus, on n'espère rien d'imprévu.

Au lendemain de la guerre, on a vu Grazia Deledda, déjà détachée de la Sardaigne, aborder de plus vastes sujets à tendances allégoriques, mais c'est surtout Ada Negri et Ugo Ojetti qui se sont nettement renouvelés. Ada Negri a donné une série de livres de souvenirs stylisés et Ugo Ojetti¹, excellent critique d'art, conteur ingénieux et vif a abandonné les fictions légères où il se complaisait pour dessiner des hommes et des choses de son temps des images pleines de sué (*Choses vues*) ; il reprenait ainsi avec une maturité accrue certaines tendances de ses chroniques d'autrefois (*Les Caprices du comte Octave*). Ugo Ojetti, dans cette sorte de *Journal*, Ada Negri, dans *Stella Matutina*, apportent la contribution de la génération précédente à l'art « fragmentiste », comme d'Annunzio l'avait fait déjà dans son *Nocturne*.

Sans vouloir exagérer l'importance des circonstances purement matérielles, il est bien permis de se demander si la persistance du fragmentisme

1. Né à Rome en 1870.



— qui continue à dominer l'art italien de la prose — n'est pas due en partie au fait que l'essentiel de la production littéraire italienne passe d'abord par les journaux quotidiens. L'Italie est à peu près dépourvue des périodiques littéraires ou semi-littéraires, mensuels, bi-mensuels ou hebdomadaires, qui, en France comme en Angleterre ou en Allemagne, absorbent le plus gros de la production. En dehors du livre — souvent difficile à faire éditer — l'écrivain italien n'a d'autres débouchés que les « troisièmes pages » des quotidiens¹ et les « magazines » illustrés qui dépendent en général des quotidiens (*La Lettura, Il Secolo XX, La Tribuna illustrata, etc...*) La plupart des « poissons rouges » de Cecchi, comme les « Choses vues » d'Ojetti, les « pages » de Barilli, les « arrêts de vertige » de Vergani ont paru d'abord en « troisième page ». L'influence de la « troisième page », qui d'abord n'a porté que sur la dimension du morceau, a peu à peu gagné le contenu.

Le phénomène littéraire le plus apparent dans la

1. La « troisième page » accueille également des études critiques plus poussées que les feuilletons de nos quotidiens. Parmi ces critiques il convient de distinguer Pietro Panerazi, Arnaldo Frateili, Goffredo Bellonci, Giuseppe Ravagnani, Arrigo Cajumi, Titta Rosa, Francesco Flora A. Spaini. Depuis 1925, il existe en Italie un hebdomadaire littéraire : *la Fiera Letteraria*, dirigé par Umberto Fracchia. Il faut encore signaler le *Baretti* et ses critiques : Mario Vinciguerra Morro di Cavriana, etc...



prose italienne d'aujourd'hui réside peut-être dans cette influence de la « troisième page » sur l'évolution du fragmentisme. Le fragment, né de l'impressionnisme de la *Voce* et de *Lacerba*, devenu exercice de style au temps de la *Ronda*, appartient par ses origines et par ses manifestations les plus importantes à une littérature d'exception. Transporté depuis la fin de la guerre dans les colonnes des quotidiens, il a lentement été gagné par le besoin de conquérir la masse des lecteurs, en s'humanisant, en se simplifiant, en se rapprochant de la vie. D'où l'apparition et le rapide développement des fragments descriptifs ou autobiographiques, de « choses vues », l'aspiration vers un réalisme toujours stylisé, mais en contact plus direct avec l'expérience vécue. Les premiers essais autobiographiques datent de l'époque de la *Voce* (Jahier, Slataper); il semble aujourd'hui que la tentative soit reprise sur une plus vaste échelle. Dans le manifeste qu'elle adresse au public, une nouvelle maison d'édition littéraire souligne la tendance : « On pourrait peut-être commencer à définir de nombreuses pages significatives d'écrivains nouveaux d'un seul mot — autobiographie — entendu dans son acception la plus large et la plus profonde. »

Cette tendance autobiographique dont *l'Homme fini* de Papini, *Mon frère le Carso* de Slataper, *Zeno* d'Italo Svevo offrent de significatifs exemples,



on la retrouve dans le *Voyage à travers la jeunesse* de Lorenzo Montano aussi bien que dans les délicieux *ana* d'Eugenio Giovannetti ou les *Copeaux* de Sbarbaro et chez de plus jeunes, nuancé de psychologisme, chez Giovanni Comisso (*Le port de l'amour*), coloré d'exotisme chez Piero Gadda (*Liuba*), et encore chez Pietro Solari, Marcello Gallian, Mario Gromo, Raffaello Franchi, Adolfo Franci, Eugenio Montale, R. Calzini, G.-B. Angioletti, et, particulièrement vivace et aisé, chez Marco Ramperti.

C'est vers un approfondissement d'eux-mêmes que tendent les néo-mystiques italiens, groupés par Guido Manacorda ; des œuvres comme les *Routes aveugles* d'Augusto Garsia, comme l'*Itinéraire d'un esprit qui se cherche* de Pietro Zanfagnini rentrent littérairement dans le genre autobiographique.

Si le mot : autobiographie paraissait insuffisant pour exprimer ce mouvement nouveau, on pourrait choisir le mot : expérience. On parlerait volontiers à propos de la toute récente littérature italienne d'un « expérimentalisme réaliste », en antithèse dans une certaine mesure avec les recherches d'Emilio Ceechi ou celles de Giuseppe Ungaretti, mais dont les effets se font sentir sur les fantaisistes du 900 eux-mêmes et qui serait assez conforme à un certain réalisme fasciste — ou plus exactement mussolinien.



Ce qu'on est en somme à peu près sûr de distinguer, c'est un besoin de toucher terre et d'inventorier les détails après vingt ans de lyrisme futuriste, de formalisme néo-classique, d'abstraction et de négation du réel.

Faudrait-il donc tirer de là des prophéties sur la littérature italienne de demain? Ce serait oublier que, de toutes les littératures européennes, la littérature italienne est la moins soumise aux grands courants collectifs, la plus riche en œuvres autonomes, en contradictions et en tournants imprévus.



INDEX ALPHABÉTIQUE
DES NOMS CITÉS

- A
- | | | |
|------------------|-------------------------------------|--|
| AGANNOOR-POMPILJ | (Victoria), 215. | 68, 79, 80, 94, 102, 112, 120, 141, 142-155, 157, 165, 167, 168, 180, 182, 213, 214, 244, 253-254, 259, 289, 307, 308. |
| AGNOLETTI, | 240, 244. | ANSALDO, 289. |
| ALBERTAZZI, | 113. | ANTONA-TRAVERSI (Giannino), 260. |
| ALBINI | 57. | ANTONELLI, 264, 267. |
| ALEARDI, | 32. | APOLLINAIRE, 236, 248, 298. |
| ALERAMO, | 113, 114. | ARDIGÒ, 59. |
| ALFIERI, | 14, 19, 42, 52. | ARIOSTE, 15, 16, 17, 19, 305. |
| ALLODOLI, | 126. | AUGIER, 259, 260. |
| ALVARO, | 286, 306. | |
| AMBRA (D'), | 216. | B |
| AMENDOLA, | 196, 197, 202. | BACCHELLI, 24, 288, 292, 293, 294, 306. |
| AMICIS (DE), | 22, 34, 111. | BALDINI, 258, 294. |
| AMICO (D'), | 263. | BALZAC, 75, 94. |
| ANCONA (D'), | 56. | BARBARANI, 138. |
| ANCIOLETTI, | 311. | |
| ANIANTE, | 286, 306. | |
| ANNUNZIO (D'), | 16, 17, 20, 21, 22, 23, 25, 56, 66, | |



INDEX ALPHABÉTIQUE

- | | |
|--|---|
| <p>BARBERA, 41.
 BARILLI (Bruno), 288, 295,
 309.
 BARRILI (Anton-Giulio), 34,
 116.
 BARTOLI, 57.
 BATAILLE, 146, 219.
 BATTIFERRI, 133.
 BAUDELAIRE, 36, 144, 146,
 293, 299.
 BECQUE, 260.
 BELLONCI, 99, 309.
 BELTRAMELLI, 23, 82, 113.
 BENELLI, 259, 262.
 BERGSON, 181.
 BERNASCONI, 240.
 BERRINI, 263.
 BERSEZIO, 133.
 BERTACCHI, 215.
 BIANCHI, 37.
 BISMARCK, 165.
 BLOY, 208.
 BOCCACE, 15, 17, 119.
 BOJARDO, 19.
 BOILEAU, 13, 125.
 BOINE, 195, 240.
 BOITO, 37.
 BONELLI-CETOV, 286.
 BONTEMPELLI, 245, 256, 265,
 301, 304-305.
 BORCESE, 23, 191, 244, 254-
 255.
 BOSIS (DE), 214.
 BOUILHET, 36.
 BOURCET, 111, 112, 116, 146.</p> | <p>BRACCO, 259, 260-261.
 BRAGACLIA, 287.
 BROCCHI, 22, 116, 245, 255.
 BURZIO, 289.
 BUTTI, 92.
 BUZZI, 232-233.</p> <p style="text-align: center;">C</p> <p>CADÓRNA, 243.
 CAIROLI, 49-129.
 CAJUMI, 309.
 CALDERONI, 197.
 CALZINI, 311.
 CAMERANA, 37.
 CAMPANA, 240.
 CAMPANELLA, 35.
 CAMPANILE, 258, 305, 306.
 CANTONI, 114, 258.
 CAPUANA, 23, 61, 66, 77-78,
 80, 136, 137, 146.
 CARCANO, 37.
 CARDUCCI, 19, 22, 28, 38,
 39, 40-56, 60, 62, 68, 102,
 112, 122, 126, 141, 142,
 146, 147, 153, 154, 155,
 156, 157, 165, 166, 167,
 170, 171, 173, 176, 178,
 179, 180, 194, 211, 213,
 215, 219, 289, 303.
 CARDARELLI, 289, 290, 291,
 292, 293, 302, 306.
 CASA (Della), 87.
 CASTIGLIONE, 87.
 CAVACCHIOLI, 264, 267.</p> |
|--|---|



INDEX ALPHABÉTIQUE

CAVOUR, 104.
 CECCHI, 202, 289, 295-298.
 306, 311.
 CENA, 22, 113-114, 214.
 CÉZANNE, 236.
 CHATEAUBRIAND, 189.
 CHESTERTON, 298.
 CHIARELLI, 264, 265, 266-
 267.
 CHIARINI, 53, 62.
 CHIESA, 214.
 CICOGNANI, 22, 210, 126.
 CIVININI, 228.
 CLAUDEL, 197.
 CLERMONT, 250.
 COLETTE, 216.
 COLLODI, 216.
 COMANDINI, 102.
 COMISSO, 311.
 COMPARETTI, 56.
 COMTE, 181.
 COPPÉE, 39.
 CORAZZINI, 219-222.
 CORNEILLE, 18, 190.
 COSSA, 260.
 CRÉBILLON, 18.
 CREMONA, 37.
 CROCE, 23, 26, 99, 134, 168,
 178-191, 194, 195, 196,
 197, 198, 211, 219, 232, 289.
 CUOCO, 35.

D

DANTE, 13, 14, 19, 31, 158,
 230.

DAUDET (Alphonse), 116.
 DAUDET (Léon), 116.
 DEBUSSY, 198.
 DELEDDA, 23, 68, 76, 77,
 80, 308.
 DESCARTES, 23, 184.
 DICKENS, 116.
 DOSSI, 22, 197, 240-241.
 DOSTOÏEWSKI, 93, 94, 144,
 146, 197, 307.
 DREYFUS, 114.
 DRIEU LA ROCHELLE, 110.
 DUCIS, 18.
 DUMAS fils, 259, 260.

E

EINSTEIN, 279.
 ELIEN, 166.
 ELIOT, 116.
 ERKMANN-CHATRIAN, 112.

F

FARINA, 34, 115.
 FEDERZONI, 99.
 FERRARI (Giuseppe), 104.
 FERRARI (Paolo), 259.
 FERRARI (Severino), 23, 53,
 56.
 FERRAVILLA, 118, 137.
 FERRERO (Guglielmo), 109.
 FERRERO (Leo), 286.
 FERRI, 102.
 FERRIERI, 289.

INDEX ALPHABÉTIQUE

FERRIGNI, 125.
 FEUILLET, 116.
 FLAMINI, 57.
 FLAUBERT, 59, 69, 94, 115,
 154.
 FLERES, 216.
 FLORA, 309.
 FOGAZZARO, 22, 23, 85, 89,
 90-99, 109, 138, 154, 182.
 FOLGORE, 232, 233.
 FORT, 220.
 FOSCOLO, 14, 30, 42, 55, 157.
 FRACCHIA, 307, 309.
 FRANCE, 174.
 FRANCHI, 311.
 FRANCI, 311.
 FRATELLI, 309.
 FREUD, 175.
 FUCINI, 22, 24, 81, 117,
 120, 121-125, 138, 258.

G

GADDA, 311.
 GALILÉE, 131.
 GALLIAN, 311.
 GALLINA, 138.
 GARIBALDI, 104.
 GARGIULO, 289, 295, 298.
 GARNETT, 305.
 GARSIA, 311.
 GAUTIER, 36.
 GIACOSA, 259, 260.
 GIACOMO (DE), 23, 24, 68,
 78, 80, 117, 134, 136.
 GIDE, 150, 197.

GIOLITTI, 106, 179, 208.
 GIOVANNETTI, 31.
 GIOTTO, 139.
 GIULIOTTI, 206.
 GLADSTONE, 105.
 GOBETTI, 106 107, 109.
 GOETHE, 76, 162.
 GOLDONI, 15, 87, 94, 119,
 126, 127.
 GOTTA, 22, 116, 255.
 GOUNOD, 76.
 GOURMONT, 236.
 GOVONI, 232.
 GOZZANO, 222, 226.
 GRAF, 54, 55.
 GRASSO, 118.
 GROMO, 311.
 GUERRAZZI, 34, 122.
 GUGLIELMINETTI, 215.
 GUERRINI (voir *Stecchetti*).

H

HARDY, 18.
 HARDY (Thomas), 75, 197.
 HEGEL, 26, 101, 181, 184.
 HEINE, 36, 63, 213.
 HOFFMANNSTHAL, 197.
 HOMÈRE, 158.
 HUGO, 30, 46, 146.
 HUYSMANS, 146, 154.

I

IBSEN, 144, 152, 197.
 INTERLANDI, 301.



INDEX ALPHABÉTIQUE

J

JAHIER, 147, 202, 203, 205,
244, 249, 251-253, 310.
JAMMES, 160, 218, 222, 223,
228.

K

KIPLINC, 197.
KLEIST, 197.

L

LAFORCUE, 218, 220, 221.
LANDI, 285.
LATERZA, 190.
LEMAÎTRE, 194.
LEOPARDI, 13, 14, 16, 17,
30, 55, 144, 157, 162,
257, 289, 290, 291, 299.
LINATI, 22, 241.
LIPPARINI, 215.
LOCATELLI, 132.
LODOVICI, 286.
LOMBROSO 59, 208.
LOPEZ, 260.
LUCCHENI, 165.
LUCINI, 241, 242.
LUZZATTI, 102.

M

MAC ORLAN, 305.
MACHIAVEL, 14, 15, 17, 87,
102.

MAETERLINCK, 113.
MALAPARTE-SUCKERT 13, 22,
107, 109, 301, 303, 304,
305.
MALLARMÉ 298.
MAMELI, 33.
MANACORDA, 311.
MANET, 198.
MANTEGAZZA, 59.
MANZONI, 14, 20, 22, 30, 32,
34, 39, 50, 55, 60, 87, 88,
93, 109, 144, 190, 297, 303.
MARCONI, 215.
MARINO, 16.
MARINETTI, 25, 155, 228-
232, 289.
MARRADI, 53, 55.
MARTINI (Ferdinando), 22.
MARTINI (F.-M.), 226, 227,
244, 269, 286.
MARTOCLIO, 137.
MARX KARL, 101, 181.
MASCACNI, 76.
MAUPASSANT, 20, 59, 78.
MAURRAS, 100.
MAZZINI, 104.
MELEGARI (Dora), 113.
MERCANTINI, 33.
MÉRIMÉE, 67, 75.
MICHELSTAEDTER, 23.
MIRBEAU, 208.
MISSIROLI, 106, 107.
MOINEAUX, 112.
MONACI, 57.
MONALDI, 133.

INDEX ALPHABÉTIQUE

- MONTALE, 311.
 MONTANO, 289, 295, 311.
 MONTHERLANT, 110.
 MONTI (Giuseppe), 43.
 MONTI (Vincenzo), 13, 42.
 MOREAU (Hégésippe), 35.
 MORETTI, 23, 226-227.
 MORO DI LAVRIANO, 309.
 MORSELLI, 262-263.
 MORTIER, 268.
 MUSCO, 118.
 MUSSOLINI, 23, 102, 108,
 202, 300.
- N
- NEGRI (Ada), 215-216, 308.
 NENCIONI, 53, 126.
 NERVAL, 35.
 NEWTON, 163.
 NICCOLI, 118.
 NIETZSCHE, 144, 145, 146,
 152, 292, 293.
 NOAILLES (Comtesse DE),
 147.
 NOVALIS, 197.
 NOVARO, 215.
 NOVELLI, 126.
- O
- OJETTI, 216, 245, 255-256,
 308, 309.
 ONOFRI, 240.
 ORIANI, 22, 23, 25, 83-84,
- 85, 89, 99-110, 154, 197.
 ORVIETO, 215.
- P
- PALAZZESCHI, 232, 233, 236.
 PALMARINI, 216.
 PALMIERI, 216.
 PANCRAZI, 309.
 PANTINI, 215.
 PANZACCHI, 53.
 PANZINI, 22, 23, 114, 141,
 168-177, 194, 197, 245,
 256, 258, 308.
 PAOLIERI, 125, 127.
 PAPINI, 21, 22, 126, 196,
 205, 206-212, 229, 237,
 240, 307.
 PARINI, 14, 42.
 PARODI, 57.
 PASCAL, 13.
 PASCARELLA, 24, 117, 128-
 131.
 PASCOLI, 22, 23, 25, 53, 56,
 141, 154, 155-168, 176,
 182, 194, 213, 214, 218,
 289.
 PASTONCHI, 214.
 PEA, 2½, 240.
 PÉGUY, 197, 247.
 PÉTRARQUE, 14, 15, 16, 299.
 PETROLINI, 110.
 PINCHETTI, 37.
 PIRANDELLO, 16, 22, 23,
 27, 68, 79, 80, 92, 113,

INDEX ALPHABÉTIQUE

114, 136, 137, 139, 259,
263, 270-285, 307.
POE, 36, 197.
PORTA, 119.
PRAGA (Emilio), 37, 38.
PRAGA (Marco), 259, 260.
PRATI, 32, 122.
PREZZOLINI, 121, 195, 202,
203-204, 248.
PROSPERI, 216.
PROUD'HON, 39.
PROUST, 159, 279.
PUCCINI (Mario), 244, 245,
307.
PULCI, 19.
PUVIS DE CHAVANNES, 48.

R

RACINE, 18.
RAJNA, 57.
RAMON (Gomez de la Serna),
298, 305.
RAMPERTI, 311.
RAMUZ, 202.
RANKE, 188.
RAVEGNANI, 309.
RAPHAEL, 139.
RAPISARDI, 54.
RATTI, 263.
RAVEL, 198.
RENARD, 174.
RICHEPIN, 62, 262.
RIMBAUD, 197, 223, 236.
ROBERTIS (DE), 200.

ROBERTO (DE), 68, 78, 80.
ROCCATAGLIARDA-CECCARDI,
215.
ROLLAND, 197.
ROLLINAT, 63.
ROMANI, 57.
ROSA, 309.
ROSSO, 236.
ROSSO (Di San Secondo), 23,
264, 267, 269.
ROTROU, 18.
ROUSSEAU (le douanier), 198,
236.
ROVETTA, 115.
RUSSO, 23.

S

SABA, 23, 240.
SACCHETTI, 119.
SAFFI, 289.
SAINTE-BEUVE, 50, 189.
SALGARI, 216.
SALVEMINI, 202.
SANCTIS (DE), 183, 184, 185-
186, 291.
SAND, 20, 147.
SARFATTI, 138.
SAVINIO, 289.
SBARBARO, 240, 311.
Scapigliatura (la), 35-39,
59, 61, 218.
SCHWOB, 305.
SERAO, 23, 68, 76-77, 80,
112.

INDEX ALPHABÉTIQUE

- SERRA, 23, 135, 171, 173,
193-195, 197, 202, 235,
244, 246, 247, 295.
- SHAKESPEARE, 190.
- SHELLEY, 54, 213, 214.
- SICILIANI, 214.
- SINDICI, 132.
- SOFFICI, 22, 26, 126, 197,
199, 202, 203, 206, 229,
236-240, 244, 248, 249,
250, 251, 301, 302, 304.
- SLATAPER, 23, 147, 200, 202,
203, 204-205, 310.
- SPAINI, 309.
- SPAVENTA, 183.
- SPENCER, 90, 92, 101.
- STANGHELLINI, 244, 245, 248,
249, 250.
- STECCHETTI, 24, 62, 63, 65,
218.
- STEFANI (DE), 263.
- STENDHAL, 48, 65, 67, 88.
- SUCKERT (voir *Malaparte*).
- SVEVO, 23, 115, 258, 310.
- T
- TARCHETTI, 36, 37, 38.
- TCHÉKOV, 285.
- TERESAH, 216.
- TESTONI, 24, 138.
- THOVEZ, 195.
- TILGHER, 192-193, 270.
- TITEN, 139.
- TOGNETTI, 43.
- TOLSTOÏ, 114, 144, 146, 152,
197.
- TOMMASEO, 34.
- TORELLI, 260.
- TOZZI, 307.
- TRILUSSA, 131.
- U
- UBERTI, 37.
- UNGARETTI, 244, 289, 295,
298-300, 302, 306, 311.
- UNRUH, 110.
- V
- VAILATI, 197.
- VALENTIN, 157.
- VALERI, 228.
- VALERY, 297, 298.
- VALLARDI, 51.
- VERGA, 22, 23, 59-76, 80,
84, 94, 136, 139, 146,
260, 275.
- VERGANI, 258, 285, 305-306.
- VERNE (Jules), 216.
- VERONA (DA), 288.
- VIANI, 24.
- VICO, 35, 184, 185.
- VINCI (Léonard DE), 25, 112.
- VINCIGUERRA, 309.
- VIRGILE, 158, 160.
- VIVANTI, 215.
- VIVIANI, 118.
- Voce (la)*, 25, 195-206, 219,
241.

INDEX ALPHABÉTIQUE

VOLTA, 131.

VOLTAIRE, 18, 125.

W

WAGNER, 145.

WHITMAN, 144, 146, 152,
197, 213, 214.

Y

YOLANDA, 216.

Z

ZAGO, 118.

ZANAZZO, 132.

ZANELLA, 32, 33.

ZANFROGNINI, 311.

ZANICHELLI, 41, 44, 51.

ZINGARELLI, 57.

ZOLA, 59, 116.

ZUCCOLI, 91, 113, 216.





TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	9
<i>Chap. I. — VUE D'ENSEMBLE ET POINTS DE REPÈRE.....</i>	11
I. La littérature de l'Italie et la littérature des « Italiens », p. 11. — II. Régionalisme et impérialisme ; art utilitaire et art pur ; italianisme et européenisme ; traditionalisme et modernisme, p. 21.	
<i>Chap. II. — LA RÉACTION ANTI-MANZONIENNE ET LE TRIOMPHE DE CARDUCCI....</i>	30
I. — Le manzonisme en 1870, p. 30. — La <i>Scapigliatura</i> ou Bohème milanaise, p. 34. — III. Giosuè Carducci (1835-1907), p. 40. — IV. L'école carduccienne, p. 53.	



TABLE DES MATIÈRES

Chap. III. — GIOVANNI VERGA ET L'ESPRIT VÉRISTE

- I. Origines et théorie du vérisme, p. 58. —
II. Giovanni Verga (1840-1922), p. 64. —
III. Véristes et régionalistes, p. 76. — IV. I
romans véristes d'Alfredo Oriani, p. 83

Chap. IV. — LA LITTÉRATURE PSYCHOLOGIQUE
ET SOCIALE DE FOGAZZARO A
ORIANI

- I. L'Italie du Nord et la tradition psychologique et sociale, p. 85. — II. Antonio Fogazzaro (1842-1911), p. 90. — III. Alfredo Oriani (1852-1907) et la littérature politique, p. 99. — IV. Romanciers psychologues et romanciers sociaux, p. 111.

Chap. V. — LA LITTÉRATURE DIALECTALE....

- I. Situation de la littérature dialectale depuis l'unité, p. 117. — II. Les Toscans, p. 120. — III. Les Romains, p. 127. — IV. Les Napolitains, p. 133. — V. Les Siciliens et les Sardes, p. 136. — VI. Les Milanais, les Vénitiens, les Bolonais, p. 137. — VII. Influence de la littérature dialectale, p. 138.

Chap. VI. — LES ENTRE-DEUX SIÈCLES D'ANNUNZIO, PASCOLI, PANZINI.....

- I. Gabriele d'Annunzio (1863), p. 142. — II. Giovanni Pascoli (1855-1912), p. 155. — III. Alfredo Panzini (1863), p. 168.

ES == == TABLE DES MATIÈRES == ==

L'ESPRIT p. 58.	VII. — L'ÈRE DE LA CRITIQUE : DE BENEDETTO CROCE AU MOUVEMENT DE LA « VOCE ».....	178
p. 64.	Francesco de Sanetis (1817-1883) ; Benedetto Croce (1866), p. 178. — II. Autres critiques, p. 191. — III. Le mouvement de la « Voce », p. 195. — IV. Les écrivains de la « Voce » ; Giovanni Papini (1881), p. 202.	
OGIQU ARO A cholo- ogaz- riani 99. an-	VIII. — CRÉPUSCULAIRES, FUTURISTES ET FRAGMENTISTES.....	213
	I. Écrivains divers de 1890 à 1905, p. 213. — II. Les crépusculaires : Guido Gozzano (1883-1916), p. 217. — Les futuristes : F. T. Marinetti (1878), p. 228. — Les frag- mentistes : Ardengo Soffici (1879), p. 236.	
	Chap. IX. — GUERRE ET LITTÉRATURE.....	243
	I. Le débat sur l'acceptation ou le refus de la guerre, p. 245. — II. Le soldat dans la bataille, p. 249. — III. Psychologie italienne de la guerre et de l'après-guerre, p. 254.	
	Chap. X. — L'HUMORISME, LUIGI PIRANDELLO ET LE RENOUVEAU THÉÂTRAL.....	258
44	I. Le théâtre de 1870 à 1914 : imitation de Dumas fils, vérisme, ibsénisme, p. 259. — II. L'avènement de l'humorisme au théâtre et le « grotesque », p. 261. — III. L'humour et le théâtre de Luigi Pirandello (1867), p. 270. — IV. L'influence du pirandellisme, p. 285.	



.Prix : 18 fr.

