Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 20 (1946)

Heft: 3

Artikel: Introduction à l'étude de la poésie italienne

Autor: Pensa, Mario

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870004

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

20e année N° 3 Juillet 1946

ÉTUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Etudes de Lettres N° 66

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DE LA POÉSIE ITALIENNE

Leçon inaugurale, prononcée le 3 juin 1946, des cours que M. Mario Pensa donne à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, en qualité de privat-docent de langue et littérature italiennes.

La poésie italienne a quelque chose de statuaire. Pensive, elle est drapée dans les plis sévères d'une robe classique. Elle sourit souvent, mais ne ricane jamais ; elle souffre, mais ne crie pas ; elle est éloquente, mais n'élève jamais la voix. Elle offre un contraste frappant avec le caractère extérieur du peuple italien dont on connaît l'exubérance criarde et gesticulante.

Sauf à l'époque de la poésie amoureuse des troubadours et des chants épiques, et, beaucoup plus tard, du romantisme à nos jours, la poésie italienne n'a subi que peu d'influences étrangères. Dans ses grandes lignes, elle parcourt les siècles de son histoire, solitaire parmi les littératures européennes. Les Italiens qui voyagèrent à l'étranger, depuis Pétrarque et jusqu'aux grands exilés du XIXe siècle, s'intéressèrent davantage aux conditions politiques et géographiques des pays qu'ils visitaient qu'à leurs conditions littéraires, de sorte qu'ils ne surent pas influencer la littérature de leur pays.

La poésie n'est qu'un des phénomènes qui expriment la vie d'un peuple. Phénomène, en grec *φαινόμενον*, veut dire apparition. La poésie est une des formes d'apparition de l'esprit dans le monde sensible. Elle ne peut être comprise qu'en tant que projection à l'extérieur de l'esprit qui en est la source. Et de même que les arts plastiques sont l'apparition de l'esprit sous forme de volumes, de lignes et de couleurs, de même que

les mathématiques sont le code de ses lois, ainsi la poésie en est le langage imagé. De sorte que, pour comprendre la poésie, comme au reste toute autre manifestation de la vie culturelle d'un peuple, il est nécessaire de remonter à sa source, c'est-à-dire à l'esprit, dont elle est simplement une expression. L'étude de la poésie est par conséquent inséparable de l'étude de la pensée, voire de la philosophie. Il faut remarquer qu'à cet égard la religion, ou la mythologie, doit être considérée comme la continuation directe de la philosophie, car elle n'est autre chose que la résolution mystique des problèmes que la philosophie ne peut résoudre par voie spéculative.

Mais alors, la connaissance de la philosophie est-elle par elle-même une introduction à l'étude de la poésie ? La connaissance de Thomas d'Aquin suffit-elle à la compréhension de la poésie de Dante, et la connaissance de Kant et de Fichte suffit-elle pour comprendre Gœthe ? Descartes et Malebranche fournissent-ils un commentaire suffisant à Corneille, et Bacon suffit-il à expliquer Shakespeare ? Non. S'il en était ainsi, un manuel d'histoire de la philosophie serait la meilleure introduction à l'étude de la littérature d'un peuple. Il y a là une distinction à faire. Ce n'est pas l'histoire de la philosophie qui introduit à l'étude des arts, mais c'est la recherche de ses caractères constants ; c'est dire que la tâche du critique est de dégager de l'histoire de la philosophie le noyau de pensées qui reparaît constamment, sous une forme ou sous une autre, dans tous les arts et toutes les manifestations culturelles d'un peuple. Tandis que l'historien de la philosophie étudie les raisons profondes de l'évolution des systèmes, le critique recherche leurs correspondances avec les arts. Ainsi, l'introduction à l'étude de la poésie ne saurait être l'histoire de la philosophie, mais doit être ce qu'on pourrait appeler une psychologie de la philosophie. Psychologie en tant que mise au point du mode d'être dans le monde, du mode de penser et de concevoir. Cela peut se faire par une méthode inductive-déductive de comparaison continuelle entre la philosophie et les arts.

C'est par cette méthode qu'on doit aborder l'étude de la poésie. En partant donc de l'intérieur, et pas de l'extérieur, du fond

et non de la forme. En cherchant à en saisir le noyau générateur dont elle n'est qu'un rayonnement, ce noyau qui est sa clef et son chiffre secret.

D'ailleurs cette méthode ne conduit pas seulement à l'explication critique de la poésie ; elle conduit aussi à des constatations surprenantes dans le domaine même de la philosophie. Il y a des systèmes ou des pensées philosophiques dont on peut trouver le complément ou la meilleure réalisation dans des ouvrages de poésie ou d'art en général. Il n'est pas nécessaire de penser tout de suite à des œuvres célèbres de philosophie écrites sous forme poétique, comme le *De rerum natura* de Lucrèce, la *Psychomachie* de Prudence, les poèmes de Thomas Campanella, ou le *Zarathustra* de Nietzsche. Non. Il y a des œuvres, d'art exclusivement, qui, sans que l'auteur le veuille, expliquent et même complètent des systèmes philosophiques, au moyen de la représentation, de l'image vécue. La sculpture grecque, par exemple, de Phidias et de Praxitèle incarne dans la forme du marbre l'Idée platonicienne. La *Divine Comédie* de Dante rend sous forme sensible la vision mystique de Dieu. Le *Faust* de Gœthe résoud le problème de l'esprit comme « éthos » que Kant et Fichte n'ont pu mener jusqu'au bout. Le théâtre de Lope de Vega est déjà un système en lui-même, et les romans de Dostojewski sont des textes de philosophie russe. Il est donc possible qu'une œuvre d'art soit aussi une œuvre de philosophie, ou bien qu'elle nous aide à mieux comprendre un système philosophique. Et du reste, qu'est-ce que l'art par rapport à la philosophie, sinon vision par rapport à spéculation, révélation par rapport à recherche, incarnation par rapport à construction hypothétique ? La philosophie est recherche de la vérité, mais l'art est cette vérité même. Philosophie et art peuvent donc s'éclairer et se compléter réciproquement.

Ainsi, pour comprendre la poésie italienne, une étude préalable s'impose de ce que la philosophie italienne a de commun avec elle. Car justement dans cette zone de contact entre philosophie et poésie se dérobent les catégories esthétiques qu'on doit appliquer à la poésie. Les catégories esthétiques ne sont pas

universelles, elles sont particulières à chaque poésie ; et celles qui sont valables pour la poésie d'autres pays ne le sont pas pour la poésie italienne.

C'est donc à l'aide de la pensée spéculative italienne qu'on doit établir les catégories esthétiques valables pour la poésie dont nous nous occupons.

En tout premier lieu se pose la question : quelle est la faculté de l'esprit qui crée cette poésie ? Disons-le tout de suite : c'est la faculté logique. Il ne s'agit donc pas d'intuition, comme le prétendent certains philosophes, ni de faculté sensitive, comme l'affirment d'autres penseurs, ni d'élan mystique et encore moins d'activité éthique, comme le croient d'autres encore, mais tout simplement de l'esprit en tant que pouvoir de connaissance.

Cette faculté logique qui crée la poésie italienne se rattache directement à la « ratio » romaine et indirectement au λόγος grec. Nous allons voir de quelle façon.

Entre le λόγος grec et la « ratio » romaine existe une différence, sur laquelle on ne saurait trop appuyer. Le λόγος voit le monde sous l'aspect d'un ordre rigoureux qu'il reproduit plastiquement dans les trois dimensions de l'espace physique et selon les règles des proportions mathématiques. Le λόγος est sculptural : il crée l'Athéna de Phidias, l'Oedipe d'Eschyle, l'amour de Sappho, la lucidité historique de Thucydide, l'architrave droite du temple grec. Il ne pourrait jamais créer les discours de Cicéron, ni le « pius Aeneas » de Virgile, ni les strophes amoureuses de Catulle, ni l'arc en plein cintre de l'architecture romaine. La faculté créatrice de l'art romain est autre chose que le λόγος, c'est la « ratio ». La « ratio » est, en effet, la même faculté de connaissance que le λόγος, mais avec un autre élément, que l'esprit grec n'avait pas encore découvert, à savoir l'*âme*. Qu'est-ce que l'âme ? L'âme est la présence du moi dans l'esprit. Pour rappeler que dans la « ratio » il y a cet autre élément, Thomas d'Aquin lui a donné le nom de « anima rationalis ». Nous continuerons cependant à l'appeler tout court « ratio ». La « ratio » est donc le λόγος plus l'âme. Tandis que le λόγος est tout objectivité, la « ratio » est objectivité

et subjectivité; dans la « ratio » il y a toujours le reflet de l'homme qui pense et de tous les hommes qui pensent, de l'« homo cogitans » et des « homines cogitantes ». Donc, du moi non pas dans le sens moderne de sujet absolu, mais du moi dans le sens d'espèce humaine, du moi qui comprend l'univers des hommes. C'est précisément à cette présence humaine et à cette amplification universelle contenue dans la « ratio » que l'on doit la différence entre l'art romain et l'art grec. L'art grec est extrêmement objectif, lucide, linéaire, avec une représentation des forces de la nature, du destin, de Dieu et de l'homme comme des types absolus. L'art romain au contraire est une combinaison d'objectivité de la nature avec la subjectivité des hommes; il courbe la ligne droite de l'architrave grecque en arc en plein cintre comme pour lui faire frôler le ciel; il amplifie le quadrilatère du temple grec en construction circulaire, comme s'il avait le désir d'embrasser la communauté humaine; il emploie la sculpture surtout pour faire des portraits d'hommes; il chante le triomphe de la solidarité humaine dans les *Odes impériales* d'Horace, ou bien la vie humaine au sein de la nature comme dans les *Eglogues* de Virgile et dans la poésie élégiaque. Et plus il s'éloigne de l'esprit grec, plus il plonge dans la subjectivité humaine, comme dans les descriptions de la nature chez Pline le jeune et dans le pathos de Sénèque et de Marc-Aurèle. Il faut insister sur la valeur de l'humanité dans l'art romain, parce qu'elle est vraiment l'apport nouveau de la « ratio » par rapport au λόγος. La « ratio » a montré que le cœur humain est plus profond que la sagesse grecque. Cicéron, en fondant dans les *Tusculanes* les « studia humanitatis », met en pleine lumière cet élément typiquement romain.

C'est justement sur cette « ratio » romaine, qui est faite de λόγος et d'âme, de vérité révélée et d'humanité vécue, de Dieu céleste et d'homme terrestre, c'est sur cette « ratio », dis-je, que se greffe le christianisme.

Qu'est-ce que le christianisme ? Le christianisme est la révélation de l'Homme-Dieu. Le christianisme est l'arc-en-ciel du pacte entre Dieu et l'homme, c'est le λόγος devenu Verbe,

voire la Vérité devenue chair, c'est l'arc en plein cintre de l'architecture romaine qui, en s'appuyant sur la terre, frôle le ciel; c'est enfin la découverte de l'homme comme « locus conciliationis », l'endroit où les opposés se rencontrent. Le Phœbus de Praxitèle est devenu le Dieu triomphateur des cieux, et en même temps l'homme souffrant de la terre; il est devenu le Jésus de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange et l'Ecce Homo de Mathias Grünewald; il est devenu le Christ. Lorsque Pilate pose à Jésus la question: « Qu'est-ce que la vérité ? » Jésus ne répond pas. Les sceptiques interprètent son silence comme une preuve qu'il ne savait pas lui-même ce qu'était la vérité. Mais non! Jésus se taisait parcequ'il n'y avait pas de réponse. La Vérité, c'était lui-même, sa personne, sa présence dans le monde. Il suffit d'ouvrir les yeux pour la voir. Si Pilate était aveugle au point de poser cette question, il était inutile de lui répondre. Le Christ n'est autre chose que la Vérité, le Dieu révélé dans la chair humaine, la « coincidentia oppositorum », comme dirait Nicolas de Cues, qu'aucune philosophie ne peut atteindre, mais que seule la grâce divine peut dévoiler aux hommes. Il suffira dès lors d'ouvrir les yeux pour la voir.

C'est ici, au point de jonction entre la « ratio » romaine et le « Verbe » chrétien, que se place l'esprit italien. La littérature italienne commence en réalité dès le moment où cette jonction est faite, c'est-à-dire depuis Lactance, Arnobe, Prudence, Boèce, Cassiodore, etc., même si cette littérature est écrite en langue latine. Lorsque nous arrivons au XIIIe siècle, à Dante, nous sommes déjà en pleine floraison de cette littérature et non à son éclosion, comme on le croit généralement. Avec Dante la littérature n'est pas à son début, mais en sa pleine maturité. Qu'est-ce que la *Divine Comédie* sinon la révélation poétique de la Vérité donnée par le christianisme ?

Il s'agit maintenant de définir le pouvoir de l'esprit qui crée la poésie italienne.

Thomas d'Aquin a dit: « visio Dei intellectualis »; un philosophe de la Renaissance a dit: « amor Dei intellectualis »; et

Dante a dit en italien : « intelletto d'amor ». Vision intellectuelle de Dieu, amour intellectuel de Dieu, intellect d'amour : retenons cette dernière définition. Voilà la faculté de l'esprit d'où découle la poésie italienne. Quelle est la différence entre la « ratio » romaine et l' « intelletto » italien ? La « ratio » est l'objectivité dans laquelle il y a la présence du moi humain. L'« intelletto » au contraire est le moi humain dans lequel il y a la présence de Dieu. Nous sommes donc loin du λόγος grec. Tandis que le λόγος est tout objectivité, nous en sommes déjà à la subjectivité, voire au moi humain, pris comme point de départ. La ligne d'évolution est continue; cependant la distance est marquée. Mais c'est justement pour cela que l'art grec et l'art italien appartiennent à deux époques aussi différentes que peuvent l'être l'antiquité et l'âge moderne.

En effet, toute esthétique, philosophiquement fondée, doit faire place à cette faculté de l'esprit qui s'appelle « intelletto » et qui est valable pour l'art italien, comme elle doit faire place à d'autres facultés de l'esprit qui sont valables pour d'autres arts. Vouloir poser à la base de l'art italien une autre faculté, telle que l'intuition, ou le sentiment, ou l'éthique, ou la mystique ou que sais-je, c'est une erreur fondamentale qui empêche d'avance toute juste compréhension de cet art.

L'intellect est donc le créateur de la poésie italienne. Intellect en tant que moi humain dans lequel il y a la présence de Dieu, dans lequel il y a l'homme et Dieu, c'est-à-dire une dualité. Cette dualité cependant n'est pas un conflit, mais une conciliation, une « coincidentia oppositorum », un lieu de rencontre. De là l'attribut spécial de cet intellect, qui est l'amour. « Intelletto d'amor », l'a défini Dante. L'amour est l'élan d'unité qui pousse les deux opposés, l'homme et Dieu, l'un vers l'autre. L'amour est le pouvoir qui, à travers les yeux de Béatrice, emporte Dante de la terre vers le ciel. L'amour est la force qui, d'après l'image de Léonard de Vinci, courbe les deux moitiés d'un arc l'une vers l'autre pour former l'inébranlable résistance de l'arc en plein cintre.

Voyons maintenant quelle est l'activité de l'« intelletto ».

Le problème central de la philosophie italienne est celui de la connaissance. La poésie italienne en est la réponse. La poésie n'est autre chose que le processus de connaissance en langage imagé. Les prémisses de la poésie italienne ont été formulées par la philosophie de la Renaissance, qui roule tout entière sur la « sapientia ». « Sapientia » qui est, d'après la définition de Cicéron, « rerum divinarum atque humanarum sapientia ». Aucun philosophe de la Renaissance n'a su, comme Nicolas de Cues, systématiser avec autant de clarté le concept de « sapientia » en tant que conciliation de l'homme et de Dieu. Pour lui, Dieu n'est autre chose que l'avènement de la connaissance dans l'homme ou, en d'autres mots, la « sapientia » s'identifie avec le rapprochement de l'homme et de Dieu. Ce rapprochement se fait, d'un côté en pénétrant l'être le plus profond de l'homme, et de l'autre en pénétrant l'être le plus profond du monde. Les lignes de ces deux connaissances tendent indéfiniment à se rencontrer. Leur point d'interférence sera la suprême Vision, la Vérité, Dieu même. Donc, christianisme et science se confondent, et la révélation scientifique coïncide avec la révélation chrétienne (Marsile Ficin). La science est le bien, et l'ignorance, le mal. Les visages de Cerbère et de Lucifer dans l'*Enfer* de Dante sont marqués d'ignorance, et le peintre Mantegna représente le triomphe de la Vertu sur le Vice comme le triomphe de la Science sur l'Ignorance. Et de même font Pétrarque et Frédéric Frezzi. L'amour lui aussi n'est autre chose que « cognitione », dit Léonard de Vinci. La femme aimée n'est autre chose que l'« Intelligentia » dans le poème du XIVe siècle qui s'appelle ainsi et qui est attribué à Dino Compagni. Et la trinité Dieu-amour-connaissance, qui est le postulat fondamental des poètes du « Dolce stil novo » au XIIIe siècle, se renouvelle jusqu'à D'Annunzio avec la triade mort-volupté-érudition.

Tous les motifs développés par les poètes italiens convergent vers la connaissance, et leur poésie est un acte de connaissance. La *Divine Comédie*, qui par les trois royaumes de l'outre-tombe

nous emmène vers la contemplation de Dieu, est le type classique de cette poésie en tant que processus de connaissance. Mais toute la poésie italienne, depuis le *Tesoretto* de Brunetto Latini au XIIIe siècle jusqu'aux poèmes cosmiques d'Arthur Onofri, mort en 1928, s'identifie en ce même processus.

Naturellement, les poètes italiens n'atteignent pas tous à l'éblouissante clarté de la vision et de la révélation. Disons même que peu d'entre eux ont réussi à révéler la suprême vérité comme Raphaël dans ses Madones et Michel-Ange dans son David et dans les figures de la Chapelle Sixtine. Il n'en reste pas moins que tous s'efforcent d'atteindre ce but.

L'objet de la connaissance est la Vérité.

Mais cette vérité est déjà là *a priori* ; elle est présente dans l'intellect italien qui, uniquement parce qu'il est poussé par cette certitude, se met à la chercher. Pour lui, la connaissance est un problème *a posteriori* par rapport à la métaphysique, qui est une donnée *a priori*. La vérité est plus proche de nous que nous ne le pensons : elle est dans notre esprit humain. Cicéron, Augustin, Prudence le savaient déjà. Pétrarque est le premier poète italien qui devienne conscient de cette certitude, en lisant par hasard sur le mont Ventoux ces mots des *Confessions* d'Augustin : « Les hommes vont admirer la hauteur des monts et le grand volume des ondes de la mer et les larges courants des fleuves et l'immensité de l'océan et les révolutions des astres, mais ils ne se soucient pas d'eux-mêmes et se négligent. » Et Giannozzo Manetti de commenter : « Formatio hominis proprium quoddam solius dei opus est. » Le mot : « L'homme est le plus grand miracle » est à la base de la pensée de Marsile Ficin et de L. A. Alberti, qui sont tous deux disciples de Lactance, auteur du célèbre ouvrage *De opificio Dei*. Pour Marsile Ficin, l'homme est le « microcosme » qui réfléchit le « macrocosme » de l'univers, et dans lequel il y a la raison de toute chose. Dans l'homme même, Léonard trouve les « ragioni » de tout, et Galilée affirme que l'esprit humain puise à sa source même. Galilée et Nicolas de Cues croient que les mathématiques, le nombre, la grandeur, etc. se trouvent dans l'esprit de l'homme.

La connaissance de l'homme s'identifie ainsi avec la connaissance de Dieu. On parle simultanément de science humaine et divine. Jean-François de la Mirandole écrit un ouvrage *De studio divinae et humanae philosophiae* et nous donne aussi la raison de cette association de l'homme à Dieu : « Après l'avènement du Christ, dit-il, les philosophies humaine et divine se confondent. »

Certes, il y a aussi des époques de mépris et de méfiance à l'égard de l'homme. La première de ces époques est le moyen âge, lorsque le pape Innocent III écrivit son *De miseria humanae condicionis* et lorsque le poète mystique Jacopone de Todi voulut humilier l'orgueil humain. La deuxième est le Romantisme avec son « Weltschmerz », lorsque Leopardi se plaint de l'impuissance de l'homme qui n'est qu'un jouet dans les mains du destin et de la nature. Et enfin la troisième époque est celle de l'âge actuel, où beaucoup de poètes détrônent l'homme pour le remplacer par la « chose ». Mais, en général, la littérature italienne demeure attachée à l'inébranlable confiance qu'elle met dans la nature humaine, et elle ne quitte pas le terrain de l'humanisme.

Si la vérité métaphysique se trouve donc *a priori* dans l'intellect, il est facile d'imaginer ce que peut être le processus de connaissance. Il est tout simplement une *ἀνάμνησις*, un souvenir. La vérité est là ; il suffit de s'en souvenir, d'ouvrir les yeux pour la voir. C'est pour cela que l'art italien est en effet une dé-couverte, un dé-voilement progressif de la vérité. L'acte de création de l'artiste n'est autre chose qu'un effort en vue de dégager, de libérer la vérité de l'écorce épaisse de la matière sensible. Michel-Ange nous donne une idée claire de ce qu'est ce procédé. Lorsqu'il allait à Carrare pour choisir lui-même un bloc de marbre, il avait déjà dans l'esprit l'image de ce qu'il voulait faire. En présence du marbre, il voyait déjà dans la pierre la figure qu'il voulait en extraire. Il lui suffisait alors de prendre le ciseau et d'enlever morceau par morceau les lourdes couches de matière qui entouraient l'image pour la mettre à nu.

Il s'agit donc là, d'après la terminologie de Nicolas de Cues, d'une « ex-plicatio », non d'une « im-plicatio », c'est-à-dire

d'une création qui se fait en débarrassant l'Idée du camouflage de la matière, et non d'une création qui se fait en ajoutant des éléments à d'autres éléments. C'est créer par soustraction et non par addition.

Le procédé opposé à celui de Michel-Ange est, par exemple, celui des poètes romantiques allemands, qui composaient en ajoutant une chose à l'autre, comme un chimiste qui ajoute élément à élément pour sa mixture. On peut se représenter de la même façon le processus de création des artistes dont l'esprit correspond au type de la « tabula rasa », comme le suppose l'empirisme philosophique. Cela veut dire que le processus de création n'est pas nécessairement celui de Michel-Ange, la structure de l'esprit humain n'étant pas toujours, et partout, la même. A côté de l'intellect italien, qui possède en lui-même et *a priori* l'idée, qui crée par dévoilement, il y a aussi une autre espèce d'esprit, qui, au lieu de l'idée, possède une puissante volonté de composition et de décomposition, une « faculté éthique », et qui, par conséquent, crée en rassemblant et en remuant les différentes données créées par l'imagination. Pour cet esprit-là la création est essentiellement un mouvement ou un déchaînement de forces de volonté. On trouve cette espèce d'esprit chez les artistes allemands. Il y en a aussi une autre qui enregistre les données de l'expérience au moyen d'une observation attentive et les additionne pour aboutir à une illumination de la conscience. C'est à peu près ce qui arrive chez les artistes anglais. Et cette énumération pourrait se prolonger encore. Le processus par *ἀνάμνησις* des artistes italiens rappelle du reste de très près le procédé socratique de la maïeutique, de l'accouchement des idées, pour atteindre à la connaissance.

Du fait que la poésie italienne, ou l'art italien en général, est constitué par des idées que l'on dévoile, découle son caractère mythique. Le *μῦθος* est une invention de la pensée grecque. Platon en a découvert l'essence philosophique. Le *μῦθος* est la transformation du réel en vérité, et la vérité n'est autre chose que le réel pensé. Prenons d'un côté le monde réel avec le ciel, la terre, le feu, l'eau, les animaux et l'homme. Et prenons de

l'autre notre esprit avec ses lois et ses rapports. L'image du monde réel réfléchie dans le cadre des lois et des rapports de l'esprit est le mythe. Plus exactement : mettons que là est la terre. La terre est belle, elle est certainement l'œuvre d'un dieu bon. Quelle forme peut-elle avoir ? La forme qui plaît le plus à nos yeux, parce que parfaite, est la sphère. Donc, la terre doit avoir la forme sphérique. Et en effet, il en est ainsi. Voilà la vérité. A côté de cette vérité il y a le réel, c'est-à-dire le fait que la terre, comprimée aux deux pôles, n'est pas tout à fait sphérique. Cette imperfection, c'est la différence existant entre le réel et la vérité. Mais cette différence-là n'affaiblit aucunement la vérité de l'affirmation que la terre est sphérique. Car sa forme sphérique est une loi de l'esprit. Voilà le mythe. Mettons maintenant que je sois un mystique et que je haïsse la terre. Quelle forme puis-je lui donner ? La forme d'une vallée de larmes ou d'un puits profond où les hommes se tordent dans le feu de la souffrance sous les coups de fouet de mille démons. Voilà la fable. La fable est philosophiquement fausse. Que veut dire « fausse » ? Cela veut dire qu'elle brise l'accord entre le réel et les lois de l'esprit. C'est le monstrueux. Cela ne veut pas dire que le mythe soit de l'art, et que la fable ne soit pas de l'art. C'est bien au domaine de l'art qu'appartiennent l'œuvre d'Edgar Poe, les contes de E.T.A. Hoffmann et les « Märchen » allemands, les « sagaer » de la littérature nordique et les nouvelles russes, les fables des littératures orientales, les tableaux de Jérôme Bosch et de Pierre Brueghel, les bas-reliefs des cathédrales gothiques et tant d'autres œuvres. Mais il s'agit ici de deux espèces différentes d'art. La différence entre le mythe et la fable, c'est que le mythe est objectif et la fable subjective. Le mythe est le réel réfléchi dans l'esprit, tandis que la fable est le sujet réfléchi dans le réel. Comme l'esprit est λόγος et que le sujet est chaos, il s'ensuit que le mythe représente le monde comme « ordo rationalis », tandis que la fable le représente comme une arabesque irrationnelle.

Le mythe est le plus haut degré de connaissance que l'esprit grec ait atteint. Il est l'incarnation de l'Idée. Et, en effet, la

mythologie grecque achève la tâche de la philosophie grecque. Lorsque Platon imagine ses mythes, il atteint le but de sa philosophie, il dévoile l'Idée qu'il ne pouvait pas connaître entièrement par voie spéculative. Le mythe est donc pour l'esprit grec ce que le Christ est pour l'esprit chrétien : la parfaite connaissance. Une vérité formulée par la philosophie italienne du XVe siècle est que ce n'est pas l'Idée, le *νούμενον*, qui est difficile à connaître, parce qu'on peut toujours l'atteindre par l'intelligence, mais au contraire le monde sensible, le *φαινόμενον*, parce qu'il est hors des lois de l'esprit. Sans ces lois-là « l'esprit qui cherche s'égare dans un obscur labyrinthe », s'écrie Galilée. Quelle inversion de cette théorie ne trouvons-nous pas chez Kant ! Mais les philosophes de la Renaissance avaient bien raison : il est plus facile de comprendre la Vénus de Cnide que le Sphynx égyptien, et plus aisé de saisir le sens des Madones de Raphaël que celui des scènes infernales de Pierre Brueghel.

Nous nous trouvons donc devant deux espèces d'art : le mythe et la fable ; devant deux façons de voir le monde : sous l'aspect de l'« ordo rationalis » et sous l'aspect du chaos. La poésie italienne se rattache indubitablement, comme l'art italien en général, à la première manière. Dans ses grandes lignes, l'art italien est un mythe. Pendant la Renaissance on en était conscient. Marsile Ficin affirme que l'œuvre d'art est l'image de l'Idée. Avant lui, Boccace avait écrit que tous les mythes des poètes sont vrais, parce que les poètes parlent par instinct divin *(De Genealogiis)*. Certes, il y a aussi des œuvres et des tendances poétiques italiennes qui tiennent de la fable. Les plus grandes œuvres de ce genre-là appartiennent à la littérature épique, des poèmes et romans du XIIIe siècle à la *Batracomiomachia* satirique de Leopardi ; ou bien elles appartiennent au genre des contes fantastiques, du *Novellino* à certaines nouvelles d'écrivains contemporains. Même l'*Orlando Furioso* de l'Arioste appartient au genre de la fable. Néanmoins, les aventures merveilleuses des héros épiques, les extravagances de l'art gotique, baroque, romantique et futuriste, l'alchimisme narquois de certaine poésie

de nos jours n'effacent pas la tendance fondamentale de l'art italien vers la forme du mythe.

Nous avons dit que le dévoilement de l'Idée se fait par *ἀνάμνησις*, par un retour de l'Idée à la mémoire. Ce procédé de rappel mnémonique donne à la poésie italienne l'aspect d'un *rêve*. J'ai dit rêve et je n'ai pas dit songe. La différence entre le songe et le rêve réside dans le fait que le songe est inconscient : il est le débordement de l'esprit au delà de toutes les lois du réel, telles que l'identité, la cause, le temps, le lieu et la mesure. Il est donc le chaos le plus complet de toutes les forces imaginatives. Le rêve au contraire est extrêmement conscient. Il n'est autre chose que l'image du réel réfléchie dans le miroir de l'âme. A cette image, le réel et le *λόγος* donnent l'empreinte de la vérité avec toutes ses lois existentielles, tandis que le miroir réfléchissant de l'âme lui donne l'ambiance de l'irréel. Le rêve donc est vision claire, lucide, révélatrice. Une vision à laquelle on arrive seulement dans un moment d'extraordinaire clarté d'intelligence.

Le rêve est le royaume de l'âme. On peut bien l'appeler la quatrième dimension de l'art moderne. Il est en effet la dimension qui manque dans l'art hellénique. L'art grec repose sur les trois dimensions de l'espace physique, sous le soleil physique. Mais, dès le moment où l'âme paraît dans l'esprit humain, ce qui arrive dans la « ratio » romaine, et aussitôt que cette âme devient consciente par le christianisme, ce qui arrive dans l'intellect italien, cette âme-là devient l'air dans lequel le *λόγος* se met à respirer ; elle sera l'atmosphère dans laquelle vivent ses images. Imperceptible, transparente et insaisissable comme l'air, mais toujours présente, elle circule parmi les créatures de l'imagination et leur donne cette légère teinte d'azur qui est particulière à l'air, et les détache du monde réel. Cela est précisément l'atmosphère du rêve. Dès l'instant où règne cette atmosphère, le monde des images n'est plus éclairé par le soleil physique comme dans l'art grec, mais par un soleil spirituel, que nous appelons parfois Idéal. Il est curieux de remarquer à cet égard la différence qu'il y a entre Homère et Virgile. Lorsque Homère veut nous faire voir les morts, il les appelle sur la terre, en plein air.

Lorsque Virgile veut qu'Enée rencontre son père défunt, il le fait descendre dans l'outre-tombe ; autrement dit, il nous emmène dans le royaume de l'âme, dans l'ambiance du rêve et de la magie. Homère ne concevait d'autre monde que le sensible ni d'autre espace que le physique, et dans cet espace il place même les morts. Virgile au contraire sait qu'il y a un autre monde et un autre espace, le royaume spirituel de l'âme : et c'est là qu'il situe les trépassés.

Et, en effet, l'âme est déjà présente dans toute la littérature romaine, d'Ennius à Marc-Aurèle et Boèce. Cependant, il s'agit toujours de l'âme païenne, c'est-à-dire de quelque chose que les Romains interprétaient soit comme une entité physique (et de là les disputes sur le siège de l'âme), soit comme une entité éthique (et de là les disputes sur la perfection et la tranquillité de l'âme). Il s'agit, en somme, d'une âme sans destinée ; et une âme sans destinée veut dire une tragédie sans issue. Le drame intérieur d'hommes tels que Sénèque nous montre ce que cela signifie. C'est le tâtonnement aveugle dans la nuit inextricable du monde avec un désir obsédant de lumière qui ne trouve pas à se satisfaire.

Celui qui en littérature a christianisé l'âme romaine, celui qui lui a donné la lumière qu'elle cherchait, c'est Augustin. Le baptême chrétien qu'il lui a donné consiste en ceci : il a découvert que l'âme est le lieu de l'existence vraie de l'homme, alors que le monde extérieur est le lieu de son existence fictive. Par conséquent, l'âme doit être le point de convergence de toutes nos pensées, de nos désirs, de nos sentiments et de nos actes pour célébrer l'union vivante de l'homme et de Dieu, de l'homme et de la Vérité.

C'est cette âme christianisée, c'est-à-dire devenue le lieu de rencontre entre l'homme et Dieu, qui est le siège de la poésie italienne. Soit que nous trouvions l'invocation de la femme aimée chez Guido Cavalcanti au XIIIe siècle : « Angelica sembianza in voi, donna, riposa. » (Canz. « Fresca rosa novella ») ou chez Carducci au XIXe : « O viso dolce di pallor roseo » *(Alla stazione in un mattino d'autunno)* ; soit que nous admirions le tableau de la nature chez Pétrarque au XIVe siècle : « Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena » (Canz. CCCX) ou chez Pascoli au XXe : « La terra è come un grande altare » *(Il Vecchio)* ;

soit que nous voyions la mort invoquée par Dante : « Morte, assai dolce ti tegno » (*Vita Nova*, XXIII) ou par Corazzini au début de notre siècle : « Sono un fanciullo triste che ha voglia di morire » *(Desolazione del povero poeta sentimentale)* ; nous voyons que chaque objet dont la poésie italienne s'occupe en ressort transfiguré, comme s'il n'était plus de ce monde. Cette transfiguration, ce dégagement de l'idée à l'égard de la chose est dû justement au filtre de l'âme qui s'interpose dans l'acte de la création. Le monde qui en résulte est le monde du rêve.

Le rêve est l'atmosphère de la poésie italienne. Le rêve est l'idée, mais non la chose ; l'image, mais non l'objet ; la vérité, mais non le réel. Il est le seuil que tout poète italien franchit, lorsqu'il passe du labyrinthe obscur de la réalité à la vision lumineuse de la création. Au début du plus grand poème de la littérature italienne, qui est tout un rêve, Dante exprime la présence de ce seuil par les mots : « Tant'era pien di sonno in su quel punto. » Les autres poètes italiens emploient souvent les mots « e pareami », « immaginando », « sembrami », « quasi fosse », « come se », etc. Ces petits mots, que nous trouvons souvent dans la poésie italienne, marquent le seuil du rêve que le lecteur doit franchir, s'il veut suivre le poète dans les hautes sphères de son imagination. Une fois ce seuil franchi, nous entrons dans le monde véritable du poète : l'allégorie.

Les poèmes allégoriques de la littérature italienne sont innombrables. De la *Psychomachie* de Prudence, des trois chefs-d'œuvre de Dante et des œuvres mineures de Boccace, nous passons dans le cours des siècles aux *Stanze* de Poliziano, à l'*Arcadia* de Sannazzaro, aux poèmes mineurs du Tasse, à l'*Adonis* de Marino, aux poèmes de V. Monti et aux œuvres cosmiques de Rapisardi, qui est mort en 1912. Aujourd'hui encore l'allégorie perce dans certains ouvrages de la littérature narrative. Il y a indéniablement dans l'esprit italien une aptitude à l'allégorie, qui se révèle dans la tendance à la personnification de concepts abstraits, de sentiments et de valeurs spirituelles. Au moyen âge on appelait les sentiments « spiriti » et « spiritelli », et cette personnification durera, sous d'autres

formes, jusqu'au début du XIXe siècle, pour reparaître aujourd'hui sous l'influence du surréalisme international.

Avec ces personnages idéaux on compose le drame de l'âme. Le poète joue la pièce de sa vie sur la scène intérieure de son moi humain, et là il dispose ses personnages. L'exemple le plus monumental de ce drame de l'âme est naturellement la *Divine Comédie*, qui est justement le livre secret de l'égarement, du repentir et de la rédemption du poète. Les figures épisodiques que nous y rencontrons sur le chemin de l'Enfer au Paradis, sont là précisément pour représenter les différentes formes du vice et de la vertu. Mais toute la poésie italienne est faite de ces livres secrets, depuis les *Confessions* d'Augustin jusqu'à l'*Uomo finito* de Papini ; et ces livres secrets ne sont autre chose que le pénible processus de connaissance de l'âme humaine. Ainsi, sur le frontispice de toute la poésie italienne on pourrait bien graver la maxime de Socrate : *γνῶθι σεαυτόν*, connais toi-même.

Il est curieux de constater que dans la littérature italienne on ne trouve pas beaucoup de personnifications d'animaux et des choses inférieures de la nature, telles que les arbres, les fleurs, les sources, etc. La raison en est que cette personnification tient de la fable, et la fable est liquéfaction du monde sensible en fluidité de songe. Elle ne peut donc aboutir à la connaissance. Mais au contraire, la personnification de concepts abstraits, de valeurs spirituelles et de sentiments humains tient du mythe. Le mythe est précisément la concrétisation du monde intelligible en solidité sensible. Le mythe conduit à la connaissance ou, pour mieux dire, il est déjà connaissance réalisée.

La poésie italienne est donc mythique, elle est plastique, elle est sculpturale, parcequ'elle découle du *λόγος* comme l'art hellénique ; mais elle vit dans l'espace de l'âme où le *λόγος* devenu « intelletto d'amor » tend perpétuellement au rapprochement de l'homme et de Dieu, c'est-à-dire à la *connaissance*.

Je crois que cela peut être un point de départ utile à la compréhension de la poésie italienne.

Mario Pensa.