

Pour tout l'amour du monde
Sur *Lo spostamento degli oggetti* de Alessandro De Francesco

par Martin Rueff

« La meilleure façon de savoir ce qu'est la poésie est de lire les poèmes. Ainsi le lecteur devient lui-même une sorte de poète : non parce qu'il contribue à la poésie, mais parce qu'il se découvre sujet à son énergie ».

L. Zukofsky

Faire place

Qu'Alessandro de Francesco nous pardonne. Ecrire une postface pour le recueil d'un jeune poète, entretenir l'espoir de l'introduire à la communauté des lecteurs en essayant de le situer, ce n'est plus aujourd'hui proposer le paillason où des lecteurs pressés seraient priés d'essuyer leurs pieds en sortant (l'image est de Reverdy) ; c'est d'abord prévenir les contresens qui frappent la poésie et la défendre en attaquant ce qui la menace.

En d'autres termes, c'est balayer devant nos portes – faire place.

Que la société de la communication ait bouleversé le rapport de l'expérience au langage, c'est désormais un truisme. La communication comme idéologie n'est pas la simple accélération des techniques de relation et d'expression, c'est la réduction de la langue à sa fonction communicative, pire, la transformation de la langue en *technique* et de cette technique en *marchandise* - le report à l'intérieur du langage des impératifs qui prescrivent sa diffusion économique. Quand l'opprimé utilise la langue de l'opresseur pour dire ses moments de liberté, il y a bien aliénation. C'est du moins ce que l'on pouvait dire naguère quand la langue de l'opresseur n'avait pas triomphé au point de rendre ridicule et illusoire le vocabulaire de la critique.

S'il faut redire aujourd'hui ces tristes vérités c'est pour préserver la poésie de tous les contre sens auxquels ces manipulations ont fini par l'exposer. Ce n'est pas le lieu ici de proposer un diagnostic ou de se lancer dans un discours sur les causes alors qu'après tout, il suffit d'ouvrir la télévision et de voyager dans le monde qui fait tout pour lui ressembler pour mesurer l'étendue du désastre.

Nous voulons parler d'un jeune poète.

Parmi ces dangers, il en est un, tenace, né précisément de l'idéologie de la communication : la poésie, à la différence de la vie, serait « difficile ». Ceux des universitaires qui haïssent l'art (ils professent leur ressentiment) cautionnent la doxa et vont jusqu'à dire que depuis le romantisme les poètes auraient tourné le dos au monde pour se refermer sur leur subjectivité. Le poète serait un Narcisse obsédé par son nombril en forme de rose et le symbolisme la formalisation de ce narcissisme – la poésie symboliste serait le babil incompréhensible de poètes plus soucieux d'obscurcir que d'éclairer. Avec l'idéologie, on ne discute pas et il ne sert à rien d'expliquer que Mallarmé invente la « disparition élocutoire du poète » et qu'Eliot défend une poétique de l'objectivité articulée à une « *Impersonnal theory of poetry* ».

Plus de poésie sociale, plus de poésie politique, plus de monde et plus d'objets : le lyrisme exacerbé de subjectivités souffreteuses aurait tout balayé. Faut-il que l'idéologie de la communication soit tenace !

La poésie ne cesse d'interroger le monde et les poètes les objets qui le peuplent et où ils accrochent leur expérience et leur mémoire.

Alessandro De Francesco nous en offre ici un témoignage efficace et poignant. Essayons de situer la place de *Spostamento degli oggetti* avant d'en décrire les déplacements majeurs.

*

L'objet et le sujet du poème

Les définitions modernes de la subjectivité lyrique seront condamnées à l'échec tant qu'elles ne se seront pas entendues sur le terme qu'elles prennent comme point de départ et qu'elles prétendent pouvoir laisser aux philosophes : la subjectivité. Or, ce que l'on peut dire, c'est que l'institution moderne de la subjectivité (*l'hupokeimenon*) comme sujet sur qui repose l'objet du savoir, est la figure historique du rapport à la chose. C'est ainsi que les *choses* sont devenues des *objets*. La formule d'Heidegger est célèbre : « le Je est le sujet par rapport à quoi les autres choses se déterminent comme telles ». Tel est l'axe qui mène de Descartes à Kant, car c'est la philosophie critique de Kant qui peut être regardée comme « doctrine de l'objectivité » (Rousset). En d'autres termes : la question de ce qui fait l'objet et de ce qui fait que l'objet est objet (son objectivité) devient avec Kant la question de la nature et de la valeur de la connaissance parce que, ce qui distingue la connaissance de toutes les autres modalités de la pensée, c'est son rapport à l'objet.

Certes, il y aurait quelque chose d'indécent et de grotesque à faire de Reverdy un adepte de la *Critique de la Raison Pure*. Et pourtant, ses prises de position sur la question de l'objet en poésie permettent sans mal de le ranger parmi les kantiens. Sa thèse est simple : il l'assène à plusieurs reprises dans *Le poète secret et le monde extérieur*, un texte de 1938 :

la poésie n'est pas dans l'objet, elle est dans le sujet. Ce n'est pas l'objet qui agit, c'est le sujet. Ce n'est pas l'objet qui varie, c'est le sujet. Ce n'est pas l'objet qui communique l'émotion, c'est dans le sujet qu'elle se forme et c'est lui qui l'exprime après l'avoir tellement trahie et transformée qu'elle n'a plus rien de commun avec l'objet d'où il semblait qu'elle vînt, et que le sujet seul en constitue la source.

Il ajoute encore :

L'objet c'est la réalité précise. Le passage de l'objet au sujet a lieu dans l'évanouissement de toute réalité. C'est une éclosion de rapports. Or, la perception et le choix des rapports varie de sujet à sujet [...] Il n'y a pas d'objet poétique (scène, paysage, mot ou ensemble de mots), il y a un sujet qui pense et, parce qu'il est constitué d'une certaine manière, sent naître et se développer en lui une émotion qui n'a de poétique que la réaction qui se produit en lui-même¹.

¹ Il n'y a pas d'objet poétique d'élection : Reverdy revient sur cette thèse en 1946 dans *Circonstances de la poésie* : « Quand un jour, certains poètes prétendirent qu'il y avait autant de poésie dans les gares et dans une locomotive que dans tout autre objet, je me demande ce qu'ils voulaient dire, si ce n'est qu'une gare ou une locomotive ne leur inspiraient pas plus de répugnance, à la fin, qu'un relais de chevaux, ou une diligence. Or il n'y a pas plus de poésie dans une diligence que dans une locomotive. Ni plus, ni moins. Il n'y en a pas. Et l'amour, l'attendrissement nostalgique que l'on peut avoir pour ou devant les diligences ne relève pas du tout de

Peu importe l'objet, pour peu qu'on ait la *sensibilité*, pourrait-on dire, une sensibilité capable de déplacer les objets, de les faire exister dans notre propre imaginaire, dans notre propre monde. Et il est inutile, je crois, de rappeler l'importance de la sensibilité dans la critique kantienne. Reverdy encore : « il est remarquable que plus la sensibilité est grande et tendue vers l'objet, aspirée par l'amour profond et complet de l'objet, moins elle est apte à l'atteindre ou à s'en approcher ». En d'autres termes, dans le combat entre l'objet et le sujet, le sujet secondera le monde des objets mais il le fera en première personne et l'artifice grammatical d'une poésie impersonnelle n'y changera rien. Tendre à l'impersonnel c'est (toute ?) l'affaire du sujet.

Toute poétique de l'objet est donc soumise à la règle kantienne : ce sont les conditions de possibilité poétique de l'expérience subjective de l'objet qui dictent les conditions poétiques de l'objet de l'expérience subjective. On voit mal comment il en serait autrement. Aussi bien n'y a-t-il pas grand sens à défendre une poésie « objectiviste », si par là, on veut prétendre qu'une poésie des objets pourrait ou devrait se substituer à une poésie des sujets. Et comment une poésie des objets ne serait-elle pas une poésie de l'expérience (subjective) des objets ? Il y faudrait une condition, sur laquelle je reviendrai plus loin.

On pourrait illustrer cette thèse très générale (et trop généralement polémique) en démontrant que les poétiques délibérément objectivistes (celles qu'on a pu dont on a pu brandir çà et là les textes en guise de protestation contre le vieux lyrisme) n'ont jamais pu faire autrement qu'inventer un nouveau dire poétique subjectif des objets.

Des objectivistes américains aux littéralistes français (on pense à *Objet* d'Anne-Marie Albiach ce texte radical de 1984²), de Ponge à la « post-poésie », nul n'a pu faire que l'objet ne soit déterminé par le sujet. Je peux bien tenter de dire le monde tel qu'il serait si je n'étais pas là pour le dire, mais c'est toujours moi qui le dira – ne serait-ce que parce que c'est par moi qu'il se dira. En d'autres termes : quand bien même un énoncé serait purement référentiel, il est toujours assumé par un sujet de l'énonciation dont l'art, semblable à celui du fennec, peut être d'effacer ses traces, mais qui reste le producteur de son geste.

Je me contenterai de deux exemples qui valent aussi parce qu'ils émanent de deux courants poétiques qui s'opposèrent : je veux parler de T.S Eliot d'une part et des « objectivistes » qui voulurent rompre en visière avec sa poétique.

Savait-il qu'il allait retrouver la thèse hégélienne de la corrélation de la forme et du contenu ? C'est dans son essai sur *Hamlet* de 1919 que T.S. Eliot formule pour la première fois sa thèse du *corrélat objectif* :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked³.

Si le problème de l'art est de trouver une forme, le problème de la forme poétique est de réussir à donner aux émotions subjectives des corrélats objectifs susceptibles de les « objectiver », de les « formuler » dans le texte. Cette thèse nourrit la critique d'*Hamlet* qui manque, précisément, de « corrélats objectifs ». Pas de bonne poésie sans la trouvaille d'une bonne corrélation entre les trois termes qui définissent la poétique de Pound : langage/ sujet/

la poésie ». Reverdy ne connaissait sans doute pas le très beau poème de Bertolucci consacré à la diligence, « Romanzo » in *Fuochi in novembre*.

² Sur A.-M. Albiach, cf. J.-M. Gleize, *Le théâtre de la poésie*, Paris, Belin, 1995.

³ T. S. Eliot, "Hamlet" in *Selected essays*, Faber & Faber, London [1932], 1972, p. 145. Cf. R. Shusterman, "The mutations of Objectivity" in *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 41-76 (surtout p. 52-59).

objet. « Dans une situation saine [*in a healthy state*] » écrit-il ailleurs, « le langage est si bien lié à l'objet que les deux choses ne font qu'une »⁴. Transparence de l'énonciation : la chose est présente. *Épiphanie* dira Joyce retrouvant l'intuition de Platon : le beau est ce qui est le plus apparent, ce qui sur-apparaît – *l'ekphanestaton*.

Les « corrélats objectifs » permettent que l'émotion soit communiquée au lecteur et témoignent de ce que la sensibilité du poème s'est éclairée, comme purifiée dans l'expression poétique. La grande poésie (ce sont les termes d'Eliot) communique des contenus d'expérience grâce à un langage objectif, c'est-à-dire un langage objectivant. Si nous voulions offrir une version plus kantienne de cette thèse, nous dirions que le langage permet de schématiser l'expérience et d'en offrir le contenu objectif. Or, et il faut le rappeler contre ceux qui font du symbolisme le début de la fin (de la « catastrophe de la poésie ») : Eliot est devenu poète grâce aux symbolistes français qu'on accuse à tort d'avoir escamoté les objets - « la poésie dont j'avais besoin, apte à m'enseigner l'usage de ma propre voix, n'existait pas dans la littérature anglaise, on la trouvait qu'en France »⁵.

Il serait bien plus utile de comprendre comment Mallarmé a inventé un nouveau rapport du sujet à l'objet et une nouvelle poétique que suggère à merveille le poème de « Toute l'âme résumée »⁶.

Avec les symbolistes la question de l'objet est devenue celle de son attestation *dans* ou *par* sa disparition – ce que Michel Deguy résume par l'expression : le poème ne porte pas disparu, mais « disparaissant » : il transforme le passé en sa perte selon l'opération véritablement ontologique qui oppose à l'être *in praesentia* et à l'être *in absentia* un être en *perdition*. A l'Eurydice présente et à l'Eurydice disparue, Orphée ajoute l'Eurydice vive dans sa perte. Le poète ne peut refaire vivre les choses en tant que présentes, « car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses/ ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton coeur si doux ? ». Il les restitue dans leur disparition, dans la présence fragile de leur évanouissement. Telle est l'attestation symboliste.

On pourrait opposer cette attestation du monde objectif au règne de la consommation qui interdit l'usage des objets qui nous entourent. Porter l'objet disparaissant c'est assurer ses contours, le consommer c'est l'escamoter. Ce que confirme la formule d'Anne Marie Albiach, mallarméenne ici : « l'absence de l'objet mène à son détour ».

Il faudrait écrire l'histoire de la poétique symboliste des objets.

Elle inclurait la recherche rilkéenne du *Dinggedicht*, où l'on a voulu trouver une application de la phénoménologie husserlienne⁷, même si l'on a pu montrer comment l'objet restait avant tout chez lui une question de forme⁸.

Cette histoire ne saurait ignorer les réflexions de Valéry dans *l'Homme et la coquille*⁹, qui dépassent l'opposition des objets naturels (les choses) et des objets investis d'esprit pour méditer sur la forme des objets du monde (un cristal, une fleur, une coquille) et s'interroger sur le principe de leur organisation interne : « ils nous proposent, étrangement unies, les idées d'ordre et de fantaisie, d'invention et de nécessité, de loi et d'exception ». Mystère des choses qui semblent répondre à une fin, à un processus générateur.

Mais c'est dans la tradition américaine des objectivistes qui s'opposa à la poétique d'Eliot que je voudrais trouver une autre trace de la problématique kantienne de l'objectivité

⁴ T. S. Eliot, "Hamlet" in *Selected essays* in "Swinburn as poet", *ibid.*, p. 327.

⁵ « Yeats » in *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1972, p. 252 ; *De la poésie et de quelques poètes*, Paris, Seuil, 1964, p. 237.

⁶ Cf. la lecture proposée par J. Rancière dans son *Mallarmé, la poétique de la sirène*, Paris, Hachette, 1998.

⁷ Il s'agit de la grande interprétation proposée par Käte Hamburger dans « Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes » in *Rilke in neuer Sicht*, Kohlhammer, Stuttgart, 1971, p. 83-158.

⁸ Cf. Manfred Engel, *Rainer Maria Rilkes "Duineser Elegien" und die moderne deutsche Lyrik*, Frankfurt, 1976 cf. surtout le tome II, p. 95-114.

⁹ P. Valéry, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957.

en poésie au 20^{ème} siècle. Des objectivistes américains (C. Reznikoff, G. Oppen, C. Rakosi et L. Zukofsky), on sait à peu près ce qu'il faut dire aujourd'hui¹⁰ : que ce qui les séparait est sans doute plus important que ce qui les unissait, car n'était-ce, ce qui n'est pas rien, des convictions politiques qui se situaient à l'inverse de celles d'Eliot, les œuvres de ces poètes se développèrent selon des poétiques singulières et relativement originales.

Il n'empêche. La revendication de l'objectivité recouvre bien un double programme qu'on pourrait résumer en ces termes : que le poème soit au plus près de l'objet, qu'il atteigne formellement à l'objectivité. Le poème épouse les objets, il est objet lui-même. Il est donc par deux fois objectif.

Quand bien même il serait excessif de résumer l'expérience objectiviste aux deux conférences programmatiques tenues par L. Zukofsky en 1931, il serait encore plus injuste de ne pas les prendre au sérieux.

En février 1931, L. Zukofsky, l'auteur de *A* rassemble pour *Poetry* (la revue de H. Monroe) deux textes décisifs : « Programme : objectivistes » et « Sincérité et objectivation » sous le titre « Un objectif »¹¹. Le début de ce texte est fameux. Il s'appuie sur une des sections initiales de *A* : « Objectif : la lentille qui ramène les rayons d'un objet à un foyer. Ce qui est visé. (Usage étendu à la poésie). Désir de ce qui est objectivement parfait, inextricablement l'orientation des singularités historiques et contemporaines »¹². D'une part, l'objectivité comme réglage de la référence selon le modèle photographique, d'autre part, l'objectivité comme idéal artistique de la construction d'un objet. Il n'aura pas échappé au lecteur que le foyer où se rassemblent les rayons émanés d'un objet ne peut être que le sujet de la perception. Ce qui frappe en effet à la lecture de ce texte c'est que l'objectivité est une qualité subjective que Zukofsky n'hésite pas à nommer du vieux nom de *sincérité*, ainsi qu'une détermination formelle.

En faisant l'expérience de la sincérité, l'esprit tend même à devancer – en un surcroît d'intuition qui n'atteint pas la totalité pleine – cette totalité pleine – cette totalité même, parfois manquée par la sincérité et seulement nécessaire à la parfaite plénitude, à la complète jouissance. Cette totalité pleine, on peut l'appeler objectivation – appréhension complètement satisfaite eu égard à l'apparence de la forme artistique comme objet.

Zukofsky a souvent des accents platoniciens¹³. Il semble écarter la thèse kantienne : « on suppose ici que les problèmes épistémologiques n'affectent pas l'existence et qu'une structure subjective de relation peut former un objet déterminé, ou vice-versa ». Pourtant, il ne peut certes pas faire l'économie d'une théorie des facultés du poète allant jusqu'à dire : « dans les poèmes comme dans tous les travaux scientifiques, les facultés réceptives se règlent toujours sur une certaine idée de l'exactitude de l'énonciation »¹⁴. L'inspiration kantienne n'est pas démentie dans le célèbre exposé qui concerne l'objectivation poétique. Zukofsky distingue les *moyens* de la poésie (« *Mots*, formés de syllabes, à leur tour constituées de *phonèmes* signifiés par des *lettres*, autrefois symboles graphiques ou images ») et les objets de

¹⁰ Du Plessis, Rachel Blau & Peter Quartermain (eds) *The Objectivist Nexus: Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1999 ; McAllister, Andrew (ed) *The Objectivists: An Anthology*, Bloodaxe Books, 1996.

¹¹ Nous citons la traduction de P. Alfieri, *Un objectif et deux autres essais*, édition de Royaumont, 1989.

¹² Cf. « Un objectif- rayons de l'objet mis au point, / Un objectif – nature comme créateur- désirant/ ce qui est objectivement parfait » in *A*, section 1 à 7, traduit par S. Gavronsky, Ulysse fin de siècle, 1994, p. 56.

¹³ Mark Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, University of Alabama Press, 1998.

¹⁴ « La bonne poésie se règle sur les facultés réceptives du poète, qui supposent une conscience aiguë des différences, des formes et des possibilités d'existence ».

la poésie : « les poèmes, compositions rythmiques des mots, dont les éléments sont : A. L'image, B. le Son, C. le Jeu des concepts ». Si les poèmes qui reposent sur les images et sur les sons, ou sur la composition des deux ne sont pas rares, Zukofsky regrette que les poèmes qui trouveraient leur ressort dans les concepts soient si rares. Certes, il ne suffit pas de mobiliser le terme « concept » pour être kantien, mais on ne peut pas manquer d'être frappés par la place accordée au concept par un théoricien de l'objectivité.

En résumant plus tard l'expérience « objectiviste », Reznikoff ne pourra faire autrement que de la formuler dans le lexique de Kant : « Je vois une chose. Elle m'émeut. Je la transcris comme je la vois. Je m'abstiens de tout commentaire. Si j'ai bien décrit l'objet, il y aura bien quelqu'un pour être ému, mais aussi pour dire : *bon Dieu, qu'est-ce que c'est que cela ?* ». Absence de commentaire (ni périphrase ni paraphrase), description (et non suggestion ou élaboration métaphoriques) : tels sont les principes de l'objectivisme. Mais il reste, conformément au § 16 de la *Critique de la Raison Pure* que « le : *je pense* doit nécessairement pouvoir accompagner toutes mes représentations » ce que Reznikoff résume fort simplement : « Je vois une chose ».

Aucun poème n'aura jamais été la *prose du monde*.

*

Déplacer les objets dans la langue du poème

Transposons les termes de Francis Ponge au recueil d'Alessandro de Francesco : *il s'agit ici de l'objet dans la langue italienne*.

De fait, la question n'est pas tant de savoir quels sont les objets dignes de figurer dans le poème (ils le sont tous, Reverdy *docet*), mais quel est l'effet poétique de leur nomination, de leur figuration en langue.

En 1946, Vittorio Sereni publie dans *Domus*, une revue d'architecture, un texte intitulé *La casa nella poesia*, « La maison dans la poésie »¹⁵ - *Le parti pris des choses* date de 1941, mais Sereni ne sera pas tendre avec Francis Ponge¹⁶. Dans cette divagation, Sereni revendique une poésie capable de prendre en charge poétiquement les objets de la modernité. Il ne s'agit pas tant pour lui d'un fait anthropologique que d'un fait « d'expression ». L'ambition d'une poésie capable d'exprimer une « adhésion humaine » (on pense à « *l'adesiveness* » de Whitman), une « complétude terrestre » doit aboutir à la recherche des « *instruments humains* », c'est-à-dire, à la recherche des objets humains dans la langue poétique. La démarche de Sereni (mais le mot est excessif pour un poète maître en l'art de « ne pas y toucher ») est historique. Epousant une vision téléologique, il montre comment l'objet a fait son entrée en poésie, depuis les poétiques de la Renaissance¹⁷, « où il n'y a pas de place pour les objets qui entourent la vie quotidienne de l'homme » (il cite Pétrarque) jusqu'à Montale.

Mais de manière générale, c'est avec la modernité poétique que l'objet se déplace : qu'il sort du cadre de la prose pour entrer dans celui du poème :

¹⁵ Il vient d'être republié par les éditions de la faculté d'architecture de l'université de Parme sous le titre *La casa nella poesia* avec une préface de Pier Vincenzo Mengaldo (Monte Università Parma Editore, 2005).

¹⁶ Cf. « Le travail du poète » trace d'une « Conversation d'esthétique » tenue à Milan le 27 mai 1980. Ce texte a connu deux publications : la première dans la revue *Incognita* en 1982, la seconde dans un numéro spécial de la revue *Poetische* consacré à Sereni (n°3, 1999). Il a été traduit par nos soins dans le numéro 114 de la revue *Po&sie*.

¹⁷ Certes, il est des expressions notables, et notamment la poésie de Folgòre da San Gimignano dont « le fond s'est peuplé d'objets, il s'est avancé au premier plan pour exprimer un sentiment d'assouvissement. Le poème prend toute sa matière au sein des choses concrètes, il fonde son propre charme sur ce rêve à la fois subtil et pesant d'une gloire quotidienne, d'une société en route vers son point d'équilibre ».

D'un point de vue strictement littéraire, ce discours concerne le rapport subtil qui lie le poète à la configuration de son milieu lyrique ; il se détermine essentiellement sur un fait relié au problème du langage poétique. C'est moins les objets nouveaux qui font leur entrée dans le poème qui comptent, que les mots qui signalent leur présence. Et néanmoins, dans notre perspective, il sera intéressant de remarquer combien une solution expressive heureuse est venue coïncider avec la conquête d'une naturalité dans notre vie parmi les objets et dans le regard que nous portons sur eux : et, mieux encore, combien cette solution consiste dans la présence naturelle des objets à l'intérieur d'une atmosphère poétique. C'est pour cela (en utilisant une formule tout à fait provisoire) qu'un verre n'aura pas une vie poétique différente de celle d'une plante et qu'une fenêtre pourra valoir comme un horizon.

Reprenant un *topos* qui remonte au moins à Laforgue, Sereni voit dans la poésie de Baudelaire un véritable tournant :

Baudelaire part d'un fait expressif, atteint victorieusement (quand il est atteint) dans la vitalité poétique des mots qui font passer à l'intérieur du poème, en les dépouillant de leur poids et de leur inertie, des objets qui étaient au départ étrangers à la poésie elle-même : intérieurs, murs, décorations, meubles, bibelots...

Il indique alors le double risque qu'encourt toute poésie des objets : la préciosité d'une part, le prosaïsme de l'autre.

Tout, comme c'est souvent le cas chez Sereni, est affaire de dosage, c'est-à-dire d'équilibre :

Quand le langage poétique l'emporte victorieusement sur ce poids et sur cette inertie, quand les mots qui expriment ces objets, loin de détonner, font si bien corps avec les autres mots du poème que ce dernier rejoint alors sa compacité lyrique, on peut voir alors ces objets, mais aussi l'atmosphère entière de la maison acquérir une véritable existence élémentaire : signe qu'ils sont désormais perçus comme un contour naturel, mieux, comme présence nécessaire dans la vie intime de l'homme.

Ce dosage est raté dans le cas de D'Annunzio, coupable de « préciosité » et Sereni précise, à propos d'une évocation de *L'Isotto* (1886) : « nous ne voudrions pas vivre dans une telle maison ».

Le mixte est magnifique chez Montale :

On passe avec la même intensité poétique du tepidarium de *Caffè a Rapallo* aux poutres vermoulues et aux odeurs de melons dans *Notizie dell'Amiata*¹⁸. Et toujours ces objets (les rideaux, la louche, les disques du phonographe et tant d'autres : massifs, d'usage commun, quotidien) sont introduits dans le poème sans l'appesantir, sans le tirer vers le bas, parfois même le soulevant vers le haut... Et ce sont des choses qui, pensées séparément, considérées en elles-mêmes semblent impoétiques par excellence, destinées à la prose seulement, fût-elle une prose d'art. C'est là une des grosses nouveautés de Montale, et elle n'est pas si extérieure qu'elle pourrait le sembler à première vue, telle qu'elle pourrait procurer une satisfaction au seul lecteur superficiel. Donner leur dignité de poésie à des objets qui sont le produit du goût et du travail, c'est au moins combler un vide, atteindre un point de concorde avec le monde. Les apports de la modernité et du progrès à notre vie quotidienne ne suggèrent plus

¹⁸ Le « tepidarium » apparaît dans le premier vers de « Caffè a Rapallo », le premier poème des « Poésies pour Camillo Sbarbaro » dans *Ossi di seppia* le premier recueil de Montale, *op. cit.*, p. 17. « Notizie dell'Amiata » est en revanche l'un des derniers poèmes des *Occasioni* de Montale, *idem*, p. 190.

nécessairement le besoin d'évasion vers des fonds idéaux de campagne et d'eaux claires à la fois fraîches et douces.

A lire ces déclarations discrète de Vittorio Sereni on est comme saisi par la possibilité d'un parallèle : et si les poètes de la ligne lombarde s'opposaient aux symbolistes de Florence de la même manière que les objectivistes américains s'étaient opposés à ce qu'ils considéraient comme le symbolisme d'un Pound. C'est bien autour de l'objet, c'est-à-dire tout simplement de l'expérience du monde que se cristallise cette opposition. Avec les symbolistes, le poème *atteste l'objet enfui en dessinant le contour de son absence* ; avec les objectivistes et les *lombards le poète veut décrire l'objet en réglant sa référence comme on règle un objectif optique* – rêves littéralistes et écriture blanche. Pourtant une chose est établie : d'un côté comme de l'autre, l'objet est inséparable de sa détermination subjective. Que le poème *atteste* ou qu'il *décrit* c'est toujours par le schématisme sensible et verbal du sujet poétique.

J'évoquais plus haut la possibilité d'une solution. Elle est théorique pour ne pas dire idéale. Elle consisterait à inventer une poésie des *choses* qui ne soit pas une poésie des *objets*. Cette poétique de la chose pourrait s'appuyer sur la fameuse conférence de M. Heidegger, *La chose* (1950)¹⁹, dont le propos est d'arracher la pensée de la chose à l'objet :

Ce qui fait de la chose une chose ne réside cependant pas en ceci que la chose est un objet représenté ; et cette « choséité » ne saurait non plus être aucunement déterminée à partir de l'objectivité de l'objet.

Tout l'effort de Heidegger consiste à vouloir dégager la chose de l'objectivité, de la dégager de sa détermination platonicienne et kantienne. Il s'appuie pour ce faire sur une description d'une cruche, en partie guidé par l'étymologie allemande du mot (*thing*). Autant l'objet est posé face au sujet dans un rapport de détermination, autant la chose a quelque chose à voir avec la *proximité* et avec le *rassemblement*. « La chose rassemble » :

La chose n'est pas « dans la proximité » comme si cette dernière était un réceptacle. La proximité règne dans le rapprochement, en tant qu'elle est le rassemblement dû à la chose.

Il ajoute plus loin : « la chose rassemble le monde ». Heidegger n'envisage pas le retour aux choses comme une tâche qui dépendrait de l'effort subjectif d'un retour à :

Jamais non plus les choses ne viennent comme choses par cela que nous nous tenons simplement à l'écart des objets et que nous rappelons le souvenir des vieux objets d'antan, qui peut-être étaient en voie de devenir des choses et même d'être présents comme choses.

S'il est difficile par la pensée de *faire la part des choses*, une poétique des choses est-elle envisageable ?

Elle engage à tout le moins un problème décisif : le rôle du langage dans la constitution du monde des objets. Car si les mots de l'homme transforment les choses en objets, on voit mal comment ils pourraient rendre compte des choses avant cette transformation.

Sereni n'eût sans doute pas aimé qu'on trouve chez Heidegger une confirmation ontologique de sa thèse, mais force est d'avouer que chez l'un comme chez l'autre la question

¹⁹ M. Heidegger, « La chose » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 194-218.

de l'objet du monde est indissociable de sa figuration en langue. Heidegger ira jusqu'à dire que c'est dans le verbe que la chose elle-même paraît :

Parce que le langage (*Sprache*) est la demeure de l'être (*Haus des Seins*), nous n'accédons à l'étant qu'en passant constamment par cette demeure. Quand nous allons à la fontaine, quand nous traversons la forêt, nous traversons toujours déjà le mot "fontaine", le mot "forêt", même si nous ne prononçons pas ces mots, même si nous ne pensons pas au linguistique²⁰.

*

Pour tout l'amour du monde

Hardiesse du jeune poète : reprendre un ancien flambeau sans trop se soucier des cendres. Non qu'Alessandro de Francesco soit un *novice* : c'est un jeune savant, connaisseur des poétiques françaises et italiennes, critique attentif, lecteur profond. Et pourtant telle est l'exigence de la poésie que tout savoir doit s'effacer devant les prérogatives du poème. Être poète c'est abandonner tout désir de maîtrise – ou se laisser aller à un savoir de soi qui ne peut qu'affoler les savoirs établis. N'est-ce pas ce que disaient les vieux mots d'*inspiration* ou de *possession* poétique rénovés par Kant dans sa doctrine du génie ? Nul mieux que le poète ne sait ce qu'il fait, mais son savoir doit rester pour lui-même une énigme.

Approchons cette énigme par les verbes substantivés qui indiquent les parties du recueil : sommeiller (*dormiveglia*), percevoir (*percezione del mare*), déplacer (*spostamento*) – les poèmes sont les objectivations de ces actes de conscience inspirés par les singularités. Nous avons pensé que si le titre de la dernière partie donnait son titre au recueil c'est parce qu'il valait pour l'ensemble de cette poétique.

Sommeiller

Le poète de l'entre-deux se situe dans l'intervalle – on pense à Luciano Erba, le poète de *L'altra metà*. La somnolence dit la perception confuse et l'inconscience : « façons d'endormi et façons d'éveillé » dans le passage souterrain de la conscience – comme dans ce premier poème ciselé : « *srotolamenti/ di coscienza/ senza esserci* ». Y être sans y être comme le somnambule (p 9) ou le rêveur (p. 15) :

tra noi il sonno e la realtà
è una specie di resina
che incolla ma attutisce (p. 17)

Il serait important de souligner combien cette première partie, précisément située dans un décor domestique, est consacrée aux « déplacements » des états de conscience – la formule est donnée par le poème « *nell'oscurità fuori* » : « *uno spostamento nella percezione* ».

Le moi, chez Alessandro de Francesco est un théâtre de perceptions dont le poème enregistre les glissements, les dérapages, les virevoltes : « *strotolamento* » (p. 3), « *scorrimento* » (p. 4 et p. 16)), voire la dissolution (p. 13). Et si le poète met tout son soin à faire « l'état des lieux », s'il suit les mouvements du sujet comme voué à sortir de chez lui, à descendre dans le passage souterrain (p. 5, p. 7), c'est pour mieux épouser les mouvements intérieurs. Le paysage en décomposition (on notera la forte présence de la neige – 7, 8, 11, 12) renvoie à la difficulté des liens, aux départs, aux séparations (p. 11), aux communications

²⁰ Heidegger, « Wozu Dichter ? », in *Holzwege*, GA, Bd. 5, p. 310 ; trad. de F. Brokmeier (modifiée), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 373.

difficiles, comme dans la scène poignante du poème téléphonique (« *gli sorride immobile* », p. 8) qui revient dans le bel *exercice élégiaque écrit au futur* (p. 13). Le paysage urbain est fait de lieux inhabitables qui sont des lieux de passage : parkings, abribus, couloirs, gares– on rappellera ces vers fameux de Vittorio Sereni :

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
Tendo la mano
("Autostrada della Cisa" in *Stella Variabile*).

On pense alors au peintre E. Hopper (p. 14), à la précision de sa touche claire qui plante les personnages pour les mettre face à leur désarroi, mais aussi à l'art de Michelangelo Antonioni, ce maître des solitudes. Est-ce parce que ces scènes d'intérieur offrent l'allégorie de l'attachement et du détachement ? Le motif du fil, du câble y est souvent présent – il sépare ce/ ceux qu'il relie dans un espace vide où résonnent les objets (p. 13). Plus loin il sera ce cordon qui relie à la mère (p. 24).

Percevoir

On prendra garde : si la deuxième section porte en sous-titre l'indication d'« exercice de style », la virtuosité de ses structures rimées ne doit pas faire oublier que pour un poète les questions les plus radicales de l'existence appellent des décisions formelles radicales. Ainsi, tout se passe ici comme si la difficulté d'évoquer la perception de la mer entraînait une nouvelle rigueur qui n'a rien d'un « classicisme » et encore moins d'un « néoclassicisme ». Car le paysage marin est celui de l'indécision, de l'indistinction, de l'immersion (p. 19) et c'est ce trouble de la perception qui requiert la rime.

Où est l'intérieur ? Où l'extérieur ?

è forse il dopo più vero del ciglio ?
se l'acqua scivola dentro il cuscino
è un chiudersi di iridi, [...]

C'est le jeu des formes avec les lumières, le jeu des lignes et des plans, la beauté géométrique des figures de la perception qui retient l'œil. Et comme pour éviter tout malentendu, la saison de ces marines n'est pas l'été des vacances et des villégiatures, mais l'hiver de la pluie et du froid sur la mer – on pense alors à F. Benzoni ou à E. De Signoribus. Percevoir la mer est l'exercice de style et d'attention le plus ardu. Notre poète a retenu les injonctions du peintre *d'A l'ombre des jeunes filles en fleur*.

Déplacer

Soit l'hypothèse suivante : c'est le temps qui déplace les objets, c'est lui qui fait qu'ils se déplacent d'un lieu à un autre. Le mouvement dans l'espace s'opère ici dans le temps :

La gomma blu degli ascensori
Che è adesso una formazione del tempo. (p. 25)

En d'autre termes, toute occupation des lieux (p. 32) est un emploi du temps. Le poète en solitude traverse le temps à l'aide des objets qui ouvrent les possibles selon la belle épigraphe de Wittgenstein (p. 21).

Les objets sont là, dans leur modernité opaque, mais leur être-là est un être pour notre mort comme l'indique le poème « *che se mai* » qui offre une des clefs du recueil :

Che se mai ci sembrasse proprio impossibile immaginare
Cos'è la morte ci sono sempre gli oggetti a ricordarcelà

bambole soprammobili poltrone
anche gli elettrodomestici
come ogni altra macchina attivata da energie esterne
e queste stesse energie questa stessa luce
non sentono ma ci sono

Notre poète aime les frigidaires. Ici le frigo est l'occasion d'une méditation profonde. Certes, seul l'homme mérite le nom de mortel, parce que seul l'homme *peut* sa mort selon la leçon inoubliable *d'Être et Temps*, mais la leçon des objets n'en est pas moins décisive. L'objet nous oblige à penser au monde tel qu'il serait si je n'étais pas là pour le voir. Non que la loi kantienne soit récusée. Mais ce que je me représente quand j'affronte un instant les objets en tant qu'objets c'est qu'ils sont là sans moi et qu'ils ne cesseront pas d'y être quand je cesserai de me les représenter. C'est pourquoi il faut prendre les frigidaires au sérieux :

e alla fine cos'è questa realtà
che se non è un qualcosa non è neppure un niente (p. 26)

On peut bien dire alors que le silence du monde des objets est éloquent et que c'est l'éloquence de l'oraison funèbre.

ma subito ci appare inverosimile
restiamo senza dire niente
continua questa inspiegabile assenza di dati su tutto
le cose tacciono poco a poco (p. 30)

On comprend mieux alors la méticulosité extrême avec laquelle le poète s'efforce de restituer la perception des objets. A la manière d'un Cézanne, il décompose la perception et la recompose selon une géométrie qui devient hallucinatoire à force de précision (p. 25). Comme dans les jeux où il nous est demandé de reconnaître un objet à partir d'un agrandissement d'un de ses détails, nous voici face à des objets devenus pures formes, géométries vagues, rêveries faites de « dilatations » et « d'adhérence » (p. 29) et qui pourraient parfois évoquer le cubisme (la référence au musée d'art moderne doit être prise très au sérieux, p. 30).

Se projeter dans le monde des objets permet d'habiter le temps, de revenir au monde de l'enfance (p. 27), de parcourir le temps dans tous les sens. Quand il emprunte la tonalité des poètes crépusculaires, Alessandro De Francesco n'oublie pas de la situer à la hauteur de son questionnement ontologique. Il faudrait citer tout entier *dans la perception des objets*. Il dit tout l'amour du monde.

nella percezione degli oggetti il profumo di mia madre
nella bottiglietta a forme di cono la luce bianca
di quando ancora non ti avevano regalato il paralume

la fuoriuscita imprevista
dell'idea di morte quella mattina davanti allo specchio.

*

Ecrire

Evoquer les objets pour dire le monde et la mort des hommes, les serrer au plus près pour se déplacer dans le temps, telle est l'affaire de notre poète. Cet effort nécessite une attention extrême et du tact aussi. Alessandro de Francesco procède par touches discrètes : le poème est souvent court, comme pour saisir l'instant même de l'objet, discret (les poèmes, on l'aura remarqué, ne sont pas titrés, ou s'ils le sont c'est entre parenthèses comme pour ne pas figer la perception) et délibérément modeste – selon une des meilleures traditions élégiaques de la poésie italienne du 20^{ème} siècle. Chaque perception, chaque objet dicte sa forme au poème et si certains traits stylistiques sont reconnaissables, ils ne deviennent jamais une manière – on évoquera le déplacement d'un mot sur le vers déporté, décroché, dis-loqué lui aussi.

C'est le poème qui déplace les objets dans la langue et dans le temps/

*

Nulle postface ne dira mieux que le poème ce que le poète a dit en poème. Tout au plus peut-elle donner au lecteur l'envie de reprendre le livre, non pas pour lui expliquer ce qu'il n'aurait pas compris, mais pour lui donner de nouvelles raisons de jouissance, pour accroître sa sensibilité, la raffiner, l'approfondir, étendre ses pouvoirs. Et qui sait d'ailleurs si ce don ne rendra pas le lecteur désireux d'écrire à son tour et de répondre ainsi au double appel de la langue et des objets.

[texte originellement paru en italien comme postface à *Lo spostamento degli oggetti*, Cierre Grafica / Anterem, Verona, 2008]