HAL
open science

# L'énonciateur textuel dans l'oeuvre de Vittorio Sereni

Yannick Gouchan

## To cite this version:

Yannick Gouchan. L'énonciateur textuel dans l'oeuvre de Vittorio Sereni. Babel, 2016, pp.207 - 233. 10.4000/babel.4674 . hal-01426920

**HAL Id: hal-01426920**

**https://amu.hal.science/hal-01426920v1**

Submitted on 5 Jan 2017

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

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

**Babel**
Littératures plurielles

**34 | 2016**
**L'éthos en poésie**

# L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni

**Yannick Gouchan**

**Éditeur**
Université du Sud Toulon-Var

**Édition électronique**
URL : http://babel.revues.org/4674
ISSN : 2263-4746

**Édition imprimée**
Pagination : 207-233
ISSN : 1277-7897

Ce document vous est offert par Aix Marseille Université

**Référence électronique**
Yannick Gouchan, « L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni », *Babel* [En ligne], 34 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 05 janvier 2017. URL : http://babel.revues.org/4674 ; DOI : 10.4000/babel.4674

Ce document a été généré automatiquement le 5 janvier 2017.

*Babel. Littératures plurielles* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni

Yannick Gouchan

1 Vittorio Sereni (Luino, Lac Majeur 1913 – Milan 1983) est aujourd'hui considéré comme l'un des plus importants poètes italiens du XXe siècle. Son œuvre s'étend des années 1940 aux années 1980 avec seulement quatre recueils principaux[1], complétés par un grand nombre de textes en prose (Cipriani, 2002) qui en constituent très souvent un pendant de nature métatextuelle, ou simplement la version narrative d'un épisode biographique déjà composé en vers[2]. La condition poétique de l'énonciateur textuel dans cette œuvre – notamment la partie postérieure à la Seconde Guerre mondiale – s'articule de manière constante sur la condition existentielle d'un auteur qui a vécu ce conflit comme une obligation, puis comme une humiliation. En effet, Sereni est d'abord envoyé sur le front des Balkans (Grèce, Yougoslavie) en 1941, obligé de combattre pour l'armée italienne fasciste, avant d'être capturé avec son régiment par les Alliés, en Sicile, en 1943. C'est alors qu'il est envoyé dans plusieurs camps d'internement en Afrique du Nord, où il assiste impuissant au déroulement des événements qui vont mener l'Italie vers l'occupation, la résistance puis la Libération. Le prisonnier libéré en 1945 revient chez lui, profondément marqué par un sentiment de retard et de culpabilité qui va peu à peu déterminer la construction d'une image poétique de soi qui tend vers des formes de disparition. Si l'expérience traumatisante vécue par Sereni durant la guerre n'aboutit pas à une poétique de l'indicible, comme chez Celan par exemple, elle exprime néanmoins un double malaise qui a trait, d'une part, à la conscience douloureuse d'un vide, d'un doute, d'un manque liés à l'Histoire, et d'autre part à l'insatisfaction d'un temps présent – les années 1950 et 1960 – qui cherche à refouler ou oublier les questions non résolues au lendemain de la Libération.

2 Nous présenterons dans un premier temps la manière dont les conditions de la captivité en Afrique ont exercé une influence sur l'écriture de la dissolution – notamment dans le recueil qui est publié juste après la guerre, *Diario d'Algeria*. Puis dans un second temps il sera question de la disparition au miroir, lorsque l'éthos sérénien considère sa propre

absence et la notion d'oubli de soi à l'intérieur même du processus d'énonciation[3]. Le corpus qui sera pris en compte pour évaluer l'éthos – et son expression stylistique, prosodique, métrique[4] – comprendra des poèmes tirés des quatre grands recueils de l'auteur, plusieurs textes en prose narrative ou métatextuelle directement liés à ces poèmes et quelques avant-textes particulièrement intéressants.

## Une expression de la disparition dans le recueil *Diario d'Algeria*

3 Les premiers poèmes de *Diario d'Algeria* (*Journal d'Algérie*) sont consacrés à la période d'attente anxieuse du soldat avant de partir pour la Grèce avec sa division, en 1941. Dès cette première partie du recueil, l'écriture exprime une forme d'effacement qui ressemble à la fin d'une époque de la vie, et d'une époque tout court. Avec la jeunesse et les premiers pas poétiques de Sereni disparaît aussi l'espace affectif lacustre de sa ville natale, Luino, au bord du Lac Majeur, à la frontière suisse, qui avait marqué *Frontiera*, premier recueil publié la même année. Si le style de *Frontiera* continue à agir dans les premiers textes du *Diario*, notamment grâce à une influence encore marquée par l'hermétisme[5] qui avait présidé aux premiers poèmes de Sereni, à la fin des années trente (Raimondi, 2000), l'écriture va peu à peu prendre une tout autre direction.

4 Le conflit auquel l'écrivain participe malgré lui ne connaît pas d'élan patriotique ou citoyen, car la lutte ne cherche pas à défendre la nation mais à occuper progressivement un peuple jugé comme ennemi. Ainsi, la guerre signifie poétiquement une attente interminable dans un purgatoire incertain. Le poème *Italiano in Grecia*, situé au port du Pirée, explique ce que représente la guerre pour Sereni sur le point de disparaître, au seuil d'un vide existentiel[6]. Le temps s'annule alors que l'être-au-monde sombre dans la prémonition de l'ensablement africain à venir :

> Come un cordoglio
>
> ho lasciato l'estate sulle curve
>
> e mare e deserto è il domani
>
> senza più stagioni.[7]

5 Le titre du poème, qui inclut le poète dans la nation des Italiens, témoigne d'une perplexité quant à la signification à donner au conflit et aux actions militaires. Un Italien impliqué dans une guerre voulue par les fascistes, sans y souscrire idéologiquement, appelle plus loin dans le texte – grâce à une réduplication – l'Europe pour invoquer son statut d'étranger à la lutte, en décalage avec la réalité. Ce poème montre le passage d'une évocation symbolique de la saison (le deuil de la fin de l'été, avec le mot « cordoglio »), à une définition concrète de la disparition de l'être. Les vers qui suivent la citation précédente rappellent encore une fois l'abandon d'un « frêle mythe » lacustre, totalement subjectif, pour le seuil obscur de l'immobilité quasi sépulcrale :

> Europa Europa che mi guardi
>
> scendere inerme e assorto in un moi
>
> esile mito tra le schiere dei bruti,

sono un tuo figlio in fuga che non sa

nemico se non la propria tristezza

o qualche rediviva tenerezza

di laghi di fronde dietro i passi

perduti,

sono vestito di polvere e sole,

vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.[8]

6 Le rejet du participe passé « perduti », isolé dans un seul vers trisyllabique, crée une rupture par la perte définitive d'un espace naturel intime, mais sur le plan rythmique il s'agit aussi de marquer significativement le seuil de cette disparition, annoncé dès le troisième vers du poème par une « longue pénombre ». Il peut d'abord s'interpréter comme la dissolution de l'être-de-poésie du recueil *Frontiera* au sein des « brutes » avec lesquelles il doit cohabiter par la force des choses. Puis comme une absence de l'être-au-monde par une fusion régressive avec les éléments naturels, la poussière et le soleil, destinés à devenir les nouveaux éléments d'un espace intime, à la place des rives du lac et des frondaisons de la jeunesse. La voix qui invoque l'Europe en train de regarder un enlisement (« mi guardi /scendere ») s'exprime par l'anaphore du verbe d'état (« sono un tuo figlio [...] / sono vestito »), avant de s'éclipser. Le dernier vers sanctionne l'entrée dans un purgatoire de soldats prisonniers, où l'homme et le poète sombrent pour deux années de captivité ; c'est un vers fondamental pour comprendre la notion de disparition sérénienne. Le ralentissement rythmique et la tonalité tristement résignée du vers, instaurés en premier lieu par le type *a minori* de l'hendécasyllabe (cinq puis sept syllabes), puis par trois cellules dactyliques soulignées par la récurrence de la même voyelle tonique /á/ (« vád[o] a dan / nárm[i] [a] insab / biármi per / ánni »), mettent en évidence les deux infinitifs (« a dannarmi a insabbiarmi ») parallèlement juxtaposés et entremêlés dans la double *sinalefe* métrique[9]. Ces infinitifs, chargés de représenter la nature de la disparition à venir, traduisent une absence par la réclusion (à savoir un ensablement métaphorique, car les camps de prisonniers en Algérie sont près du désert), et une culpabilité endossée par un éthos qui se considère responsable de sa condition (la damnation métaphorique dans un purgatoire dantesque). L'énonciateur utilise ainsi le verbe de mouvement volontaire (« vado a ») et non une forme passive qui évoquerait la contrainte, le fait d'être transporté contre son gré, comme on le trouve en revanche dans les textes autobiographiques en prose sur le moment de la capture[10]. Les images symboliques du désert et du purgatoire se retrouvent justement dans un texte en prose, publié tardivement en 1972, qui évoque le récit de la capture et de la libération. Dans ce texte, intitulé *Le sabbie d'Algeria* (*Les sables d'Algérie*), l'auteur évoque une mort végétative dans un état d'impuissance : « una riserva limbale o purgatoriale »[11].

7 Une fois arrivé dans le camp de prisonniers, le poète se fige dans une inexistence de sable où de nouveaux éléments naturels contribuent à former un espace intime, éloigné du temps historique qui s'écoule. On rappellera l'ironie du jour de la capture de Sereni – le 24 juillet 1943 – qui précède de quelques heures seulement la chute de Mussolini et le tournant de la guerre pour l'Italie. La dissolution de l'être dans les différents camps d'Afrique du Nord signifie donc une absence au monde en guerre, un silence du citoyen

qui aurait pu devenir un résistant (c'est précisément le moment où s'organisent en Italie les premiers groupes de partisans, à l'automne 1943), et un silence du poète qui ne peut qu'évoquer un univers clos et immobile, dans un oubli entretenu par la « surdité de sable » (Gouchan, 2010).

8 Si le corpus des textes de Sereni témoigne d'une disparition de l'homme et du poète, renforcée après l'expérience de la détention, il faut considérer les deux années passées en Afrique du Nord comme un véritable traumatisme existentiel et intellectuel. Cependant, au lendemain de sa libération, en 1945, la conscience de l'auteur admet que ce traumatisme doit être relativisé face à une autre expérience, autrement plus terrifiante, celle de la détention des autres prisonniers en Allemagne et de la Shoah :

> Ho lasciato l'Africa e Casablanca il 28 luglio del 1945 avendo trascorso poco più di un anno e mezzo in vari campi di Algeria, tutti quanti nella zona di Orano, e poco meno di sei mesi nel campo di Fedala, in vista dell'Atlantico, nel Marocco allora francese [...] uno scherzo, anche a prescindere dai campi di sterminio, rispetto a chi era caduto in mano tedesca[12].

9 La scansion précise des dates et des durées de captivité – déjà observée dans le paratexte des poèmes de *Diario d'Algeria* – traduit en prose un besoin de se rappeler pour éviter aussi bien l'oubli que la tentation de victimisation. En effet, le fait de décrire la topographie des lieux permet d'atténuer la charge douloureuse du séjour dans les camps, et de terminer la phrase sur une hiérarchisation des conditions des captifs pendant la guerre. La tonalité faussement amusée du terme « scherzo », mais réellement emblématique d'une extrême honnêteté, requalifie l'expérience vécue par le poète en Afrique, comme pour conjurer sa propre blessure en la confrontant aux blessures des autres, et par là même elle permet d'atténuer la portée de la première personne autobiographique (« Ho lasciato ») face au traumatisme collectif (avec l'emploi du pronom indéfini dans « chi era caduto »). Cette forme d'atténuation du *Je* et de remise en place des catégories de la souffrance, où l'auteur s'estime chanceux par rapport aux Italiens qui ont dû subir l'occupation et la répression allemande, signifie implicitement une reconnaissance du statut des Alliés, car Sereni fut détenu par des soldats (anglais, américains et français) dont il partageait les idées. L'ironie de la condition de certains prisonniers italiens en Afrique réside en effet dans l'inaccomplissement d'un engagement antifasciste et antinazi sur leur territoire national.

10 La condition du captif est l'absence au monde, à savoir une absence de conscience du monde à cause de l'immobilité, ce qui équivaut parfois, dans l'énonciation textuelle, à une mort du *Je*. Comme le premier soldat américain tombé sur une plage normande lors du débarquement de juin 1944, le soldat détenu en Afrique n'existe plus et ne connaît plus le monde d'où il est exclu. Seul l'espace du rêve peut le mettre en contact avec la réalité de la guerre :

> Non sa più nulla, è alto sulle ali
>
> il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
>
> Per questo qualcuno stanotte
>
> mi toccava la spalla mormorando
>
> di pregar per l'Europa
>
> mentre la Nuova Armada

si presentava alla costa di Francia.[13]

11 Le rêve donne encore l'illusion de pouvoir agir, du moins par la prière, sur le sort du conflit mondial, mais la condition du captif annule cette illusion. Si le poète a perdu toute conscience du monde en guerre, il a pleinement conscience de son incapacité à exister dans cette guerre. Dans les derniers vers de ce poème, la mort symbolique se confond avec la condition du captif. Il s'agit d'une « double mort », pour reprendre Blanchot[14], car elle implique la disparition du soldat, réduit à l'impuissance par la détention (« morto alla guerra »), et la disparition de l'homme, responsable de son destin, qui mériterait une paix gagnée après la lutte (« morto alla pace »). Dans la citation qui suit, l'enjambement entre les deux premiers vers permettrait de reconstituer un hendécasyllabe, composé d'un *quinario*, avec synérèse initiale qui réduit la portée prosodique du pronom sujet (« io ») – dont on rappelle qu'il est facultatif en langue italienne –, comme une affirmation lucide de la non existence de l'être captif, continuation inéluctable du processus de perte de soi : « io sono morto / alla guerra e alla pace ». Le captif réduit à l'immobilité dans le désert ne peut ni mourir dans la lutte pour la Libération, comme le soldat américain de l'incipit, ni choisir de mourir librement, par le suicide, car il est déjà dans un état de dissolution (on pourrait lire cette mort comme celle d'un *Je* lyrique idéal ramené à son expression existentielle dans les sables algériens) :

[...], io sono morto

alla guerra e alla pace.

Questa è la musica ora :

delle tende che sbattono sui pali.

Non è musica d'angeli, è la mia

sola musica e mi basta –.
*Camp Hôpital 127, juin 1944.*[15]

12 La mort symbolique est consommée dès lors que la seule réduction du champ des sensations « suffit » au poète, désormais résigné à sa condition sépulcrale et en deuil d'action : le pronom sujet (« io ») et le possessif (« la mia ») sont atténués par le dernier vers dans lequel la marque de l'énonciateur (c'est-à-dire le pronom complément « mi ») est encadrée par un adjectif et un verbe qui expriment la restriction (« sola [...] basta »).

13 Impuissance, mutisme et léthargie sont des éléments récurrents dans les textes sur la captivité. Ainsi, l'espace des camps de prisonniers, comparé à maintes reprises à un désert de sable ou à un marais, se confond avec un sommeil permanent. L'existence du captif – et par conséquent la représentation qui en sera donnée par l'éthos – se réduit à un état de léthargie. La mort symbolique, représentée par le sommeil, ôte tout sentiment d'existence effective. Le sujet lyrique du poème *Non sa più nulla*, enfermé dans son sommeil, se transforme ainsi en « ils - nous » collectifs et léthargiques pour désigner l'inexistence dans le camp :

Non sanno d'esser morti

i morti come noi,

non hanno pace.[16]

14 La répétition avec enjambement et polyptote de « morti » indique clairement que le regard sur soi et sur les autres similaires cherche à analyser un effacement de la conscience (le participe passé du premier vers) qui devient disparition de l'être (le substantif du deuxième vers). Au sein de cette inexistence de sable, seuls le sommeil et le souvenir illusoire parviennent à préserver le statut de vivant : « Volevamo convincerci d'aver vissuto, d'avere una vita dietro di noi, amori, anche solo successo in amore. Ci si lusingava l'un l'altro con speranze. »[17]. Le rapport qui s'établit entre la poésie – composée pendant ou juste après la captivité – et la prose – postérieure à la Libération –, montre que Sereni évoluera vers un détachement de nature plus anecdotique, à la première personne du pluriel, empreint d'ironie et de lucidité amusée à l'égard de son expérience de la guerre. Néanmoins, ceci n'empêche pas le renforcement, dans l'œuvre à venir, d'une représentation de sa propre mort dans d'autres circonstances.

## L'énonciation de sa propre disparition et l'oubli de soi

15 Dans un poème tardif, daté de 1979, Sereni se représente au seuil de la mort, provoquant de ce fait la seconde mort de son propre père, qui revivait pour ainsi dire en lui : « Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuoia in me mio padre »[18]. La conscience de la fin ne lui laisse entrevoir qu'une petite dizaine d'années d'existence, et pourtant il a exprimé déjà plus d'une fois cette idée dans son œuvre. Cette préfiguration s'observe fréquemment dans les recueils postérieurs à *Frontiera*, selon des modalités différentes qui tracent le parcours d'une préparation de nature presque exorciste à la mort véritable. L'auteur se montre en train d'imaginer sa mort, soit à la première personne, soit derrière le masque d'un « il » dissimulateur ou d'une analogie. Ainsi, la préfiguration de sa propre mort advient grâce à l'analogie entre un arbre mourant et la vie du *Je* toujours plus fuyante. Le poème *La malattia dell'olmo* (*La maladie de l'orme*) offre un exemple de dialogue avec soi sur la disparition. Au niveau syntaxique, les formes verbales non conjuguées, telles que l'infinitif « squamarsi » (« s'écailler ») qui s'applique à l'arbre mourant, et le gérondif « precipitando » qui correspond à l'énonciateur, définissent une tonalité générale de finitude qui dure de façon indéterminée. Le fait d'ôter l'aspect ponctuel par le choix de formes verbales semi-finies renforce ici l'idée d'une lente disparition imaginaire, car le poète avoue en conclusion qu'il est en train de rêver, tandis qu'une « ombre » sollicite son abandon : « [...] sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei precipitando già. »[19]. La préfiguration d'une dissolution qui se confond avec le rêve reste comme suspendue dans un vide grâce à ce vers final oxytonique dans lequel le gérondif de cinq syllabes (« precipitando », qui était précédé d'un autre gérondif de six syllabes « abbandonandomi ») précède un adverbe soudainement monosyllabique (« già »). L'analogie consiste, dans ce poème à décrire un orme malade, image de l'homme destiné à disparaître, car sa perception de la vie change.

16 En revanche la préfiguration de la mort dans le poème *Le sei del mattino* (*Six heures du matin*) montre une mise en scène tout à fait concrète. Le terme « mort » est repris trois fois, renforcé par deux participes passés explicites (« spento, disfatto »). Le sujet lyrique évoque en effet sa visite à l'intérieur de sa propre maison où son cadavre repose. Comme Dante dans son voyage au sein de l'au-delà, le poète jouit de la faculté d'observer l'inouï, à savoir contempler la mort de l'intérieur :

malchiusa era la porta

appena accostato il battente.

E spento infatti ero da poco,

disfatto in poche ore.

Ma quello vidi che certo

non vedono i defunti :

la casa visitata dalla mia fresca morte [...][20]

17 La préfiguration de nature fantastique de sa propre mort annonce une résignation ironique (ou une acceptation philosophique), car l'annonce imaginaire de la mort est déjà une préparation à la disparition[21]. Le passage de la tonalité fantastique et imaginaire vers une préfiguration presque apaisée, car devenue quotidienne, intervient avec la détermination d'un lieu pour mourir, lorsque l'heure viendra. L'ombre du rêve et la porte entr'ouverte de la maison ont permis de prendre conscience de la perte, mais dans le poème *Quei tuoi pensieri di calamità* (*Tes pensées de calamités*) l'aménagement dans le nouvel appartement milanais de Via Paravia, durant l'automne 1967, préfigure la disparition ultime, au miroir. L'éthos propose ici l'adresse à une seconde personne, le double reflété :

[...] – la casa dove sei

venuto a stare, già

abitata

dall'idea di essere qui per morirci

venuto [...][22]

18 La tonalité fantastique persiste grâce à l'impression de maison hantée par une mort certaine, dans un vers constitué du seul participe « abitata », qui prend deux significations, d'abord celle d'un logement pour le poète et sa famille (c'est une donnée biographique indéniable), puis surtout celle de la préfiguration de la disparition inscrite dans les murs mêmes, par une création du locuteur[23]. La conscience de disparaître est mise en scène par l'anticipation du décès, exprimée syntaxiquement et rythmiquement par le rejet du participe « venuto », postposé à l'infinitif « morirci », à la deuxième personne du singulier, dans un dialogue avec soi.

19 Un magnifique texte en prose, écrit à la fin de la guerre, présente par contre la mort du poète à la troisième personne. Le *Je* de l'énonciateur s'efface derrière un « il » qui est justement un autre poète, lui aussi interné dans un camp de prisonniers en Afrique du Nord, et qui vient de mourir. Sa mort se détache des autres morts "ordinaires", car elle signifie la perte d'une voix (l'auteur utilise le terme « vate »). Sereni évoque le décès d'un poète prisonnier comme la projection de soi sur la figure d'un autre. Le récit de cet événement à l'intérieur du camp permet aussi au sujet lyrique d'amorcer une réflexion plus large sur le statut du poète dans des conditions de détention. L'occasion de la mort d'une figure intellectuelle permet d'en saisir toute l'importance pour la collectivité, comme si les conditions de détention et d'immobilité garantissaient paradoxalement le besoin d'une voix poétique chargée d'incarner la condition humaine d'une microsociété isolée :

> Il morto era una persona ragguardevole, era il poeta – diciamo pure il vate – del campo di concentramento. E non fa meraviglia che il defunto sia più largamente compianto di quanto non sarebbe toccato a un qualsiasi altro mortale di qui dentro. Perché qui il poeta, come il filosofo, come il matematico, sembra restituito alla dignità di una funzione collettiva, a un perduto splendore sacerdotale.[24]

20 Cette réflexion reprend certaines idées qui seront au cœur des poèmes, comme la figure et la fonction du poète au sein d'un groupe, les restes d'une œuvre qui survit à son auteur, le rôle de l'écriture des souvenirs. Si Sereni a choisi de se dissimuler derrière la figure d'un autre poète prisonnier réellement mort, il faut y voir aussi une mise en scène pour affirmer, d'une part, sa sensation d'être mort lors de la captivité (ce qu'il nomme plus loin dans le même texte le « mal du barbelé »), et d'autre part un exorcisme privé pour imaginer sa propre mort à venir, la disparition de l'homme et aussi de l'écrivain. Mais la préfiguration poétique de la mort de soi prend des accents d'angoisse lorsque le sujet lyrique ne parvient plus à savoir s'il a vraiment disparu ou bien s'il est perdu dans un néant mémoriel[25]. Dans le poème *Di passaggio* (*De passage*), par exemple, la dissolution, au sein d'un espace maritime qui rappelle le lieu de vacances du poète, Bocca di Magra[26], s'exprime par deux interrogatives qui concluent le texte :

> Ventilata domenica tirrena.
>
> Sono già morto e qui torno ?
>
> O sono il solo vivo nella fervida e ferma
>
> nullità d'un ricordo ?[27]

21 Le rapport entre les deux interrogatives établit une distinction entre deux formes de disparition, dont la mort ne semble pas la plus angoissante. Le deuxième vers rappelle la vision fantastique du retour après le décès, comme dans *Le sei del mattino*, analysé plus haut, mais les deux derniers vers, qui forment un groupe de trois *settenari* introduits par la conjonction de coordination, proposent une autre possibilité au questionnement sur la présence du *Je* dans cet espace maritime suspendu et immobile : l'égarement dans le vide de la mémoire[28]. La visite du disparu dans le monde qu'il a quitté effraie peut-être moins que la perte de soi dans un temps interrompu, grâce à l'enjambement (« ferma / nullità ») au niveau métrique. Le temps a annulé les éléments référentiels du souvenir, vidé de sa substance, tandis que le *Je* reste la seule présence au sein d'un néant (« sono il solo vivo »).

22 La forme la plus violente de représentation de sa propre mort est proposée dans un poème allégorique où l'angoisse de disparaître se transforme en autodestruction, car le « tueur » aux aguets, prêt à tirer sur le *Je*, n'est autre que le *Je* lui-même, dédoublé en victime et bourreau. Comme dans les poèmes sur l'allégorie de la bête traquée chez Giorgio Caproni[29], l'Autre, hostile et violent, n'est que l'image de soi-même. L'analogie avec Caproni peut se justifier par le titre de l'ouvrage où fut publiée une première version du poème de Sereni, *La bestia addosso* (*La bête au corps*, 1976) :

> Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono
>
> per il killer che muove alla mia volta
>
> notte e giorno da anni.
>
> Sparami sparami – gli dico

offrendomi alla mira

di fronte di fianco di spalle –

facciamola finita fammi fuori.

E nel dirlo mi avvedo

che a me solo sto parlando.
Ma

non serve, non serve. Da solo

non ce la faccio a far giustizia di me.[30]

23 L'allégorie de la mort, sous l'apparence menaçante d'une silhouette armée et agressive, engendre une angoisse permanente, pas seulement de la mort à venir, mais surtout d'une peur de soi. Les injonctions au meurtre (avec la réduplication glaciale de l'ordre « sparami » donné à soi-même, et les deux autres impératifs qui dénotent une violence insolite, ostensiblement perceptible par les échos répétés de la consonne labio-dentale : « facciamola finita fammi fuori ») affirment ici que la mort réside en chacun. La disparition au miroir prend la couleur des démons intérieurs, avec l'impossibilité de se faire disparaître, justement, par le suicide (avec l'expression « me faire justice »), tandis que l'énonciateur affirme ostensiblement qu'il est son propre destinataire (« a me solo sto parlando »).

## La présence-absence du sujet : l'énonciateur entre poésie et prose

24 Dans une lecture globale et transversale de l'œuvre sérénienne (à savoir en accordant une égale dignité à ses poèmes et aux textes en prose), le devenir du *Je* révèle un rapport problématique entre la présence et l'absence, au niveau intratextuel. Le sujet lyrique subit en effet une série de disparitions plus ou moins importantes, selon un processus de réduction du souvenir autobiographique, de *fadings* du souvenir ou de dissimulations de la première personne par un oubli de soi. L'origine des formes de disparition du sujet lyrique, en accord avec les vides de l'existence, réside avant tout dans un effacement symbolique des souvenirs dans la conscience du poète revenu de la détention, un effacement de la biographie vers le silence :

> Volevamo convincerci d'aver vissuto, d'avere una vita dietro di noi [...] Misi a fuoco alcuni ricordi con questo passatempo. Durò poco, subentrò presto il silenzio, a volte l'insofferenza reciproca.[31]

25 Ainsi, plusieurs poèmes de *Diario d'Algeria* indiquent une réduction de la biographie qui implique indirectement une réduction de l'énonciateur textuel. Le cas de *Pin-up girl* semble particulièrement intéressant, car la première version du poème (1947) comportait trente-trois vers autobiographiques sur le front sicilien juste avant la capture, alors que la version définitive, dans la seconde édition du recueil (1965), ne garde plus que les huit derniers vers seulement. Le texte initial décrivait les effets du conflit sur les soldats qui attendent près de Trapani, en plein été, puis se focalisait sur l'image d'une pin-up américaine affichée sur les murs. Un verbe à la première personne indiquait la présence d'une instance d'énonciation : « sei caduta tra gli idoli volgari / e appena so ravvisarti »[32].

La version postérieure signale en revanche une perte de la première personne et un effacement du discours relatif à l'état des soldats pour ne conserver que l'évocation sensorielle de l'affiche déchirée. Le souvenir du moment qui précède la capture se dissout dans l'écriture au profit d'une série de sensations visuelles et sonores, amorcées en incipit par l'impératif « Guarda » (« Regarde »), qui peut aussi bien correspondre au poète se parlant à lui-même, qu'au poète s'adressant à la jeune américaine de l'affiche :

Version de 1947 :
Ora di troppo più mite

s'è fatta la tua guerra.

Brano anche tu d'avvilite

delizie [...]

sei caduta tra gli idoli volgari

e appena so ravvisarti [...][33]
Version de 1965 :
Guarda il ritaglio triste che s'affloscia

nell'aria abbacinata [...][34]

26 Les expressions qui indiquaient la réalité de la guerre et ses effets sont aussi supprimés, tels que « sulla costa bombardata [...] le ambulanze si accostano alla battaglia [...] *tutti i ponti sono stati distrutti* »[35]. Dans le texte de 1965 le contexte belliqueux dans lequel le poète a vécu disparaît du discours pour laisser place à une focalisation sur l'affiche de la jeune fille et sur une sensation d'humidité qui apaise la soif. Le contenu référentiel autobiographique a été ôté du poème alors que, dans le même temps, un texte en prose ( *Sicilia '43*) est qualifié par le poète de « version narrative de *Pin-up girl* »[36], avec six vers de la première version du poème, précisément les vers où il est question des ambulances et des ponts détruits. La diminution relativement importante des éléments référentiels du souvenir signale effectivement dans ce poème un effacement volontaire du sujet lyrique, car après avoir lu la première version, dès la fin de la guerre, le poète Attilio Bertolucci, ami intime de Sereni depuis la fin des années trente, lui écrivit qu'il était en train d'écrire le journal en vers de la guerre[37]. La lecture de la seconde version ne permet plus d'entrevoir complètement ce « journal poétique », malgré la date et le lieu, en bas du texte.

27 Un autre exemple de disparition volontaire du contenu autobiographique, signal d'un effacement du sujet lyrique, est fourni par les vers de « Il nostro tempo d'allora », inclus dans le poème *Frammenti di una sconfitta* (*Fragments d'une défaite*, d'ailleurs absent de la première édition de *Diario d'Algeria*), où le moment de la capture à Trapani, à peine suggéré, disparaît dans un vers de sept syllabes, repoussé aux marges du texte de deux façons, dans une incise entre parenthèses sur la symbolique du drapeau américain parsemé d'étoiles, et à l'intérieur de cette incise dans une phrase isolée par le point d'interrogation dans le vers qui précède :

(E come il cielo avrebbe potuto non essere

una tesa freschissima bandiera

a stelle e strisce ?

Fu così che ci presero).[38]

28 L'atténuation de l'événement crucial de la capture exprime à la fois une réticence au niveau syntaxique, par l'isolement du dernier vers elliptique qui semble refouler, ou bien réduire à l'essentiel, l'évènement majeur qui va bouleverser l'existence de Sereni, et un ralentissement au niveau rythmique, par la série de deux cellules anapestiques, indépendamment de la chaîne syntaxique (« Fu così / che ci prè / sero »), dont la finale proparoxytonique lente apporte une impression de dissolution dans un néant à venir, les sables africains.

29 Il s'agit de réticence de la part de l'éthos à évoquer le propre souvenir par une volonté d'atténuation du sujet lyrique. Le contenu autobiographique s'amenuise entre silence et oubli[39]. Dans le cas de Sereni le remodelage de l'événement tient de l'effacement et de la réticence[40]. Précisons aussi que les déclarations fréquentes de l'auteur indiquent de manière assez évidente une tendance à ne pas confondre l'occasion de l'écriture et le temps de l'écriture[41]. Le fait que Sereni fasse cette distinction à quatre reprises au moins, au sujet de ses trois derniers livres, signifie effectivement un oubli manifeste et volontaire du moment de la composition du texte, moment effacé par une date précise souvent incluse dans le paratexte, signe de l'effacement du souvenir de l'écriture[42]. Ainsi les marques biographiques, ou les occasions, tracent-elles un chemin discontinu le long des recueils à partir de *Diario d'Algeria*, tandis que le temps de l'écriture se brouille. Dans cette dissimulation, le sujet lyrique disparaît aussi à l'intérieur des textes, derrière des masques multiples.

30 Nous avons déjà étudié plus haut le texte en prose *Male del reticolato* (*Mal du barbelé*) dans lequel le sujet lyrique est oublié pour faire place à un « poète », prisonnier lui aussi des sables africains. Une dissimulation semblable du *Je* s'observe également dans la prose *Il silenzio creativo* (*Le silence créatif*), avec encore une fois la figure du poète, en mal d'inspiration. Ces deux « ils » poètes ne sont pas des êtres historiques mais des masques de la première personne élaborés dans des textes qui traitent justement du statut du poète et de ses doutes[43]. Entre la pudeur scripturale, qui entraîne la réticence, et la distance, de nature presque allégorique, entre l'écrivant et l'image qu'il donne de sa réflexion, la troisième personne a pour fonction de dissimuler. Proche du « (il) » blanchotien, entre parenthèses, la troisième personne sérénienne a un statut de masque indéterminé, non ironique, mais soigneusement choisi, car le poète de *Male del reticolato* est une « personne importante », même si l'effort de dissimulation ne trompe pas le lecteur. Dans *Il silenzio creativo* Sereni utilise une expression de réticence qui indique qu'il va bien parler de lui à travers la figure d'un autre. Après trois lignes sur l'annonce du thème de l'impuissance à écrire et de sa confession, le texte quitte la forme impersonnelle pour le masque : « Conosco uno scrittore che giunto all'età matura non fu più capace [...] » [44]. Le brouillage entre le verbe à la première personne et la figure de l'écrivain tient de l'autofiction, dans laquelle Sereni, absent comme sujet lyrique, analyse son propre silence. La troisième personne de ces deux textes en prose est chargée d'incarner les défaillances et de recevoir les reproches, le masque met à distance ; l'écrivain se retrouve ici paralysé soit par le silence de la prison, soit par le silence de la création.

31 Dans l'analyse de l'éthos discursif nous remarquons ainsi que la figure de l'écrivain chargée de recevoir les reproches venant du sujet lyrique, à la troisième personne, prend une forme plus ironique avec le personnage du scribe dans le poème long *Un posto di vacanza* (*Un lieu de vacances*). Il est frappant de constater que les versions manuscrites

utilisent la première personne ainsi que des déictiques qui indiquent clairement le sujet lyrique qui écrit :

Manuscrit 1 :
Tra loro e me tra

il mio io qui e il loro

non essere più si pone

[...][45]
Manuscrit 2 :
Così tra loro e me, tra il vociferante

nonnulla che erano, il nulla che in poco diventarono,

e la qui presente sogguardante animula, si pone

l'ora del tempo e la non più dolce stagione.[46]

32 La réflexion sur l'existence et le vide, sur la distance abstraite entre les silhouettes placées sur l'autre rive de la rivière Magra et le sujet lyrique du poème, intervient à partir d'une ostensible mention de la première personne, celle qui existe dans le texte (« animula ») et celle qui écrit (« il mio io »), présentifiées par l'adverbe qui leur donne une substance quasi bureaucratique (« la qui presente »). Par contre, la version de ce poème publiée dans *Stella variabile* efface la première personne ostensible et fait entrer une figure de scribe, dès l'incipit de la partie IV :

Mai così – si disse rintanandosi

tra le ripe lo scriba – mai stato

così tautologico il lavoro

[...]

Amò, semmai servissero al disegno,

quei transitanti un attimo come persone vive

e intanto

sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose

tra i dileguanti e la sogguardante la

farfugliante animula lì

crebbe il mare [...][47]

33 On remarquera au passage qu'une autre version manuscrite de cet incipit indiquait explicitement : « lo scriba detto altrimenti poeta » (« le scribe, autrement dit le poète »). L'identité du scribe dissimule Sereni par une poétisation de l'absence, grâce à l'asyndète hendécasyllabique « sull'omissione il mancamento il vuoto », métaphore de l'écriture qui se dissout car elle n'avance plus. La figure du scribe est par ailleurs bien connue du lecteur sérénien depuis *Intervista a un suicida*[48], en reprenant sans doute le scribe de

dantesque mémoire dans le *Paradis*[49]. Ici, la troisième personne mise en avant par l'éthos déclasse le statut du poète au rang de scribe et réduit le sujet lyrique à une *animula* bredouillante et isolée.

34 La dissimulation, souvent interprétée comme une forme d'ironie[50], s'opère aussi comme inscription du sujet lyrique dans une vision à la fois pudique et culpabilisante du statut d'écrivain. L'oubli de soi dans les textes ne se manifeste pas seulement par un passage à la troisième personne identifiée ou non. Dans le poème *Altro posto di lavoro* (*Autre lieu de travail*) la disparition du sujet lyrique, préfigurée par un réseau lexical de la dissolution, s'exprime par le spectre de soi, fondu lui-même dans un « nous » inclusif :

> Altro di noi non cè qui che lo specimen
>
> anzi l'imago perpetuantesi
>
> a vuoto –[51]

35 L'oubli de soi derrière le masque de la troisième personne ne concerne donc pas que le singulier, et plusieurs poèmes présentent ainsi une dissolution du sujet lyrique dans un « nous » ou un « ils » collectifs. Les poèmes qui composent la section *Frammenti di una sconfitta* forment un petit cycle autobiographique en vers et en prose sur le moment de la capture en Sicile. L'expérience individuelle qui s'annonce par une présence de l'énonciateur (« mancavo, morivo / sotto il peso delle armi »[52]), s'élargit, dans le fragment en prose du poème, par la seconde personne du dialogue intérieur (« ciò che tu avevi visto »[53]), puis se fond dans le collectif : « struggente ne avemmo una voglia [...] giungevano a noi quelle parole »[54]. L'inclusion du *Je* dans le « nous » fait disparaître un traumatisme privé dans le traumatisme d'un groupe d'hommes condamnés à la prison. La substitution pronominale renforce ici un éthos qui fait écho à l'effacement dans la torpeur de la captivité.

36 Ces exemples de disparition du sujet lyrique ne doivent pas faire oublier que cette notion implique aussi, souvent, l'Autre. L'œuvre de Sereni présente de multiples formes d'absence, de silence et d'oubli du sujet lyrique, parmi la disparition d'autres figures, humaines, visuelles ou sonores. Le texte de la nouvelle en prose *L'opzione* (*L'option*) évoque par exemple le protagoniste et narrateur qui se retrouve seul dans une chambre d'hôtel en Allemagne, sans que la personne qu'il tente de contacter par téléphone ne lui réponde. On assiste alors à une étrange absence de communication qui fait disparaître l'Autre tout en plongeant le *Je* dans un néant existentiel :

> [...] il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei è evidentemente partita, da un pezzo il telefono suona a vuoto, ma non sulla camera vuota [...] Insomma io sto dentro una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante, sono prigioniero in una camera d'albergo, segregato da una giornata strepitosa di sole che non raggiungerò.[55]

37 La syntaxe se fait l'écho renforcé de l'isolement dû à l'absence, avec la connotation de l'espace (« camera vuota [...] stanza al buio »), les répétitions multiples de « vuoto » adjectif ou substantif, l'allongement de la durée du silence (« per un pezzo [...] da un pezzo »), et le verbe final au futur qui bloque tout espoir. Le vide qui s'instaure dans le langage témoigne des implications de la disparition de l'Autre.

38 Pour conclure, remarquons que si l'éthos chez Sereni tend vers l'effacement, il fait également surgir une voix intérieure spéculaire, comme l'auteur l'évoque de manière explicite dans un poème en hommage à son ami, le poète Attilio Bertolucci :

In dormiveglia di là da quella porta.

Succede. Qualche volta.

Che a me un altro di me parli

fin dentro di me.[56]

39 Cette voix mystérieuse, sous forme de souffle qui interpelle, n'entraîne pas une véritable communication mais elle provoque une sorte de perplexité, qui finalement renvoie au moi intérieur. Un autre moi apparaît par dédoublement et sa manifestation sonore occupe l'intervalle laissé par le vide, comme l'indique cet autre poème :

Niente ha di spavento

la voce che chiama me

proprio me

dalla strada sotto casa

[...]

Nel dire il mio nome non enumera

i miei torti, non mi rinfaccia il passato.

Con dolcezza (Vittorio,

Vittorio) mi disarma, arma

contro me me stesso.[57]

40 Les marques linguistiques de l'éthos sérénien insistent ici sur la répétition riche du pronom et du possessif de la première personne (« me, mi, mio, miei »), ainsi que du prénom de l'énonciateur (par une réduplication avec enjambement : « Vittorio,/ Vittorio »). Le dialogue potentiel avec l'autre voix renvoie donc le sujet à lui-même, dans le chiasme du dernier vers.

41 Dans l'acte d'énonciation poétique chez Sereni, conditionné comme on l'a vu par un sentiment de culpabilité et de retard occasionné par la biographie, une voix s'efface et se dissout progressivement, tandis qu'une autre voix se libère peu à peu. Cette voix est à la fois une ombre de la première qui a disparu et la manifestation interlocutrice qui interpelle le sujet en le désignant.

## BIBLIOGRAPHIE

## Corpus :

SERENI Vittorio – BERTOLUCCI Attilio, *Una lunga amicizia (lettere 1938-1982)*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milan : Garzanti, 1994.

SERENI Vittorio, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milan : Mondadori, 1995.

SERENI Vittorio, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Milan : Mondadori, 1998.

SERENI Vittorio, *Étoile variable*, traduction de Bernard Simeone et Philippe Renard, Lagrasse : Verdier, 1987.

SERENI Vittorio, *Les instruments humains (précédés de Journal d'Algérie)*, traduction de Bernard Simeone et Philippe Renard, Lagrasse : Verdier, 1991.

## Références critiques :

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, "Gli incontri con le ombre", *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno di Milano (1984), Milan : Librex, 1985, p. 68-90.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1999.

BO Carlo, "Parlando di Sereni", *Letteratura*, 82/83, juillet/octobre 1966, p. 3-16.

CHAUVIN-VILENO Andrée, "Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix", *Semen*, 14, 2002, mis en ligne le 02 février 2007. URL : http://semen.revues.org/2509.

CIPRIANI Stefano, *Il 'libro' della prosa di Vittorio Sereni*, Florence : Società Editrice Fiorentina, 2002.

DOLFI Anna, *Le parole dell'assenza*, Rome : Bulzoni, 1996.

FORTINI Franco, "Il libro di Sereni", *Quaderni piacentini*, 26, mars 1966, p. 63-74.

GOUCHAN Yannick, "La corrélation métatextuelle entre poésie et prose : de *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Sereni", *De la prose au cœur de la poésie (France, Italie, Brésil, variations autour du lyrisme)*, Jean-Charles Vegliante éd., Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 67-86.

GOUCHAN Yannick, "Une surdité de sable : la captivité de Vittorio Sereni", *Récits de prison et d'enfermement*, sous la direction de Christophe Dumas et Erich Fisbach, Presses Universitaires d'Angers, 2010, p. 87-99.

LORENZINI Niva, *Poesia del Novecento. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Rome : Carocci, 2011.

MAINGUENEAU Dominique, "L'*èthos* : un articulateur", *COnTEXTES*, 13, 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013. URL : http://contextes.revues.org/5772.

MARTIGNONI Clelia, "Stella variabile : la linea metafisica della dissonanza", *Poetiche*, 3, Modène : Mucchi, 1999, p. 413-454.

MENGALDO Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Turin : Einaudi, 1991.

MEIZOZ Jérôme, "Ce que l'on fait dire au silence : posture, *éthos*, image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, URL : http://aad.revues.org/667

RABATÉ Dominique, "Énonciation poétique, énonciation lyrique", *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté éd., Paris : PUF, 1996, p. 65-79.

RAIMONDI Stefano, *La frontiera di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Milan : Unicopli, 2000.

VEGLIANTE Jean-Charles, "Il vuoto-pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni)", *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine et musique*, CRIX, Paris X-Nanterre, 2005, p. 633-644.

ZANZOTTO Andrea, "Questioni di poesia", *Paragone*, 204, février 1967, p. 102-112.

## NOTES

**1.** *Frontiera* (1941), *Diario d'Algeria* (1947), *Gli strumenti umani* (1965) et *Stella variabile* (1981). Pour l'édition de tous les poèmes voir le volume Sereni (1995) cité dans la bibliographie.
**2.** La majeure partie de ces textes a été rassemblée dans le volume *La tentazione della prosa* (Sereni, 1998).
**3.** Le poète et critique hermétique Carlo Betocchi avait remarqué dès les années trente, chez Sereni, une tendance à « imposer une présence de l'absence », dans « Vittorio Sereni », in *Frontespizio*, anno IX, n. 11, 1937, p. 831. Sur la question de l'esthétique de l'absence dans l'hermétisme, voir Dolfi, 1996.
**4.** Nous considérons donc que l'éthos concerne aussi l'image de soi dans le discours littéraire, en l'occurrence poétique, et pas seulement dans le discours argumentatif. Voir Andrée Chauvin-Vileno, 2002. Voir aussi les problèmes de définition de ce terme posés par **Dominique** Maingueneau, 2013.
**5.** Toutefois on nuancera l'hermétisme sérénien des débuts en rappelant la formule proposée par Pier Vincenzo Mengaldo (1991) qui parlait d'un hermétisme « *leu* ». Andrea Zanzotto (1967) avait déjà souligné un hermétisme « *humilis* » de Sereni. Pour trancher la question, rappelons enfin que Carlo Bo (1966) avait montré que le débat sur l'appartenance de Sereni à l'hermétisme était devenu inutile, car le poète lombard avait acquis dès le recueil *Diario d'Algeria* une autonomie esthétique qui s'éloignait de plus en plus du modèle florentin. La poétique de l'absence et de la disparition chez Sereni ne semble donc pas s'inscrire dans une esthétique générale hermétique, que le poète lombard tentait précisément de dépasser durant les années de l'après-guerre.
**6.** Sur la question du vide sérénien, Pier Vincenzo Mengaldo (2003, 336) parle de « perception de soi et de l'être comme dispersion et glaciation », (notre traduction).
**7.** « Comme un chagrin / j'ai laissé aux tournants l'été, / mer et désert est demain / qui n'a plus de saisons. », *Italiano in Grecia*, *Diario d'Algeria*, v. 4-7. Toutes les traductions de *Diario d'Algeria* et de *Gli strumenti umani* qui suivront sont de Bernard Simeone et Philippe Renard (Sereni, 1991).
**8.** « Europe Europe qui me regardes / descendre désarmé, tout à mon / frêle mythe parmi ces rangs de brutes, / je suis l'un de tes fils en fuite qui ne connaît / d'ennemi que sa propre tristesse / ou quelque tendresse reviviscente / de lacs, de feuillages derrière les pas / perdus, / je suis vêtu de poussière, de soleil, / je vais me damner m'ensabler des années. », *Ibidem*, v. 8-17.
**9.** Le terme italien *sinalefe* correspond au fait de ne compter qu'une syllabe pour deux voyelles qui se suivent entre deux mots.
**10.** « J'ai été fait prisonnier en Sicile, à Paceco (Trapani), par un bataillon de l'armée américaine. Il était 13 heures 30 environ, le 24 juillet 1943, la veille de la chute du régime [...] », *Sicilia '43*, *La tentazione della prosa*, p. 74. Toutes les traductions des textes tirés de *La tentazione della prosa* sont de notre main.
**11.** « une réserve de limbe et de purgatoire », *Le sabbie d'Algeria*, *La tentazione della prosa*, p. 254.
**12.** « J'ai quitté l'Afrique et Casablanca le 28 juillet 1945, après avoir passé un peu plus d'un an et demi dans plusieurs camps d'Algérie, tous près d'Oran, et un peu moins de six mois au camp de Fedala, face à l'Atlantique, au Maroc qui était alors français [...] une plaisanterie, même sans tenir

compte des camps d'extermination, par rapport à ceux qui étaient tombés aux mains des Allemands. », *Le sabbie d'Algeria*, *La tentazione della prosa*, p. 252.

**13.** « Il ne sait plus rien, il est haut sur les ailes / le premier tué tombant en avant sur la plage normande. / Pour cela quelqu'un cette nuit / me touchait l'épaule en murmurant / de prier pour l'Europe / tandis que la Nouvelle Armada / se présentait à la côte de France. », *Non sa più nulla*, *Diario d'Algeria*, v. 1-7.

**14.** « [...] une double mort, dont l'une circule dans les mots de possibilité, de liberté, qui a comme extrême horizon la liberté de mourir et le pouvoir de se risquer mortellement – et dont l'autre est l'insaisissable, ce que je ne puis saisir, qui n'est liée à *moi* par aucune relation d'aucune sorte [...] » (Blanchot, 1999, 129-130).

**15.** « [...], moi je suis mort / à la guerre et à la paix. / Telle est la musique à présent : / des tentes qui claquent sur des piquets. / Ce n'est pas musique d'anges, c'est ma / seule musique, elle me suffit. », *Non sa più nulla*, *Diario d'Algeria,* v. 12-17.

**16.** « Ils ne savent pas qu'ils sont morts / les morts comme nous, / ils ne trouvent pas la paix. », *Non sanno d'esser morti*, *Diario d'Algeria*, v. 1-3.

**17.** « Nous voulions nous convaincre d'avoir vécu, d'avoir une vie derrière nous, des amours, et seulement des succès en amour. Nous nous donnions l'illusion les uns les autres, avec des espérances. », texte manuscrit tiré d'*Algeria '44* (Sereni, 1998, 383).

**18.** « Dix ans de temps, même pas / avant qu'en moi meure à nouveau mon père », *Austostrada della Cisa*, *Stella variabile*, v. 1-2. Toutes les traductions de *Stella variabile* sont de Philippe Renard et Bernard Simeone (Sereni, 1987).

**19.** « soupiré-je m'abandonnant à elle / en rêve avec elle sombrant déjà. », *La malattia dell'olmo*, *Stella variabile*, v. 30-31.

**20.** « la porte était mal fermée / à peine poussé le battant. / Et je m'étais en effet éteint depuis peu, / défait en quelques heures. / Mais je vis cela que certes / ne voient pas les défunts : / la maison visitée par ma fraîche mort [...] », *Le sei del mattino*, *Gli strumenti umani*, v. 3-9.

**21.** Giorgio Bàrberi Squarotti (1985, 69) remarque une « vision sereine de sa propre mort » chez Sereni.

**22.** « [...] – la maison où tu es / venu loger, déjà / habitée / par l'idée d'être ici venu / pour y mourir [...] », *Quei tuoi pensieri di calamità*, *Stella variabile*, v. 2-6.

**23.** La modalité d'énonciation peut être ici considérée comme un élément linguistique qui permet de saisir le ressenti exprimé par le locuteur lui-même.

**24.** « Le mort était une personne de premier plan, c'était le poète – disons même le guide spirituel – du camp de prisonniers. Et il n'est pas surprenant que l'on pleure plus le défunt que n'importe quel autre mortel de ces lieux. Parce qu'ici le poète, comme le philosophe, comme le mathématicien, semble rendu à la dignité d'une fonction collective, à une splendeur sacerdotale perdue. », *Male del reticolato*, *La tentazione della prosa*, p. 20.

**25.** Pour Dominique Rabaté (1996, 67) « le "sujet lyrique" n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier ».

**26.** Lieu de vacances de Sereni, entre la Ligurie et la Toscane, et titre d'un de ses poèmes les plus ambitieux sur la question de la voix et de la présence/absence, *Un posto di vacanza*, dans *Stella variabile*.

**27.** « Dimanche aéré tyrrhénien. / Suis-je déjà mort qui reviens ici ? / Ou suis-je seul vivant dans la vive, immobile / nullité d'un souvenir ? », *Di passaggio*, *Gli strumenti umani*, v. 7-10.

**28.** À propos du rapport entre le vide et le plein, on consultera Jean-Charles Vegliante (2005).

**29.** Giorgio Caproni, *Il conte di Kevenhüller*, 1987.

**30.** « Chaque recoin ou ruelle chaque moment est bon / pour le *killer* qui vient à ma rencontre / nuit et jour depuis des années. / Tire, tire – lui dis-je / en m'offrant à sa mire / de face de flanc de dos – / finissons-en descends-moi. / Et le disant je m'aperçois / que je ne parle qu'à moi. // Mais

/ à quoi bon, à quoi bon. Seul / je n'arrive pas à me faire justice. », *Paura prima*, *Stella variabile* (texte intégral).

**31.** « Nous voulions nous convaincre d'avoir vécu, d'avoir une vie derrière nous [...] Je cherchai à me rappeler quelques souvenirs avec ce passe-temps. Cela ne dura pas longtemps, bientôt le silence s'imposa, et parfois l'impatience réciproque. », *Algeria '44*, *La tentazione della prosa*, p. 382.

**32.** « Tu es tombée parmi les idoles vulgaires / et je sais à peine te reconnaître », *Pin-up girl*, *Diario d'Algeria* (1947). La première version est retranscrite dans Sereni, 1995, 435-436.

**33.** « À présent ta guerre s'est faite / plus douce par excès. / Morceau toi aussi des délices / avilies [...] / tu es tombée parmi les idoles vulgaires / et je sais à peine te reconnaître ». Notre traduction.

**34.** « Regarde la triste coupure qui tombe / dans l'air ébloui [...] », *Pin-up girl*, *Diario d'Algeria*, v. 1-2.

**35.** « sur la côte bombardée [...] les ambulances s'approchent de la bataille [...] *tous les ponts ont été détruits* », (italique de l'auteur), *Pin-up girl*, *Diario d'Algeria*, première version (1947).

**36.** « Il ritaglio », *La situazione*, anno I, n. 6, novembre 1958. Voir notre contribution : Yannick Gouchan (2007).

**37.** « J'ai lu *Pin-up Girl* : sans t'en apercevoir tu écris le journal poétique de cette guerre. Et je crois aussi que ce que tu as écrit là-bas, tu me disais que cela te semblait moins important maintenant après la relecture, peut compter beaucoup dans cet ensemble que j'ai sous les yeux, qui a ta couleur et celle de notre époque. », lettre d'Attilio Bertolucci, 28 décembre 1945 (Sereni, 1994, 103).

**38.** « (Et comment le ciel n'aurait-il pas été / une bannière, tendue, très fraîche, / avec étoiles et bandes ? / Ce fut ainsi qu'ils nous prirent.) », *Frammenti di una sconfitta*, *Diario d'Algeria*, v. 17-20.

**39.** Sur le silence et l'image de soi dans la littérature : Jérôme Meizoz (2009).

**40.** C'est le poète Franco Fortini (1966, 64) qui avait proposé un jugement critique sous cet angle pour aborder l'œuvre de Sereni.

**41.** « Là où une référence temporelle accompagne le texte de façon explicite, on considérera que cette référence indique, sans exception, un 'départ' ou une phase et ne représente jamais une date de composition. », *Nota*, in *Gli strumenti umani*, édition de 1965.

**42.** « Chaque date, lorsqu'elle est indiquée, se rapporte non à la rédaction définitive des vers mais à l'occasion qui les suscita. » *Nota*, *Diario d'Algeria*, édition de 1965.

**43.** Niva Lorenzini (2011, 41) écrit à ce propos : « [...] on peut affirmer que Sereni a représenté, pas seulement dans la poésie italienne, la "position du doute" et de la responsabilité éthique de l'écriture » (notre traduction).

**44.** « Je connais un écrivain qui, parvenu à un âge mûr, ne fut plus capable [...] », *Il silenzio creativo* , *La tentazione della prosa*, p. 67.

**45.** « Entre eux et moi, entre / mon moi ici et leur / n'être plus, il se place [...] », version manuscrite de la partie IV, v. 12-14, de *Un posto di vacanza*, *Stella variabile* (retranscrite dans Sereni, 1995, 755).

**46.** « Ainsi, entre eux et moi, entre le vociférant / vide qu'ils étaient, le néant qu'ils deviendraient bientôt, / et l'*animula* lorgnante ici présente, se place / l'heure du temps et la saison qui n'est plus douce. », autre version manuscrite de la partie IV, v. 11-14, de *Un posto di vacanza*, *ibidem* (notre traduction).

**47.** « Jamais aussi – se disait en se terrant / entre les rives le scribe – jamais aussi / tautologique n'a été le travail [...] / Il aima, peut-être servirait-il au dessein, / ce transit un instant comme des êtres vivants / et entre-temps / sur l'omission le manque le vide qui se posa / entre les éclipsés et là-bas l'*animula* / lorgnante bredouillante / la mer s'accrut [...] », *Un posto di vacanza*, IV, *Stella variabile*, v. 1-15.

**48.** « sotto il pennino dello scriba una pagina frusciante », *Intervista a un suicida*, *Gli strumenti umani*, v. 61.

**49.** « quella materia ond'io son fatto scriba. », Dante Alighieri, *Paradiso*, X, v. 27.
**50.** Clelia Martignoni (1999, 423) déclare que « l'io soggetto, sin qui esclusivo, si frange nell'immagine autoironica in terza persona dello 'scriba' ».
**51.** « De nous il n'y a rien d'autre ici que le spécimen / voire l'imago se perpétuant / à vide », *Altro posto di lavoro*, *Stella variabile*, v. 3-5.
**52.** « j'expirais, je mourais / sous le poids des armes. », *Frammenti di una sconfitta*, « Tra il brusio di una folla », *Diario d'Algeria*, v. 4-5.
**53.** « Ce que tu avais vu », *Frammenti di una sconfitta*, « Così una donna amata e passata », *Diario d'Algeria*.
**54.** « nous en venait, poignante, une envie [...] ces mots nous arrivaient », *Frammenti di una sconfitta*, « Il nostro tempo d'allora », *Diario d'Algeria*, v. 11 et 14.
**55.** « [...] le téléphone sonne dans le vide depuis un moment, elle est partie, évidemment, depuis un moment le téléphone sonne dans le vide, mais pas sur la chambre vide [...] En somme, je suis dans une chambre dans le noir, encore au lit, le combiné à la main, et je téléphone à vide, dans un vide immense et éblouissant, je suis prisonnier dans une chambre d'hôtel, rejeté par une journée splendidement ensoleillée que je n'atteindrai pas. », *L'opzione*, *La tentazione della prosa*, p. 163.
**56.** « Dans un demi-sommeil au-delà de cette porte. / Cela arrive. Quelquefois. / Qu'un autre que moi me parle / jusqu'au-dedans de moi. », *A Parma con A.B.*, III, *Stella variabile*, v. 1-4.
**57.** « Elle n'a rien de l'effroi / la voix qui m'appelle moi / moi vraiment / de la rue devant la maison / [...] / Disant mon nom elle n'énumère pas / mes torts, ne me reproche pas le passé. / Avec douceur (Vittorio, / Vittorio) elle me désarme, m'arme / moi-même contre moi. », *Paura seconda*, *Stella variabile*. Cette voix intérieure rappelle une autre voix poétique similaire, celle du poème *La voce* de Giovanni Pascoli dans *Canti di Castelvecchio* (1903), v. 1-4 : « C'è una voce nella mia vita, / che avverto nel punto che muore : / voce stanca, voce smarrita, / col tremito del batticuore [...] ».

---

## RÉSUMÉS

La définition d'un éthos prend, dans l'œuvre du poète italien Vittorio Sereni (1913-1983), une forme particulière car elle est liée, selon nous, à une poétique de la disparition. En effet, l'énonciateur textuel présent dans les poèmes – et dans certains textes en prose qui en constituent souvent des pendants – subit des formes d'effacement et de réduction qui ont trait à une double volonté d'oubli de soi et de sondage du vide. L'œuvre de Sereni manifeste ainsi l'impact d'une condition existentielle marquée, très tôt, par le sentiment de l'absence (eu égard à la détention du soldat durant la guerre) et la nécessité de problématiser, dans l'écriture, la présence au monde d'un *Je* considéré comme coupable. L'affaiblissement des marques de l'énonciateur dans le discours permet de questionner les modalités d'expression d'un éthos discursif spécifique. Le corpus d'étude comprend des textes en vers ainsi que des textes en prose narrative, intimement liés à la poésie, d'où le questionnement intratextuel sur l'éthos d'un même auteur, entre vers et prose. Il s'agira donc de sonder l'œuvre de ce grand poète de la difficulté discursive afin de mieux définir le rapport entre l'image qu'il donne de soi et un style fondé sur l'absence, le silence, l'oubli.

La definizione di un ethos assume una forma particolare nell'opera del poeta Vittorio Sereni (1913-1983) perché essa va collocata, secondo noi, a una poetica della scomparsa. In effetti,

l'enunciatore testuale presente nelle poesie – nonché in certi testi in prosa che fanno spesso da pendant ai versi – subisce forme di cancellamento e di riduzione collegate a una duplice volontà d'oblio di se stesso e di sondaggio del vuoto. L'opera di Sereni palesa l'impatto di una condizione esistenziale contrassegnata molto presto dal sentimento di assenza (la detenzione del soldato durante la guerra) e dalla necessità di problematizzare con la scrittura la presenza al mondo di un *Io* che si considera come colpevole. Il *fading* di certi segni discorsivi consente di studiare le modalità d'espressione di un ethos specifico nell'opera di uno stesso autore. Il corpus comprende poesie e prose, intimamente legate ai versi.

## INDEX

**Mots-clés :** poésie italienne (XXe siècle), énonciateur textuel
**personnescitees** Sereni (Vittorio)
**Parole chiave :** poesia italiana (XX secolo), ethos, enunciatore textuale

## AUTEUR

### YANNICK GOUCHAN

Aix Marseille Univ - CAER, Aix-en-Provence, France