



**HAL**  
open science

# VERS ET PROSE : LA CRÉATION. UNE POÉTIQUE DE LA DISPARITION : ABSENCE, SILENCE ET OUBLI DANS L'OEUVRE DE VITTORIO SERENI

Yannick Gouchan

► **To cite this version:**

Yannick Gouchan. VERS ET PROSE : LA CRÉATION. UNE POÉTIQUE DE LA DISPARITION : ABSENCE, SILENCE ET OUBLI DANS L'OEUVRE DE VITTORIO SERENI. Littératures. Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 2009. tel-03885728

**HAL Id: tel-03885728**

**<https://amu.hal.science/tel-03885728>**

Submitted on 6 Dec 2022

**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.

**UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE**  
**UFR D'ITALIEN ET DE ROUMAIN**

**VERS ET PROSE : LA CRÉATION**

**UNE POÉTIQUE DE LA DISPARITION :  
ABSENCE, SILENCE ET OUBLI DANS L'ŒUVRE DE  
VITTORIO SERENI.**

**OUVRAGE ORIGINAL POUR L'OBTENTION DE  
L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES  
(HDR)**

**Présenté par**

**YANNICK GOUCHAN**

**Sous la direction de  
M. le Professeur Jean-Charles VEGLIANTE.**

**2009**

**UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE  
UFR D'ITALIEN ET DE ROUMAIN**

**OUVRAGE ORIGINAL POUR L'OBTENTION DU  
DIPLÔME D'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES – HDR**

**DOMAINE : LITTÉRATURE ITALIENNE CONTEMPORAINE**

**Yannick GOUCHAN**

(Maître de conférences à l'Université de Provence – Aix Marseille)

L'auteur de cette étude exprime, en premier lieu, toute sa gratitude à son directeur de recherches pour l'Habilitation, sans lequel l'analyse passionnée de la poésie italienne, et de Sereni en particulier, n'aurait pas pris une telle ampleur. Si les années consacrées à lire et étudier Sereni ont abouti à ce volume, la part que représentent les conseils d'un expert et la confiance d'un ami se révèle essentielle. Merci Jean-Charles.

Nous tenons aussi à remercier chaleureusement : l'équipe de recherche du CIRCE à Paris III, pour les contacts fructueux qu'elle a suscités ; Riccardo Donati et Alessandro Marignani, deux chers amis poéticiens, pour leurs conseils et leur regard critique ; le département d'Etudes Italiennes de l'Université de Provence, pour nous avoir donné la possibilité de préparer le dossier d'HDR dans de bonnes conditions ; l'équipe de recherche du CAER à l'Université de Provence, pour nous avoir permis de faire une place à l'étude de la poésie contemporaine ; Colette Collomp, pour les conseils pratiques qu'elle a bien voulu nous donner.

Un remerciement particulier à Brigitte Urbani, première lectrice attentive de notre projet d'Habilitation. Ses conseils judicieux ont été très précieux.

Nous remercions enfin tous les amis qui nous ont accompagné dans cette aventure scientifique et humaine : Barbara, Françoise, Estelle, Matilde, Sophie N., Sophie S., Valérie T., Bastien, Bernard U., Bernard V., Claudio, Jean-Marc, Luca, ... et d'autres encore, à qui nous demandons pardon.

L'auteur de cette étude tient aussi, et surtout, à mentionner avec affection la patience et le soutien indéfectible de Valérie et Stella, son épouse et sa fille.

**« L'aculeo non si toglie, caro Vittorio.  
Come la morte. »**

**PIERO BIGONGIARI, *L'ultima missiva.***

# TABLE DES MATIERES

p... 6	<b>INTRODUCTION</b>
p... 7	Sereni dans la critique
p... 13	Un axe dominant dans l'œuvre
p... 23	<b>I. LA DISPARITION DE L'HOMME ET DU POÈTE</b>
p... 26	<b>I.1. Aspects de la mort dans l'œuvre de Sereni</b>
p... 26	I.1.1. Formes de la disparition ultime
p... 31	I.1.2. La disparition au miroir
p... 38	<b>I.2. Une mort symbolique : « una sordità di sabbia »</b>
p... 40	I.2.1. Les conditions de la captivité et la disparition de l'être dans <i>Diario d'Algeria</i>
p... 51	I.2.2. L'oubli et l'annulation du temps
p... 60	<b>I.3. Le silence créatif et le doute</b>
p... 71	<b>I.4. L'oubli de soi</b>
p... 83	<b>II. LA DISPARITION ET L'AUTRE</b>
p... 86	<b>II.1. La dissolution à l'œuvre</b>
p... 87	II.1.1. Fragmentation et interruption comme prémices du vide
p... 99	II.1.2. L'effacement sonore
p... 106	<b>II.2. La perte des êtres</b>
p... 107	II.2.1. Les figures des disparus
p... 112	II.2.2. La rencontre avec les disparus
p... 121	<b>II.3. L'oubli et l'amnésie</b>
p... 124	II.3.1. L'Italie et l'Allemagne d'après-guerre
p... 136	II.3.2. Le rapport à l'histoire
p... 148	<b>III. DANS LES INTERSTICES DU VIDE</b>
p... 154	<b>III.1. Irruptions multiples et retours</b>
p... 155	III.1.1. L'irruption sonore et verbale
p... 166	III.1.2. L'irruption de textes
p... 170	III.1.3. La répétition, irruption redoublée
p... 177	III.1.4. Le retour
p... 183	<b>III.2. Le surgissement de la voix</b>
p... 196	<b>III.3. Un discours métapoétique</b>
p... 206	<b>CONCLUSION</b>
p... 212	<b>ANNEXE</b>
p... 213	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>
p... 223	<b>INDEX DES TEXTES DE SERENI CITÉS</b>
p... 227	<b>INDEX DES PERSONNES CITÉES</b>

# **INTRODUCTION**

## Sereni dans la critique

L'œuvre de Vittorio Sereni (Luino 1913 – Milan 1983) a fait l'objet de nombreuses contributions critiques depuis les années quarante en Italie. Des grands noms de poètes et de spécialistes de la littérature contemporaine ont contribué à la réception de l'auteur par des articles et des recensions. La publication d'essais monographiques fut cependant relativement tardive, après les années soixante-dix, lorsque le poète avait déjà publié trois grands livres. Actuellement il existe environ une quinzaine d'essais de type monographique sur l'œuvre complète ou sur une partie de l'œuvre seulement. Depuis le volume de la collection « Il Castoro »<sup>1</sup> jusqu'aux essais les plus récents parus dans les années deux mille, il est possible d'esquisser les principaux éléments de cette fortune critique, pour tenter de donner une vision d'ensemble de la réception italienne de Sereni. Un préambule sur l'état de la critique permettra ainsi de mieux comprendre le type d'approche méthodologique qui s'impose avec cet auteur, eu égard aux problèmes spécifiques posés par le corpus et la personnalité du poète.

L'étude de l'évolution diachronique d'un recueil de poèmes au recueil suivant semble encore rester l'approche méthodologique la plus fréquente. Beaucoup de lectures critiques suivent en effet le parcours des publications entre les années quarante et le début des années quatre-vingt, en s'attachant à montrer les différences, la continuité, la direction que prend le langage, etc. Cette démarche, absolument nécessaire et parfaitement légitime pour la production sérénienne, n'offre toutefois pas toujours une lecture critique globale qui propose des clés d'interprétation générale, et notamment pour l'ensemble de la production de l'auteur, aussi bien en vers qu'en prose. Le rythme des publications de recueils de Sereni fut en effet très espacé : en 1941 sort le premier livre<sup>2</sup>, puis en 1947 pour le suivant<sup>3</sup>, puis un 'silence' jusqu'en 1965<sup>4</sup> et finalement un dernier livre, en 1981<sup>5</sup>. En 1995 est finalement publiée la très précieuse édition critique des œuvres poétiques complètes,

---

<sup>1</sup> M. GRILLANDI, *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, Il Castoro, 1972.

<sup>2</sup> *Frontiera*, Milano, Edizioni di Corrente, 1941.

<sup>3</sup> *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947.

<sup>4</sup> *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>5</sup> *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981 [avec une prépublication non commercialisée en 1979].

dans la collection « Meridiani » de Mondadori<sup>1</sup>. L'interprétation globale de l'œuvre sérénienne n'a donc débuté que tardivement, grâce à la prise en compte de l'intégralité du corpus.

Notre recherche ne proposera pas de montrer les évolutions psychologiques, thématiques, stylistiques et métriques, d'un recueil à l'autre, pour établir des constantes et des variantes de l'écriture sérénienne (comme l'a déjà amplement et admirablement fait la critique italienne depuis un demi-siècle), mais elle voudrait apporter une direction de lecture globale, par l'analyse du fonctionnement général d'une écriture qui désormais est achevée, publiée, archivée, et en partie traduite en français. Il semble désormais indéniable que Sereni est presque devenu un 'classique' du XX<sup>e</sup> siècle poétique italien, et nous voudrions effectuer une étude qui ferait la synthèse entre une lecture diachronique et une lecture synchronique de l'œuvre, à partir de certaines notions que nous estimons en mesure d'expliquer le fonctionnement de l'écriture.

Un rapide aperçu des directions empruntées par la critique italienne au sujet de Sereni pourra constituer un point de départ pour notre propre lecture. Le débat critique s'est souvent arrêté, dans le passé, sur l'appartenance de Sereni soit à l'hermétisme soit à une supposée 'ligne lombarde'. Si ces débats n'occupent plus à présent les travaux des poéticiens actuels, il convient de rappeler qu'à l'époque de *Frontiera*, à la fin des années trente et au début des années quarante, et encore aujourd'hui dans certains manuels d'histoire littéraire, par souci de simplification, Sereni se retrouve au milieu d'autres poètes hermétistes. Mengaldo avait très vite nuancé le propos en parlant d'un « ermetismo *leu* »<sup>2</sup>, reprenant d'ailleurs Zanzotto qui voyait plutôt une sorte d'« ermetismo *humilis* »<sup>3</sup>. Si la formation de Sereni durant la période historique de l'hermétisme fut une occasion de s'intégrer dans les milieux littéraires et intellectuels de l'époque, il comprit rapidement que son écriture s'éloignait de la poésie qui suggère, pour se diriger vers une poésie qui nomme

---

<sup>1</sup> *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

<sup>2</sup> P.V. MENGALDO, « Il linguaggio della poesia ermetica », *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 148.

<sup>3</sup> A. ZANZOTTO, « Questioni di poesia », *Paragone*, n° 204, febbraio 1967, p. 107.

autrement que par l'allusion et l'analogie, une écriture avant tout soutenue par une exigence morale forte<sup>1</sup>.

Un autre penchant de la critique a en revanche essayé de faire entrer Sereni dans une 'ligne lombarde'. La formation du poète à l'Université de Milan et son inscription dans la philosophie du rationalisme critique d'Antonio Banfi peuvent expliquer les choix esthétiques d'une 'poétique des choses', à la place d'une 'poétique des mots'. C'est pour répondre à Macrì qu'Aneschi forge en effet la formule de 'poétique des choses', ou des 'objets', en réaction à l'hermétisme : « una immagine che confida nelle possibilità poetiche della presenza degli oggetti, e che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia. »<sup>2</sup>. Sereni figura donc dans l'anthologie *Linea lombarda*, en 1952, aux côtés de Risi, Erba, Orelli ou Modesti. Mengaldo tentera plus tard de corriger encore une fois cette attribution : « [...] egli è sostanzialmente estraneo alla tradizione di corposo espressionismo che caratterizza la poesia lombarda, anche per una sua immutabile poetica (in cui lo scrittore rispecchia l'uomo) del riserbo e dell'attenuazione, scevra da ogni attivismo. »<sup>3</sup>

Ces deux étiquettes d'histoire littéraire, encore souvent utilisées dans des ouvrages de vulgarisation sur la poésie italienne contemporaine, semblent abusives car elles ne prennent évidemment pas en compte la globalité et la complexité de la production de Sereni, même s'il est légitime de parler de l'hermétisme de *Frontiera* et de la 'poésie des choses' pour de nombreux poèmes de *Gli strumenti umani*. Le corpus qui fait l'objet de notre recherche sera envisagé comme expression d'une individualité poétique, d'un univers original, comme cela est d'ailleurs le cas pour la plupart des grands poètes contemporains.

Les contributions critiques en Italie se sont également consacrées à la recherche et à la démonstration des multiples influences qui ont inspiré Sereni, au fur et à mesure de l'évolution de son écriture. De la leçon phénoménologique de Banfi, lors des

---

<sup>1</sup> C. BO avait d'ailleurs annoncé que ce débat était inutile : « Sereni con l'ermetismo [...] ha avuto poco o nulla a che fare. C'era dunque la sua presenza ma c'era anche la sua autonomia senza possibilità di equivoco. », in « Parlando di Sereni », *Letteratura*, luglio-ottobre 1966, p. 5.

<sup>2</sup> « [...] une image qui se fie à la possibilité poétique de la présence des objets, et qui préfère l'allégorie vigoureuse à l'analogie diaphane. » L. ANCESCHI, « Per una possibile poetica 'lombarda' », *Linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952. Préface de l'anthologie, par la suite incluse dans le volume *Del barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, Firenze, 1953, p. 210.

<sup>3</sup> « [...] il est fondamentalement étranger à la tradition d'expressionnisme vigoureux qui caractérise la poésie lombarde, malgré son immuable poétique (dans laquelle l'écrivain se reflète dans l'homme) de réserve et d'atténuation, dénuée de tout activisme. » P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 746.

études à Milan, à l'influence de Solmi, Ungaretti, Montale, Quasimodo, et même Dante, Pétrarque, Le Tasse, Leopardi, D'Annunzio, mais aussi les poètes étrangers qu'il a traduits, comme Char ou Carlos Williams. On a aussi souvent parlé, ponctuellement, et en relation avec l'influence de Banfi, de la dimension éthique et gnoséologique de son œuvre poétique, comme véritable moyen de connaissance. Dans le vaste problème du rapport entre poésie et prose, la critique a aussi remarqué la dimension 'prosaïque' de sa poésie, l'entrée de contenus et d'un langage puisés dans le roman, au cœur des vers et du lyrisme, le recours à des formes non lyriques, comme le *poemetto*. Enfin, on connaît bien aujourd'hui les essais sur l'analyse de la langue et de son organisation métrique, syntaxique, rythmique, notamment grâce aux articles de Fortini, Mengaldo et Isella, grands lecteurs séréniens par excellence. C'est aussi le cas pour l'étude des variantes et des phénomènes de modifications lors des republications. Isella a justement proposé un travail monumental dans le volume « Meridiano » de 1995, qui constitue aujourd'hui la meilleure édition des vers de l'auteur.

La publication de deux actes de colloques italiens, en 1985 et 1992, deux ouvrages fondamentaux, a permis de faire le point sur la place et l'importance de Sereni après sa disparition<sup>1</sup>, mais l'on observe également une reprise et un renouvellement de l'activité critique depuis plusieurs années. Les recherches les plus récentes, à partir des années 1990, se sont surtout orientées vers des aspects plus particuliers ou négligés de l'œuvre. Ainsi, D'Alessandro traite de l'influence des philosophes et des poètes anciens ou contemporains sur le poète lombard<sup>2</sup>, et Cipriani a effectué une utile et souhaitable classification et interprétation des textes en prose<sup>3</sup>, même s'il n'épuise pas toute la richesse de leur contenu, et notamment leur relation avec les poèmes. Ferretti s'est penché sur le 'second métier' de Sereni, dans la maison d'édition Mondadori<sup>4</sup>, tandis que Raimondi a sondé les strates de la préhistoire de

---

<sup>1</sup> *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di Milano (1984), Milano, Librex, 1985, et *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti, Luino (1991), a cura di D. Isella, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1992.

<sup>2</sup> F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

<sup>3</sup> S. CIPRIANI, *Il 'libro' della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002. Un effort d'interprétation des textes en prose qui poursuit les importantes recherches de M. A. GRIGNANI (« Le sponde della prosa », *Poliorama*, n° 2, 1983, p. 121-144) et celles de L. LENZINI (« Le distanze della prosa », *Bollettino della Società letteraria di Verona*, n° 5/6, 1982, p. 59-74.)

<sup>4</sup> G. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario (il lavoro editoriale di Vittorio Sereni)*, Milano, Il Saggiatore, 1999.

*Frontiera*<sup>1</sup>. Parallèlement à ces études se poursuit la lecture diachronique de l'œuvre en vers, avec particulièrement Sasso, en italien, mais publié en Allemagne, qui dégage une structure diaristique macrotextuelle progressive le long des trois premiers recueils du poète<sup>2</sup>, puis Cordibella qui démontre la 'contamination' des poèmes par le roman<sup>3</sup>.

La richesse des contributions mentionnées témoigne d'un intérêt de plus en plus assidu pour Sereni en Italie, désormais considéré comme un auteur majeur du *secondo Novecento*, mais dont la réception n'a toutefois pas encore atteint l'ampleur de celle d'autres poètes contemporains, comme Ungaretti, Montale ou Pasolini.

En France, très peu de recherches importantes, qu'il s'agisse de thèses universitaires ou d'essais monographiques, ont été consacrées à l'auteur. La réception de Sereni en langue française est intervenue lentement et tardivement, jusqu'à l'édition intégrale de trois recueils en édition bilingue, avec des traductions par Renard et Simeone, à la fin des années quatre-vingt<sup>4</sup>. Vegliante, qui fut l'un des premiers à favoriser la réception de Sereni en France, a aussi traduit plusieurs poèmes et publié des articles sur des aspects ponctuels de l'œuvre ; il est d'ailleurs aujourd'hui considéré comme un spécialiste dans le domaine de la poésie italienne contemporaine<sup>5</sup>. Le thème des morts chez Sereni a fait l'objet d'une étude partielle, en langue italienne, dans une grande revue universitaire parisienne<sup>6</sup>, et le problème du rapport entre poésie et prose, autour de l'expérience de la guerre et de la captivité, a donné lieu à deux articles issus de nos propres recherches<sup>7</sup>. Outre les traductions

---

<sup>1</sup> S. RAIMONDI, *La 'frontiera' di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Milano, Ed. Unicopli, 2000.

<sup>2</sup> S. SASSO, *Vittorio Sereni tra canzoniere e diario (alla riscoperta di un percorso poetico 1935-1952)*, Hamburg, Verlag Dr Kovač, 2002.

<sup>3</sup> G. CORDIBELLA, *Di fronte al romanzo (contaminazione nella poesia di Sereni)*, Bologna, Pendragon, 2004.

<sup>4</sup> *Etoile variable*, Lagrasse, Verdier, 1987 et *Les instruments humains* (précédés de *Journal d'Algérie*), Lagrasse, Verdier, 1991.

<sup>5</sup> Il a traduit des poèmes de Sereni pour les revues *Les Langues Néo-latines*, *L'Alphée*, *Le Bateau Fantôme*, ainsi que les poèmes de *Madrigal à Néfertiti*, en volume. On consultera la bibliographie à la fin de ce volume pour les références de ces traductions. Pour les articles, on citera : « Ecrivains sans lieu. Vittorio Sereni », in *Exils et migrations*, l'Harmattan, Paris, 1994, p. 381-391, et « Il vuoto-pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni) », in *Mélanges offerts à M.-H. Caspar*, CRUX, Université Paris X-Nanterre, 2005, p. 633-644.

<sup>6</sup> S. PRANDI, « Montale, Sereni, Erba : i segni della morte », *Revue des Etudes Italiennes*, n° 3/4, 2000, p. 209-230.

<sup>7</sup> Y. GOUCHAN, « La corrélation métatextuelle entre poésie et prose : de *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Sereni », in *De la prose au cœur de la poésie (variations autour du lyrisme)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 67-86 et « Une surdité de sable : la captivité de Vittorio Sereni », in *Récits de prison et d'enfermement*, Université d'Angers, sous presse.

assorties de préfaces, leur compte rendu dans la presse culturelle et quelques articles dans des revues universitaires spécialisées (comme Pellini, en italien, Carminati et Ambroise en français<sup>1</sup>), l'œuvre sérénienne attend encore une recherche globale de fond de la part des italianisants français.

En guise de bilan sur ce panorama succinct, on peut considérer que la fortune critique de Sereni, plutôt fournie en Italie, mais relativement confidentielle en France, présente deux directions principales. En premier lieu, une présentation chronologique des recueils, des grands thèmes, des transformations de l'écriture, suivant un parcours que Barberi Squarotti a résumé par le « lyrisme » de *Frontiera*, qui laisse ensuite la place à un « journal-récit » dans *Diario d'Algeria*, pour aboutir à la vision quasi « métaphysique » de *Gli strumenti umani* et *Stella variabile*<sup>2</sup>. Le corpus poétique est ainsi traditionnellement divisé en trois étapes, avec le premier recueil d'avant-guerre, le journal poétique de 1947, puis les deux grands livres qui suivront. D'autre part, une autre direction critique montre une lecture pointilliste (de nature philologique) des poèmes, dont l'objectif consiste à déceler les sources, les variantes, décoder les références, etc. Le travail d'Isella constitue un exemple de premier ordre pour ce type de lecture.

Dans la lignée de ces études, nous voudrions par conséquent prendre en compte toute la production sérénienne (avec les poèmes, les proses autobiographiques et les proses narratives), afin d'établir des connections autour d'une idée d'interprétation générale. Il s'agira de porter un regard qui surplombe l'ensemble des textes, de suggérer une possible étape critique complémentaire, après les nombreux essais de nature strictement descriptive ou stylistique. Cette lecture globale sera l'analyse de la disparition selon trois de ses modalités : l'absence, l'oubli et le silence. Ces notions ne sont certes pas absolument nouvelles dans la critique sérénienne, et elles ont déjà fait l'objet de remarques ponctuelles, mais seulement pour des analyses de textes

---

<sup>1</sup> P. PELLINI, « Le 'toppe' della poesia. Variazioni su Vittorio Sereni suggerite da un testo di Tiziano Rossi », in *Novecento*, n° 23, Cahiers du CERCIC, Université Stendhal-Grenoble III, 2000, p. 157-204 (repris dans *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli*, Roma, 2004). M. CARMINATI, « La question de la frontière dans la poésie de Vittorio Sereni », in *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Cahiers de Prevue/Main d'œuvre, n° 19/20, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2001, p. 9-25 et C. AMBROISE, « Un posto di vacanza : du lyrisme et de l'interdit », in *Les lyrismes interdits*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 163-177.

<sup>2</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, « Gli incontri con le ombre », *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, cit., p. 89.

isolés ou des groupes de textes. Jusqu'à présent peu d'études ont tenté d'organiser une recherche sur toute la production du poète autour du problème de la disparition.

Les notions d'absence, de silence et d'oubli sont envisagées dans la continuité des remarques formulées autrefois par deux lecteurs privilégiés, Fortini et Mengaldo. Fortini avait mis en évidence la notion de réticence dans *Gli strumenti umani*, notamment par l'analyse de la ponctuation qui crée des pauses et des fractures au sein du discours<sup>1</sup>. La réticence fortinienne correspond à une interruption du discours, à l'expression d'une incomplétude liée à l'hésitation. Mengaldo, quant à lui, a traité du vide et du néant chez Sereni. Il analyse le vide comme : « Questa percezione di sé e dell'essere come sperpero o glaciazione »<sup>2</sup>. La composition de *Diario d'Algeria* et de *Gli strumenti umani* tient, selon lui, d'un motif dominant, d'un fil conducteur qui est le rendez-vous manqué avec l'histoire, et plus largement d'un rendez-vous manqué avec la vie<sup>3</sup>. Les deux critiques abordent le problème de la disparition sous la forme de la réticence ou du néant par l'étude de moyens linguistiques et stylistiques, mais sans un regard global sur l'œuvre en vers et en prose. En effet, à l'époque de l'essai de Fortini, Sereni n'avait pas encore publié tous ses poèmes, et Mengaldo ne prend pas en compte les nombreux textes en prose. Nous voulons donc approfondir les notions liées à la disparition par la recherche de leurs racines, par l'étude de leur manifestation littéraire et existentielle.

### **Un axe dominant dans l'œuvre**

La notion d'absence chez Sereni a été très tôt identifiée par la critique, mais d'abord dans une perspective surtout hermétiste, notamment pour ses deux premiers livres, *Frontiera* et *Diario d'Algeria*. Le poète hermétiste Betocchi, qui fut aussi un des premiers lecteurs de Sereni, remarquait dès 1937, et donc avant la parution du premier livre, un effort poétique pour « imposer une présence de l'absence »<sup>4</sup>. L'absence sérénienne ne se confond cependant pas avec l'absence de type symboliste

---

<sup>1</sup> F. FORTINI, « Il libro di Sereni », *Quaderni piacentini*, marzo 1966, puis *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 159.

<sup>2</sup> P. V. MENGALDO, « Il solido nulla », *L'indice dei libri del mese*, n° 8, ottobre 1986, puis *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 336.

<sup>3</sup> P. V. MENGALDO, « Note sul *Diario d'Algeria* », *Vittorio Sereni*, numéro spécial de *Poetiche*, rivista di letteratura, fasc. 3, Modena, Mucchi, 1999, p. 367.

<sup>4</sup> C. BETOCCHI, « Vittorio Sereni », *Frontespizio*, anno IX, n° 11, 1937, p. 831-832.

ou mallarméenne, à savoir une catégorie du refus, du silence par l'effacement, par un repli autoréférentiel<sup>1</sup>. L'auteur lombard n'entend pas « chanter l'absence du poète » comme dans le *Toast funèbre* mallarméen. La nature de l'absence chez Sereni ne se confond pas non plus avec l'interprétation de l'absence mallarméenne par les hermétistes florentins de l'époque, comme Bo, Bigongiari ou Luzi. Si les essais de Bo et de Luzi sur Mallarmé sont contemporains de la formation du jeune Sereni<sup>2</sup>, ce dernier prend progressivement ses distances avec la littérature pure et raréfiée de ses collègues poètes. Chez eux, le silence signifie avant tout la page blanche, l'ineffable, à savoir l'absence au sens psychologique et métaphysique du terme<sup>3</sup>.

Pour Sereni, l'absence signifie avant tout l'établissement d'un rapport dialectique avec la présence, à savoir présence au monde et présence de/dans l'histoire. Une absence absolue car réelle, d'abord générée par la biographie puis devenue allégorie dans l'écriture. Il ne s'agit pas d'un retrait esthétique vers l'indicible mais d'une expression de la vacuité existentielle, de la révélation de l'impossible, de l'expression d'un vide. Dans le célèbre poème *Non sa più nulla* de *Diario d'Algeria*, par exemple, il s'agit bien de l'absence de la conscience entretenue par l'absence de connaissance du déroulement de l'Histoire ; Sereni ne cherche pas à disparaître derrière l'analogie, mais sa disparition tient plutôt de l'impossibilité d'agir dans le réel et du sentiment de culpabilité qui en découle. Testa parle à ce propos d'une « deflagrazione del soggetto e del suo rapporto con personaggi e figure diverse »<sup>4</sup>, à savoir un affaiblissement structurel de l'instance d'énonciation qui fonde le discours. La poésie sérénienne décline et dialectise les formes de la disparition, comme métaphore d'une condition existentielle. C'est de l'expression de la disparition, qui engendre un vide, que s'affirme précisément une forme de plénitude de l'écriture. L'absence montrée par la poésie et les textes en prose devient la condition même de l'écriture qui cherche à exister par le sondage du vide.

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'étude de M. DEGUY sur Mallarmé, « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », in *La raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 63-84.

<sup>2</sup> C. BO, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo, 1945 ; en revanche l'essai de M. LUZI (*Mallarmé*, Cosenza, Marco Editore, 2002), écrit dans les années quarante, ne fut publié que beaucoup plus tard.

<sup>3</sup> Qu'il suffise de penser au poème *Assenza* de Bigongiari, dans *La figlia di Babilonia* (1942) pour saisir tout ce qui sépare l'absence sérénienne de l'absence selon l'hermétisme. Voir à ce propos deux essais importants sur l'absence et le silence hermétiste : A. DOLFI, *Le parole dell'assenza*, Roma, Bulzoni, 1996 et G. LANGELLA, « Le frontiere della parola », *Poesia come ontologia*, Roma, Studium, 1997.

<sup>4</sup> « Une déflagration du sujet et de son rapport avec les personnages, avec les autres figures. » E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 20.

C'est peut-être le poète lombard Luciano Erba qui a le mieux défini l'absence sérénienne lorsqu'il parle de « un'assenza fisica, psicologica, esistenziale e tanto più autentica proprio perché non si rifaceva a nessun modello letterario ma era da lui vissuta e anche sofferta. »<sup>1</sup>.

La notion d'absence chez Sereni (ou non présence, comme résultat de la disparition) induit logiquement celle de silence, au sens large, le silence comme disparition de la voix, le silence comme déni, réticence, refus, refoulement, le silence comme détournement<sup>2</sup>. La prise en compte des données biographiques est indispensable pour compléter cette recherche car les silences et les questionnements sur l'écriture dérivent en grande partie des blessures morales, des choix éthiques et professionnels du poète. De plus, le silence sera fréquemment mis en valeur par le surgissement de sons de diverse nature, de manière similaire au surgissement de présences humaines ou de voix de l'au-delà pour mieux souligner la signification profonde de l'absence et du vide.

Le silence et l'absence sont, enfin, étroitement liés à l'oubli, considéré comme absence de souvenirs et silence de la mémoire. Chez Sereni, l'oubli s'exprime par une forme d'amnésie du passé historique, face au retour obsessionnel qui instaure une lutte contre elle. L'oubli signifie aussi le refus de prendre en compte la leçon du passé et la désillusion qui en découle dans le présent, par l'illusion d'un bénéfice de l'oubli, par l'effacement du souvenir selon un ordre naturel ou, volontairement, par réaction d'hypocrisie du présent.

Nous identifions ainsi trois formes principales de disparition : la disparition de la présence (ou absence), celle de la voix (ou silence) et celle de la mémoire (ou oubli).

Les manques, ou les lacunes, à la fois d'ordre existentiel et poétique, impliquent cependant, dans l'œuvre de Sereni, un vide riche de signification, une sorte d'expression littéraire en négatif. Le rapport au monde est problématique car l'écriture pose sans cesse la question du rapport à la réalité, à ses vides, à son mutisme, à ses provocations. C'est donc, à notre avis, de la disparition et de l'impasse que naît la dynamique de la poésie sérénienne. Le vide signifie que cette écriture fonctionne, en partie, sur la notion générale de disparition. L'œuvre affronte

---

<sup>1</sup> « Une absence physique, psychologique, existentielle et d'autant plus authentique parce qu'elle ne s'inspire justement d'aucun modèle littéraire, mais une absence qu'il a vécue et dont il a souffert. » L. ERBA, *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti (1991), cit., p. 200.

<sup>2</sup> Voir à propos du silence en poésie P. ABBRUGIATI, « Les timbres du silence dans l'œuvre de Leopardi », *Chroniques italiennes*, Mélanges offerts à Mario Fusco, n° 47/48, 1996, p. 7-33.

le manque et le vide pour témoigner d'une vacuité du monde inexplicable et incompréhensible. Le poète déclare, à la fin de sa vie et de sa carrière :

Il libro [*Stella variabile*] dovrebbe esprimere questa presenza simultanea dell'impotenza e della potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l'impulso a cercarvi nuovi e nascosti significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e fuggente quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane. È il mio modo, in fondo, di vivere la crisi<sup>1</sup>.

Une fois identifiées, les notions d'absence, d'oubli et de silence obligent nécessairement à définir la fonction de l'écriture serénienne, sa motivation, son fonctionnement à partir d'une poétique de la disparition. Nous utilisons le terme poétique comme une définition des éléments identitaires et communs de l'écriture, même si Sereni lui-même avait émis des réserves sur cette terminologie : « Io guardo con sospetto se non addirittura con avversione alle scelte aprioristiche di un linguaggio e di una poetica. »<sup>2</sup> Notre étude se veut à la fois microtextuelle et macrotextuelle. La dimension microtextuelle concerne l'analyse des textes considérés comme des entités autonomes, bien que constitutifs d'une évolution de la conscience, et sans oublier une prise en compte des premières versions manuscrites. La dimension macrotextuelle concerne l'analyse de l'organisation des textes a posteriori, entre deux livres, les variantes, les échos intertextuels, le contexte biographique et historique, etc. Le corpus qui servira de support à cette étude comprend quatre recueils de poèmes (*Frontiera*, *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani* et *Stella variabile*) et de nombreux textes en prose, pratiquement tous publiés en un seul volume à la fin les années quatre-vingt-dix (*Gli immediati dintorni*, sa version augmentée *Gli immediati dintorni primi e secondi*, puis *L'opzione e allegati*,

---

<sup>1</sup> « Le livre devrait exprimer cette présence simultanée de l'impuissance et de la potentialité, ma difficulté à comprendre le monde où nous vivons et en même temps le besoin impulsif d'y chercher de nouvelles significations cachées, la conscience d'une condition diminuée et malheureuse, et l'hypothèse d'une vie différente, aussi vague et fuyante aujourd'hui que prête à se représenter chaque fois que nous saurons en saisir les signes et les traces humaines. C'est ma façon, au fond, de vivre la crise. », traduction par B. Simeone. « Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro », a cura di G. Ferretti, *Rinascita*, anno 37, n° 42, ottobre 1980, p. 40.

<sup>2</sup> Interview accordée à F. Camon, in *Il mestiere del poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 123. L'interview date en réalité de 1965.

*Il sabato tedesco* et *Senza l'onore delle armi*, rassemblés dans le volume *La tentazione della prosa*<sup>1</sup>).

Une recherche sur le corpus sérénien aujourd'hui implique, nous semble-t-il, deux lectures complémentaires. Ainsi, l'identification des trois aspects de la disparition, dans l'ensemble de l'œuvre, suivra une lecture inévitablement chronologique des textes, comme nous l'avons montré plus haut, mais aussi une lecture transversale, car chaque notion sera définie, développée et nuancée en tenant compte de tous les textes, ils en fournissent des éléments d'interprétation, indépendamment de leur date de composition. Un autre problème méthodologique qui caractérise l'étude de Sereni réside dans la prise en compte de la corrélation qui s'installe entre poésie et prose, corrélation qui se révèle essentielle pour comprendre la démarche sérénienne dans sa globalité. La présentation des modalités de la disparition implique forcément de se pencher aussi bien sur les recueils que sur les textes autobiographiques ou non en prose, et de les considérer d'une égale dignité dans le fonctionnement d'une écriture générale. C'est d'ailleurs dans la poursuite méthodologique de notre précédent travail de recherches sur Sereni, déjà cité, que nous envisageons la prise en compte des deux types de discours<sup>2</sup>.

A propos des proses séréniennes, Raboni avait identifié quatre types de textes. Les textes de réflexion théorique (qui fondent une poétique), les textes de commentaire des poèmes (ou métatextuels), les textes de mémoire autobiographique (et notamment les souvenirs des années de captivité pendant la Seconde Guerre mondiale), et les textes de prose narrative relevant de la fiction (mais pratiquement tous fortement inspirés du vécu personnel et professionnel de l'auteur)<sup>3</sup>. Il s'agit d'un corpus important par sa quantité et par la richesse de ses enjeux ; ni exercice de style, ni passe-temps de poète en mal de narration. Nous voulons éviter d'établir, encore une fois, une hiérarchie entre prose et poésie chez Sereni, en considérant les proses comme des annexes, des documents précieux mais en fin de compte périphériques. Ces textes en prose serviront au contraire à éclairer les poèmes, et réciproquement, dans un échange indispensable, pour montrer que la poétique de la

---

<sup>1</sup> *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

<sup>2</sup> Y. GOUCHAN, « La corrélation métatextuelle entre poésie et prose... », 2007, cit.

<sup>3</sup> *La tentazione della prosa*, introduzione, cit., p. XV. A propos de la prose de Sereni : « è sempre piana, trattenuta, quasi anonima, estremamente precisa nel suo svolgersi. Siamo, per intenderci, completamente all'opposto della cosiddetta prosa 'd'arte' », R. SCHUERCH, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 105.

disparition peut s'étudier à partir d'un corpus large et transversal entre les 'genres'. Autrement dit, nous considérons que les œuvres du corpus que nous étudions constituent un seul Livre sérénien, un macrotexte en vers *et* en prose, et non un simple cheminement *vers* la prose<sup>1</sup>.

La démarche qui guide notre travail sur Sereni consiste à poursuivre certains acquis de la critique italienne, par une étude sur l'ensemble du corpus et suivant une perspective qui prend en compte à la fois celui qui produit le texte (l'auteur), le monde dans lequel il produit des textes (l'Autre et les autres), et celui qui reçoit le texte (le lecteur), à travers le circuit par lequel tout acte poétique prend naissance, la relation du je au monde par le langage, pour communiquer.

La notion de disparition, clé de lecture que nous avons privilégiée, sera envisagée au niveau sémantique, par l'étude thématique, avec comme point de départ des sondages sur la fréquence terminologique, puis une analyse sémantique des expressions de la disparition. Il ne s'agit pas seulement de traces, d'indices thématiques sur la signification d'une œuvre, mais des conditions essentielles au fonctionnement intérieur et extérieur de l'écriture. Les niveaux métrique et stylistique seront abordés avec l'énonciation de la disparition par la mesure des vers et les effets du rythme, la fonction des signes de ponctuation, la place du dialogisme, le choix d'une syntaxe argumentative ou elliptique, etc. Du point de vue méthodologique, la notion de disparition restera également en relation étroite avec l'existence privée et professionnelle du poète. Sereni ne fut pas qu'un homme de lettres, poète et traducteur, mais un intellectuel, témoin des mutations anthropologiques majeures de l'Italie et des Italiens des années cinquante aux années soixante-dix. Sereni fut aussi, avant même de devenir un grand poète, un soldat frustré, lors d'un conflit qu'il mena malgré lui, un aspirant résistant privé de résistance. En plus de cette expérience intellectuelle et morale, le poète choisit de mener une vie professionnelle parallèle à l'écriture, comme de nombreux poètes contemporains, d'ailleurs. Rapidement lassé de l'enseignement, il devint salarié d'entreprise chez Pirelli, puis directeur éditorial chez Mondadori, ce qui lui fournit l'occasion de devenir un observateur attentif de l'Allemagne de la reconstruction et du miracle économique, lors de ses séjours à Francfort, pour le Salon du livre. La

---

<sup>1</sup> Dans son essai (*Nostalgie di presenze : la poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Piero Manni, 1998), R. NISTICO indique par contre une « conversion du poète à la prose », p. 162.

recherche sur les écrits de Sereni doit par conséquent s'efforcer d'articuler l'écriture sur la condition existentielle et professionnelle du poète, toujours en contact avec le monde dans lequel il vit.

Nous procéderons, comme cela a été annoncé plus haut, à une lecture globale de l'œuvre en vers et en prose de Sereni suivant un axe d'interprétation fondamental, celui qui fonde une écriture à partir de la disparition, selon les trois grandes modalités de l'absence, de l'oubli et du silence. En d'autres termes, le travail présentera la signification d'un discours littéraire habité par la disparition, mais qui témoigne en même temps d'une volonté de montrer par le vide, de questionner par le doute, de communiquer par le silence 'verbalisé', pour saisir *in fine* la réalité grâce à une communication avec l'autre, qui peut être le lecteur. Anceschi distingue justement deux aspects dans cette 'poétique du lecteur', car il voit bien la différence entre « l'acte » de lecture et « l'idée » de lecture<sup>1</sup>. Le texte reste 'vivant' et même si l'auteur exprime la disparition sous de multiples formes, l'écriture reste un acte de communication. Chez Sereni, cet acte intervient très souvent par l'intermédiaire du vide et de la réticence.

La lecture de Sereni sous l'angle du problème de la disparition s'est imposée au fur et à mesure de nos recherches et de la fréquentation assidue des textes. Il ne s'agit pas d'une démarche critique de nature systématique et exclusive, qui chercherait à 'plier' ou à forcer les textes, pour les faire passer au crible d'une clé de lecture préalablement déterminée. Au contraire c'est bien la clé de lecture qui s'est imposée à la suite de l'étude des textes et qui a permis de fonder un axe d'analyse autour de l'idée selon laquelle l'œuvre sérénienne comporte des formes de disparition de l'auteur et de disparition des autres. Le point de départ de notre réflexion sur la disparition fut une phrase d'Erba à propos de Sereni, prononcée lors d'un colloque de poètes à Luino, ville natale de l'auteur :

Un tipo di assenza che prende in lui una dimensione quasi fisica, corporea, e la contraddizione in termini (come può l'assenza, stretta parente del nulla e del vuoto, essere presenza, come può il silenzio essere parola ?) è una contraddizione così vitale da stimolare tutta un'analisi del percorso che a partire dal silenzio si esteriorizza nella pronuncia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 123.

<sup>2</sup> « Un type d'absence qui prend, chez lui, une dimension presque physique, corporelle, et la contradiction des termes (comment l'absence, parente proche du néant et du vide, peut-elle être présence, comment le silence peut-il être parole ?) est une contradiction si vitale qu'elle peut stimuler

Erba signale l'articulation particulière et « contradictoire » entre l'absence et la volonté de communiquer par l'écriture ; nous cherchons justement à analyser les éléments qui structurent cette contradiction par laquelle la disparition est envisagée comme moyen de montrer par l'absence, suivant les remarques d'Heidegger sur ce sujet :

[...] alors nous trouvons dans l'absence, que ce soit l'absence de l'être passé ou bien celle de l'avenir, un mode d'approche de l'Être et de venue à nous qui ne coïncide aucunement avec l'approche de l'être au sens de l'immédiate présence [...] toute approche de l'Être n'est pas nécessairement présence<sup>1</sup>.

Deux directions générales nous semblent pertinentes pour organiser le travail de recherche à partir de la remarque de l'autre poète lombard ; d'une part, dégager une 'présentification' de l'absence, et d'autre part une 'verbalisation' du silence et de l'oubli. Pour cela, notre travail propose trois chapitres complémentaires, suivant trois étapes. Dans un premier temps, il s'agira de traiter de la disparition et du sujet lyrique, qui englobe aussi bien le 'je' du texte, que l'auteur et l'homme Vittorio Sereni. En effet, si l'on considère, avec *Diario d'Algeria* et les textes qui lui sont postérieurs, que celui qui dit 'je' devient une personne réelle, qui s'exprime directement dans la constitution d'une autobiographie explicite, le sujet lyrique reste en relation étroite avec l'existence de l'auteur et les expériences humaines vécues. Ce premier chapitre (*La disparition de l'homme et du poète*) montrera donc les formes et les mises en scènes littéraires de la disparition autour des motifs de la mort, réelle, figurée ou symbolique, du silence et de l'oubli de soi. La disparition s'observe également dans le rapport du sujet lyrique à l'autre et au monde, à travers l'absence, le silence et l'oubli *de l'autre et chez les autres*, ce sera l'objet du second chapitre (*La disparition et l'Autre*), qui développera les idées de dissolution, de perte et

---

toute une analyse du parcours qui, à partir du silence, s'extériorise dans la prononciation. », L. ERBA, « Un'assenza giustificata », *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti (1991), cit., p. 124 ; puis *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora)*, a cura di A. Luzi, Grottamare, Stamperia dell'Arancio, 1997, p. 63. Notre travail répond en quelque sorte à Erba qui évoquait justement, lors du colloque de Luino, la nécessité de futures recherches et réflexions sur l'absence sérénienne : « ma lasciamo ai critici l'inventario delle frequenze tematiche che si riferiscono all'assenza ; ci sembra che, in proposito, molto resti ancora da fare e da sviluppare. », *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti (1991), cit., p. 131.

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 1927. Traduction française dans « Être et Temps », *Questions IV*, Gallimard, Paris, 1976, p. 30-31.

d'amnésie. Le troisième et dernier chapitre (*Dans les interstices du vide*) tentera de sonder les modalités de l'irruption, du retour et du surgissement vocal, comme éléments poétiques qui répondent à l'incomplétude par une 'présence', qu'elle soit physique, sonore ou vocale. En dernier lieu nous montrerons comment cette 'présence' de la voix, même à l'état de simple trace, s'affirme par un discours de questionnement sur l'écriture elle-même, ou métadiscours, dont l'enjeu pourrait constituer le sens ultime de l'écriture sérénienne.

### **Avertissement au lecteur :**

Les citations des textes de Sereni sont tirées des deux ouvrages de référence suivants :

**-*POESIE*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995.**

**-*LA TENTAZIONE DELLA PROSA*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.**

Les poèmes et les proses de Sereni seront cités dans le corps du texte en italien, puis traduits en français, en note de bas de page.

Nous proposons les traductions de presque tous les poèmes par Philippe Renard et Bernard Simeone (*Journal d'Algérie, Les instruments humains* et *Étoile variable*, Lagrasse, Verdier, 1987 et 1991) ainsi que des traductions par Jean-Charles Vegliante (in « Les Langues Néo-latines », « L'Alphée », *Madrigal à Néfertiti*, « Le bateau fantôme »).

Pour le recueil *Frontiera*, les textes en prose et l'épitéxte, inédits en français, c'est nous qui traduisons.

Nous traduisons aussi en français, comme dans les notes de l'Introduction, les critiques de littérature italiens.

# I

## LA DISPARITION DE L'HOMME ET DU POÈTE

[...] la phénoménologie de la perception, en révélant la solidarité du visible et de l'invisible, nous apprend que notre présence au monde est traversée par l'absence.

M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*.

La première étape de l'étude sur la disparition dans l'œuvre de Sereni consiste à définir et analyser les formes de la disparition apparente, voire affichée, de celui qui produit le discours. Il s'agira plus précisément de montrer les implications de l'auteur et du sujet lyrique dans les expressions d'absence, de silence et d'oubli. La dimension autobiographique d'une grande partie de la production sérénienne permettra justement de comprendre les origines d'une sorte de blessure de l'être et de la conscience, source existentielle de la poétique de la disparition. Ainsi, dans le poème *Non sa più nulla*, il est question de la disparition d'une « pura energia animata all'interno del testo »<sup>1</sup>, c'est-à-dire que le sujet lyrique disparaît, en même temps que l'homme, de chair et de sang. Nous allons donc montrer dans ce chapitre l'effet de la blessure existentielle sur l'écriture et sur la représentation de soi.

Une première partie (*Aspects de la mort dans l'œuvre de Sereni*) traitera des fréquentes occurrences de la disparition ultime dans les textes, aussi bien dans son acception au sens propre, la mort comme cessation de la présence au monde, qu'au sens figuré, avec la préfiguration de la mort du sujet de l'énonciation et la mort symbolique advenue lors des mois passés dans des camps de prisonniers en Afrique du Nord. Cette dernière forme de disparition formera la deuxième partie (*Une mort symbolique : « una sordità di sabbia »*). L'expérience de la captivité implique en effet une disparition symbolique de l'être qui aboutit à une véritable annulation du temps et de l'histoire. La troisième partie (*Le silence créatif*) se penchera en revanche sur la notion de disparition à travers l'absence d'une voix poétique, lorsque le poète se consacre à son 'second métier' et que sa production littéraire semble (mais en apparence seulement) s'interrompre, ou bien encore lorsque le sujet principal des textes en vers et en prose devient justement le doute face à l'écriture. La quatrième et dernière partie de ce chapitre consacré à la disparition de l'homme et du poète (*L'oubli de soi*) comporte une analyse de l'oubli par la dissolution

---

<sup>1</sup> S. RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 561.

biographique dans les textes, et par des images de l'effacement de soi, images qui interviennent par un système de masques et de distanciation.

Comme l'indique l'épigraphe de Collot, ci-dessus, la présence au monde de Sereni passe nécessairement par l'expression d'une disparition de son 'je' lyrique et de son statut d'homme-poète, elle-même occasionnée par une absence de nature biographique, l'absence de l'histoire, vécue comme culpabilité involontaire mais inexorablement porteuse de questionnements et de réflexions à l'intérieur de l'écriture littéraire. C'est pourquoi l'œuvre de Sereni constitue une vaste interrogation sur le rapport entre présence et absence. Comme l'affirme Levinas, reprenant Heidegger :

La mort marquant de prime abord l'achèvement de l'être-là, c'est par elle-même que l'être-là, ou l'homme qui en guise d'étant est l'événement de cet être-là, est la totalité de ce qu'il est, ou est proprement là.<sup>1</sup>

La réflexion sur la disparition entraîne donc une réflexion sur la signification de l'être, à la fois être humain et être de poésie pensant. Si l'évocation de la disparition de l'homme et du poète marque fortement l'écriture de Sereni, une 'totalité' de sens doit surgir de cet effacement et du vide qui en découle.

---

<sup>1</sup> E. LEVINAS, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, « Biblio-essais », 1993, p. 60.

## I.1. ASPECTS DE LA MORT DANS L'ŒUVRE DE SERENI

La première et principale des multiples disparitions que l'on pourra observer dans l'œuvre de Sereni, essentielle par son caractère inéluctable, est celle qui conclut le cours de toute existence humaine. La mort, en tant que sujet du texte et en tant qu'élément sémantique, occupe de nombreux poèmes et des textes en prose. Chez Sereni, toutefois, étudier le thème et le terme 'mort' nécessite une distinction fondamentale, motivée par la déclinaison des formes multiples que ce mot englobe. Si la mort, comme événement de la cessation de l'existence physique, va se révéler finalement peu présente dans l'intégralité du corpus, comme nous allons le montrer dans la partie qui suit, en revanche les morts, présences fantomatiques d'absents au monde, hantent la production, notamment par leur voix. Un autre aspect est représenté par la mort de soi, ou plus précisément la préfiguration de la mort du je lyrique dans le texte, avec une forme très particulière de mort symbolique lors de la captivité durant la Seconde Guerre mondiale. Ces différents niveaux d'analyse de la mort feront l'objet de plusieurs chapitres différents. Avant de se pencher sur l'au-delà et ses manifestations dans le monde présent, quelques poèmes nous fourniront des indications sur la définition poétique de la finitude.

Le moment de la disparition de l'être, l'événement qui marque le début de son absence au monde, peut être étudié chez Sereni selon deux formes complémentaires, d'une part le prélude à l'inexistence autour de l'idée de finitude, d'autre part la préfiguration de sa propre mort, la mise en scène littéraire de sa propre disparition.

### I.1.1. FORMES DE LA DISPARITION ULTIME

L'incipit du poème *Le sei del mattino*<sup>1</sup> présente, en adoptant le ton de l'épigramme, la signification de la mort comme loi implacable qui ouvre les portes d'une inexistence en abolissant ce qui constituait l'identité de l'être : « Tutto, si sa, la morte disigilla. »<sup>2</sup>. Cet hendécasyllabe *a minori* subit deux coupures rythmiques fortes qui imposent une lecture lente et scandée par la ponctuation tranchante. En effet, le

---

<sup>1</sup> *Gli strumenti umani*.

<sup>2</sup> « La mort, on le sait, brise tous les sceaux. », *Le sei del mattino*, v. 1.

double rythme binaire des deux premiers bisyllabes du premier hémistiche se ralentit dans le second hémistiche composé d'un trisyllabe puis d'un quadrisyllabe, tel l'énoncé d'une vérité absolument irréfutable qui investit le discours. L'impression d'épigramme initiale du poème, entretenue par le choix rythmique, inaugure une vision de la disparition orientée vers la conscience d'une finitude, voire d'un anéantissement, exprimés par la répétition, deux fois en fin de vers, du terme « morte ». Cette finitude donne cependant lieu dans le reste du poème à une 'disparition au miroir', dans laquelle le poète anticipe sa propre mort.

A partir de ce premier exemple d'occurrence de la mort, on remarque que la disparition de l'humain va de pair avec une idée de finitude dans la nature, de déclin, comme si l'espace naturel devenait métaphore de la disparition. Ainsi, on trouve l'expression traditionnelle de la fin de la saison comme mort, associant le cycle de l'espace naturel et celui de la vie humaine. Bien avant de vivre l'expérience d'une mort symbolique dans le désert algérien et de s'interroger inlassablement par la suite sur sa propre disparition, Sereni investit l'espace naturel par l'idée de finitude. Le poème *Settembre*, composé à la fin des années trente, était justement intitulé dans sa version manuscrite *Fine dell'estate lacustre*, avec une référence explicite à l'univers du Lac Majeur, espace primordial de la mythologie privée du poète. L'avant-texte manuscrit indique clairement la métaphore de la mort pour exprimer la fin de l'été, avec un lexique de dessèchement. La syntaxe, influencée par l'hermétisme poétique de l'époque, repose sur des inversions et des antépositions où le terme « morte » est mis en valeur. La disparition de la saison estivale équivaut à une fin de vie, et l'incise à la fin du premier hémistiche du premier vers cité montre bien que le poète place la métaphore végétale et atmosphérique dans une dimension existentielle :

Ti spogli, vita, scheletrita nei rami  
che oggi splendi indifesa  
dal prossimo squallore ?  
Vengono a te ragazzi [...]  
non sanno che da tempo sei morta.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Tes branches squelettiques, vie, se dépouillent, / aujourd'hui dans une splendeur sans défense / contre la désolation proche ? / Des enfants viennent à toi [...] / ils ne savent pas que depuis longtemps tu es morte. » *Fine dell'estate lacustre*, v. 14-21. Le texte manuscrit est retranscrit dans l'édition *Poesie*, Mondadori, « Meridiani », cit., p. 348.

Cette strophe, supprimée dans la version définitive de *Settembre*, se retrouve implicitement dans la seconde strophe du texte définitif. Le dernier vers qui évoque l'ignorance des enfants à propos de la mort de la saison reviendra plus tard, dans *Diario d'Algeria*, comme incipit d'un poème sur l'ignorance des prisonniers au sujet de leur propre mort symbolique : « Non sanno d'esser morti / i morti come noi »<sup>1</sup>. La métaphore de la saison finissante peut également se lire avec une signification plus métaphysique, car la « morte » exprimée dans la dernière version de *Settembre* n'est plus seulement celle de l'été mais la disparition de l'être : « Nella morte già certa / cammineremo con più coraggio [...] »<sup>2</sup>. Outre l'intertextualité avec un poème de Montale qui annonçait déjà « ora è certa la fine »<sup>3</sup>, on remarque la première personne du pluriel et l'antéposition du complément circonstanciel qui indiquent une volonté d'affirmer une posture de résignation stoïque face à la mort, représentée par une traversée de l'automne et de l'hiver. Le même verbe, à la même forme personnelle, indiquant le mouvement qui porte vers un espace au delà de l'humain, là où la mort règne, se retrouve dans *Strada di Zenna*, sous la forme d'un cheminement vers l'Elysée : « [...] c'incamminiamo su cinerei prati / per strade che rasentano l'Eliso. »<sup>4</sup>

L'association poétique entre la mort et les éléments de l'espace naturel et atmosphérique concerne plusieurs textes de *Frontiera*, comme *Inverno a Luino*, dans lequel la disparition et la renaissance métaphoriques du je lyrique se confondent avec le retour dans un espace et une atmosphère intimes : « Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli / sopravvivo alle tue sere celesti »<sup>5</sup>. L'effet de parallélisme entre les deux mots antithétiques placés en tête de vers montre que l'idée de disparition reste étroitement liée à des choix esthétiques, à savoir l'évocation de la nature symbolique, comme espace 'mythique' privé rassurant. On pourra aussi citer *Temporale a Salsomaggiore* où l'évocation de l'arrivée de l'automne donne lieu à une disparition presque fantastique :

---

<sup>1</sup> « Ils ne savent pas qu'ils sont morts / les morts comme nous », *Non sanno d'esser morti*, in *Diario d'Algeria*, v. 1-2.

<sup>2</sup> « Dans la mort déjà certaine / nous marcherons avec plus de courage [...] », *Settembre*, in *Frontiera*, v. 9-10.

<sup>3</sup> « à présent, certaine, la fin », E. MONTALE, *Clivo*, in *Ossi di seppia*, v. 17 (c'est nous qui traduisons).

<sup>4</sup> « [...] nous marchons sur des prés de cendre / le long de routes qui bordent l'Elysée. », *Strada di Zenna*, in *Frontiera*, v. 6-7.

<sup>5</sup> « Mort dans des crépuscules brumeux d'autres ciels / je survis à tes soirées célestes », *Inverno a Luino*, in *Frontiera*, v. 9-10.

[...] I passanti  
tutti hanno un volto di morte,  
Emilia, nei viali  
dove impazzano le foglie.  
Si spegne il tempo e anche tu sei morta.<sup>1</sup>

La présence de « morte...morta », en fin de vers, souligne une évocation de disparition générale à la faveur du moment de la journée (le soir) et de l'atmosphère (un orage d'automne). Cependant, la mort ne sert ici qu'à métaphoriser la ville qui se vide, car plus loin le texte précise effectivement que « [...] si ripopola / il paese all'uscita d'un teatro. / Torna il tuo volto [...] »<sup>2</sup>. Dans le premier recueil de Sereni, la mort, à travers le champ sémantique de la disparition ultime, n'exprime pas encore totalement un discours de type existentiel, autobiographique et moral, mais elle se propose comme une métaphore de la dissolution, d'un sentiment d'extinction diffus, à la veille d'un conflit ; c'est la raison pour laquelle la mort reste une image poétique, et pas encore un état de la conscience, un 'morire interminabile' comme ce sera le cas dans l'ensablement africain, ou encore une perception de soi en train de disparaître.

La nature qui subit une vision de la mort se retrouve par contre à l'autre extrémité de la production poétique de l'auteur, à la fin des années soixante-dix, avec *Verano e solstizio*, chargé d'un lexique de la disparition au sein de la description d'un cimetière romain. La finitude et le déclin apparaissent, encore une fois, derrière le cours des saisons. Le verbe « morire » détermine la fin du printemps, tandis que l'été s'efface progressivement dans la canicule : « con la più svaporante / la sua più mortale calcinazione. »<sup>3</sup>. Mais ici, la disparition par le dessèchement intervient au cœur d'un espace sépulcral.

L'évocation de la mort implique aussi des considérations de nature quasi sociologique, car Sereni observe la disparition aussi bien au sein de l'espace naturel que de l'humain, et particulièrement de l'humain prisonnier de l'effort. La disparition

---

<sup>1</sup> « [...] Les passants / ont tous un visage de mort, / Emilia, sur les boulevards / où tourbillonnent follement les feuilles. / Le temps s'éteint et toi aussi tu es morte. », *Temporale a Salsomaggiore*, in *Frontiera*, v. 13-17.

<sup>2</sup> « [...] la ville / se repeuple à la sortie d'un théâtre. / Ton visage revient [...] », *Ibid.*, v. 20-22.

<sup>3</sup> « avec la plus volatile / sa plus mortelle calcination. », *Verano e solstizio*, in *Stella variabile*, v. 8-9.

de la vie prend par exemple une connotation bien différente lorsqu'elle se retrouve à l'intérieur d'un discours non plus sur la saison emblématique mais sur le monde bien réel du travail à l'usine. La dimension métaphysique annoncée dans l'incipit de *Le sei del mattino*, ainsi que la métaphore d'une mort de nature atmosphérique, laissent ici la place à l'image terriblement concrète du charnier humain au seuil du trépas :

Dove più dice i suoi anni la fabbrica,  
di vite trascorse qui la brezza  
è loquace per te ?  
[...]  
Lavorarono qui, qui penarono.  
(E oggi il tuo pianto sulla fossa comune) »<sup>1</sup>

La structure de chiasme du quatrième vers décasyllabe cité insiste sur l'adverbe de lieu indiquant l'usine, seul espace dans lequel se déroule la majeure partie de l'existence et préfiguration de la « fosse », dans un vers entre signes d'assise. Plus loin, dans le même *poemetto* sur le monde ouvrier de l'usine, la mort est définie comme un lent déclin, une agonie interminable et presque indolore, car longuement subie et suscitant presque l'indifférence durant des années de labeur : « ben sapendo che non / più duramente (non occorre) si stringerà la morsa »<sup>2</sup>. En effet, le ton cynique de l'auteur, qui par ailleurs connaît plutôt bien le milieu de l'usine pour l'avoir fréquenté plusieurs années chez Pirelli, sert à définir une mort lente et insidieuse durant laquelle toute tentative pour se libérer semble inutile. La conclusion du texte renforce cette idée par la comparaison entre le lieu du travail et d'ironiques « asettici inferni »<sup>3</sup>, dignes d'un Dante qui aurait visité l'au-delà industriel dans les années cinquante du vingtième siècle. Le poète qui a vécu dans l'usine durant les années cinquante considère la mort des ouvriers comme la disparition inaperçue de consciences assourdies, dans un enfer moderne qui leur est destiné.

Ces quelques premiers exemples d'occurrence de la mort dans le corpus sérénien, entendue comme moment de la finitude, ne suffisent pas à montrer la complexité de la notion de disparition ultime, car si l'espace naturel et le monde ouvrier sont

---

<sup>1</sup> « Là où l'usine avoue le plus son âge, / la brise des vies qui s'écoulèrent ici / te parle-t-elle ? / [...] Ils travaillèrent ici, ici ils peinèrent. / (Et aujourd'hui tes pleurs sur la fosse commune.) », *Una visita in fabbrica*, in *Gli strumenti umani*, III, v. 1-11.

<sup>2</sup> « sachant bien / que l'étau ne se serrera (c'est inutile) plus durement. », *Ibid.*, IV, v.8-9.

<sup>3</sup> « enfers aseptiques. », *Ibid.*, V, v. 19.

investis par la disparition, la mort touche aussi de nombreux textes où le sujet lyrique met lui-même en scène sa propre disparition.

### I.1.2. LA DISPARITION AU MIROIR

Dans un poème tardif, de 1979, Sereni se représente au seuil de la mort, provoquant de ce fait la seconde mort de son père, qui revivait pour ainsi dire en lui : « Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuovia in me mio padre »<sup>1</sup>. La conscience de la disparition ne lui laisse entrevoir qu'une petite dizaine d'années d'existence, et pourtant il a exprimé déjà plus d'une fois cette disparition, dans son œuvre. La représentation de sa propre mort constitue effectivement un élément fondamental dans l'étude de la disparition du sujet lyrique et de l'homme Sereni. Cette préfiguration de la disparition 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 ou de mourir véritablement, soit à la première personne, soit derrière le masque d'un « il » dissimulateur. La familiarité avec la mort, dans la vie de Sereni, lui fit assez tôt prendre conscience de sa propre finitude, car le départ pour la guerre en 1941, et l'immobilité quasi sépulcrale lors de l'internement dans des camps de prisonniers, ont éveillé une disposition particulière à imaginer sa future absence de la vie. Au début des années soixante-dix le poète déclarait en effet :

C'è un'età a partire dalla quale si comincia a sapere con certezza che un giorno si muore. Prima di questa chi scrive versi, è solito corteggiarla, la morte... Non so più fino a che punto, al tempo del *Diario d'Algeria*, fossi uscito dalla fase di corteggiamento. La guerra, è vero, si poneva come una metafora intermittente di quella certezza.<sup>2</sup>

La guerre et l'internement eurent une implication très forte sur la production littéraire ultérieure, même si la notion de disparition existe dès *Frontiera*, sous forme de silence et d'effacement, et c'est justement dans les œuvres postérieures à cette

---

<sup>1</sup> « Dix ans de temps, même pas / avant qu'en moi meure à nouveau mon père », *Austostrada della Cisa*, in *Stella variabile*, v. 1-2. RABONI reprendra cette image de la fusion entre père et fils dans l'âge avec son poème *La guerra* (« Ho gli anni di mio padre [...] »), in *A tanto caro sangue*, 1988.

<sup>2</sup> « Il y a un âge à partir duquel on commence à savoir avec certitude qu'un jour on mourra. Avant cet âge, ceux qui écrivent des vers sont habitués à la courtiser, la mort... Je ne sais plus à quel moment, à l'époque de *Diario d'Algeria*, je cessai de lui faire la cour. La guerre, il est vrai, se présentait comme métaphore intermittente de cette certitude. », interview accordée à M. Grillandi, in *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, « Il Castoro », 1972, p. 3.

expérience que se trouvent les occurrences de la mort au miroir, lorsque l'auteur se regarde mourir ou se voit futur mourant.

Dans la continuité avec la métaphore de la saison finissante, chargée du lexique de la disparition, comme nous l'avons montré plus haut, la préfiguration de sa propre mort advient grâce à l'analogie entre un arbre mourant et la vie du je lyrique toujours plus fuyante. *La malattia dell'olmo* offre ainsi un exemple de dialogue avec soi sur la disparition. Au niveau syntaxique, les formes verbales nominales, donc non conjuguées, telles que l'infinitif « squamarsi » qui s'applique à l'arbre mourant, et les gérondifs « abandonandomi, precipitando » qui s'appliquent au 'je' lyrique, définissent une tonalité générale de finitude qui dure de façon indéterminée. Le fait d'ôter l'aspect ponctuel par le choix de formes non conjuguées 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 : « [...] in sogno con lei precipitando già. »<sup>1</sup>. La préfiguration d'une disparition qui se confond avec le rêve et le sommeil reste d'ailleurs comme suspendue dans le vide onirique par un vers final oxytonique dans lequel le gérondif de cinq syllabes (« precipitando ») précède l'adverbe monosyllabique *tronco*. 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 :

Se ti importa che ancora sia estate  
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi  
delle foglie più deboli : rosegialli  
petali di fiori sconosciuti  
– e a futura memoria i sempreverdi  
immobili.  
[...]  
Vienmi vicino, parlami, tenerezza,  
– dico voltandomi a una  
vita fino a ieri a me prossima  
oggi così lontana – [...]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « [...] en rêve avec elle sombrant déjà. », *La malattia dell'olmo*, in *Stella variabile*, v. 31. A propos de la valeur des formes nominales des verbes, on se réfère aux travaux de G. GUILLAUME, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, 1965.

<sup>2</sup> « S'il t'importe que l'été dure encore / voici pour toi au bord du fleuve l'arbre qui s'écaille / de ses feuilles les plus faibles : pétales / jaune rosé de fleurs inconnues / – et pour mémoire future les semper

Le rêve et le recours à l'analogie, dans ce dernier poème, garantissaient une atténuation stylistique de l'idée de disparition, alors que la préfiguration de la mort dans *Le sei del mattino* montre une mise en scène tout à fait concrète et quasi fantastique. Le terme « morte » est repris trois fois dans tout le texte, renforcé par deux participes passés explicites (« spento, disfatto »). Le sujet lyrique, donc à la première personne, 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 [...]<sup>1</sup>

La préfiguration de nature fantastique de sa propre mort annonce une résignation ironique, ou une acceptation philosophique, de la disparition nécessaire, car l'annonce imaginaire de la mort est déjà une préparation à la disparition. On remarquera au passage que la tonalité du poème de Sereni reste nettement moins ironique que celle adoptée par Giudici dans sa *Descrizione della mia morte*, car si Sereni imagine implicitement son propre cadavre dans la maison, Giudici imagine pour sa part le moment précis où il devra se préparer à mourir, avec de multiples détails concrets sur l'organisation par lui-même de ses funérailles<sup>2</sup>.

Le passage de la tonalité fantastique et imaginaire, dans les deux poèmes de Sereni présentés plus haut, 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 disparition de l'homme, mais dans *Quei tuoi pensieri di calamità*

---

virens / immobiles [...] Viens à côté de moi, parle-moi, tendresse, / – dis-je en me tournant vers une / vie jusqu'à hier proche de moi / aujourd'hui si lointaine – », *Ibid.*, v. 1-22.

<sup>1</sup> « 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*, in *Gli strumenti umani*, v. 3-9.

<sup>2</sup> « C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte. / Morire la mia vita non era naturale. », G. GIUDICI, *Descrizione della mia morte*, in *O Beatrice*, 1972, v. 41-42.

l'aménagement dans le nouvel appartement milanais de Via Paravia, durant l'automne 1967, préfigure la disparition ultime au miroir :

[...] -la casa dove sei  
venuto a stare, già  
abitata  
dall'idea di essere qui per morirci  
venuto [...]¹

La tonalité fantastique persiste grâce à l'impression de maison 'hantée' par la mort certaine, dans un vers constitué du seul participe « abitata », qui prend deux significations, d'abord celle de logement du poète et de sa famille, puis surtout celle de préfiguration de la disparition inscrite dans les murs. La conscience de disparaître est mise en scène par l'anticipation du décès, exprimée syntaxiquement et rythmiquement par le rejet de « venuto », après l'infinitif « morirci », mais à la deuxième personne du singulier, toujours dans un dialogue avec soi.

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' sérénien 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. Sereni évoque la disparition d'un poète prisonnier, sans doute réel dans la biographie de la détention en Afrique, mais sûrement projection de soi sur la figure d'un autre. Le récit de l'événement à l'intérieur du camp permet d'amorcer une réflexion sur le statut du poète dans des conditions de détention. L'occasion de la disparition 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 retour d'une voix poétique chargée d'incarner la condition humaine d'une microsociété :

La visita così rara – ma appunto per questo così stupefacente – della morte, a questi luoghi di esilio e di attesa, a questa sospirata comunità abituata a calpestare sempre gli stessi metri quadrati di terra [...] non si è stavolta limitata, come in due o tre casi precedenti, a incrinare per un attimo la superficie della noia e della reciproca estraneità. Il morto era una persona ragguardevole, era il poeta – diciamo

---

¹ « [...] -la maison où tu es / venu loger, déjà / habitée / par l'idée d'être ici venu / pour y mourir [...] », *Quei tuoi pensieri di calamità*, in *Stella variabile*, v. 2-6.

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 collettive, a un perduto splendore sacerdotale.<sup>1</sup>

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, etc. Si Sereni a choisi de se dissimuler derrière la figure d'un 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 texte « mal du barbelé »), et d'autre part un exorcisme privé pour imaginer sa propre mort à venir, disparition de l'homme et aussi de l'écrivain.

La préparation à la mort, aussi bien par la préfiguration poétique de la disparition au miroir que par la fréquentation avec les disparus, comme on le verra, aboutit à une pacification, et Barberi Squarotti parle à ce propos d'une « serena visione della propria morte »<sup>2</sup>. Cependant, 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. Dans le poème *Di passaggio*, par exemple, la disparition, au sein d'un espace maritime qui rappelle le 'lieu de vacance' de Bocca di Magra, 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

---

<sup>1</sup> « La visite si rare – mais justement si surprenante pour cette raison – de la mort, en ces lieux d'exil et d'attente, dans cette communauté soupirante habituée à fouler toujours les mêmes mètres carrés de terre [...] ne s'est pas limitée, cette fois-ci, comme lors de quelques cas précédents, à faire frémir l'espace d'un instant la superficie de l'ennui et de l'exclusion réciproque. 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*, in *La Rassegna d'Italia*, anno I, n°5, maggio 1946, p. 56-59, puis *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 20 [la citation est tirée de ce dernier volume].

<sup>2</sup> « Une vision sereine de sa propre mort », G. BARBERI SQUAROTTI, « Gli incontri con le ombre », in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno (1984), cit., p. 69.

nullità d'un ricordo ?<sup>1</sup>

Le rapport entre les deux interrogatives établit une distinction entre deux formes de disparition, dont la mort ne semble pas la plus angoissante. Le vers de huit syllabes 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, immobile : l'égarément dans le vide de la mémoire. La visite du disparu dans le monde qu'il a quitté effraie peut-être moins que la perte de soi dans un temps interrompu, au niveau métrique grâce à l'enjambement (« ferma / nullità »). 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.

La forme la plus violente de représentation de sa propre mort est proposée dans un poème allégorique du dernier recueil, 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 Caproni, l'autre hostile et violent devient un autre soi-même ; l'analogie avec Caproni peut se justifier par le titre de l'ouvrage où fut publiée une première version de ce poème, *La bestia addosso*, avec des œuvres figuratives de Franco Francese :

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

---

<sup>1</sup> « 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*, in *Gli strumenti umani*, v. 7-10.

non ce la faccio a far giustizia di me.<sup>1</sup>

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 le redoublement glacial de l'ordre « sparami », 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 ici la couleur des démons intérieurs, avec l'impossibilité de se faire disparaître justement, par le suicide.

Les textes qui montrent des exemples de mort de soi préfigurée traitent de la disparition ultime au sens propre, tandis qu'un autre aspect de la disparition de l'homme et du poète, considérable car déterminé par une expérience biographique, concerne l'immobilité de nature quasi sépulcrale du détenu, disparu pour le monde et pour l'histoire qui désormais le tient à l'écart.

---

<sup>1</sup> « 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-même. », *Paura prima*, in *Stella variabile*. Publié d'abord dans *La bestia addosso*, Arte moderna italiana, n° 71, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1976.

## I.2. UNE MORT SYMBOLIQUE : « UNA SORDITA DI SABBIA »

Le départ pour la guerre, en 1941, marque une rupture dans l'existence de Sereni. Envoyé d'abord en Yougoslavie puis en Grèce, pour parvenir en Afrique du Nord et mener la guerre contre les Alliés sur le front africain, il attend plusieurs mois à Athènes. Le passage en Afrique devenu impossible durant l'été 1943, sa division doit regagner l'Italie. Il revient épuisé, avec le sentiment de participer à un conflit qu'il ne comprend pas et de lutter contre un ennemi qui ne lui est pas hostile. Après un court répit auprès des siens à Modène, il est à nouveau appelé pour être transféré avec sa division dans le sud de la Péninsule, afin d'embarquer pour la Tunisie. La chute de Tunis empêche le débarquement italien, alors que les Alliés anglo-américains se préparent à débarquer en Sicile. Le 10 juillet 1943, les Alliés occupent l'île, la division de Sereni, qui devait défendre le littoral, doit se rendre. Le 24 juillet 1943 Sereni est fait prisonnier près de Trapani, dans le sud ouest de l'île, puis transporté en Tunisie, alors sous contrôle français ; on le considère comme un soldat ennemi, fasciste, et comme un « macaroni ». Le poète commence alors à entrer dans une « surdité de sable » pour deux longues années :

Sono caduto prigioniero in Sicilia, a Paceco (Trapani), ad opera di un reparto aviotrasportato dell'esercito americano. Erano le 13,30 circa del 24 luglio 1943, la vigilia del crollo del regime [...] Sbarcammo a Biserta il giorno di Ferragosto, tra lo scherno e peggio dei francesi là stanziati, gollisti o meno [...].<sup>1</sup>

Du 24 juillet 1943 au 28 juillet 1945, Sereni vit comme un prisonnier de guerre dans des camps d'Algérie et du Maroc, dont le nom exact nous est connu grâce aux indications en tête de page des poèmes de *Diario d'Algeria*, rappelant un autre journal poétique de guerre, celui d'Ungaretti avec son *Allegria di naufragi*. L'ironie du sort plonge Sereni dans la torpeur du désert africain et des camps de prisonniers au moment même où le Duce est destitué et arrêté et où l'Italie signe l'armistice avec les Alliés anglo-américains. Le poète se retrouve malgré lui isolé du cours de

---

<sup>1</sup> « J'ai été fait prisonnier en Sicile, à Paceco (Trapani), par un bataillon aéroporté de l'armée américaine. Il était 13 heures 30 environ, le 24 juillet 1943, la veille de la chute du régime [...] Nous débarquâmes à Bizerte le 15 août, parmi les rires moqueurs et même pire des Français qui se trouvaient là, gaullistes ou non [...] », *Sicilia '43*, in *Senza l'onore delle armi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1986, puis *L'anno quarantatre* in *La tentazione della prosa*, cit., p. 74.

l'histoire, et plus particulièrement de la chute du fascisme et de la résistance contre l'occupation allemande, en Italie du Nord. La captivité marque définitivement l'homme, mais aussi le citoyen et le poète :

Così quella prigionia, o quel suo particolare stato, ci lasciava il suo segno [...] una riluttanza o piuttosto uno spasimo per ogni volta che si fosse trattato di scegliere, in qualunque senso e per qualunque operazione, anche la più normale e quotidiana, tra solitudine e partecipazione.<sup>1</sup>

Bernard Simeone, un des traducteurs français de Sereni, a écrit, à propos de la captivité du poète : « la captivité aux portes du désert [...] est une figure indélébile de vacuité, qui se transforme vite en métaphore de toute condition individuelle ou collective. »<sup>2</sup>. En effet, les deux années passées en Afrique du Nord instaurent une période de « surdité » métaphorique durant laquelle le sable du désert étouffe les échos de l'histoire italienne et mondiale. Le poète, figé dans la condition du détenu de guerre condamné à attendre la paix, ignore les événements, n'entend pas les sursauts des partisans italiens ou des soldats américains en Normandie. Pour cette raison, nous utilisons le terme de 'mort' symbolique, car celui qui écrira les textes sur la captivité rapporte un séjour au purgatoire, où l'être humain et l'être de poésie sont « morts pour la guerre et pour la paix »<sup>3</sup>.

Le corpus qui permet d'étudier cette forme de la disparition sérénienne offre de nombreux textes en vers et en prose. Les poèmes, rassemblés dans *Diario d'Algeria*, en partie écrit durant la captivité, et publié en 1947, suivent la chronologie du soldat, depuis le départ de la division pour les Balkans jusqu'à la libération. Les proses narratives et autobiographiques, publiées depuis la fin de la guerre jusqu'aux années soixante-dix, reviennent inlassablement sur le récit de la capture sicilienne et la vie dans les camps.

---

<sup>1</sup> « Ainsi, cette expérience de la prison, ou cette condition particulière, nous avait marqué [...] une réticence, ou plutôt une douleur chaque fois qu'il s'agirait de choisir, dans n'importe quel sens ou pour n'importe quelle opération, même la plus normale et quotidienne, entre la solitude et la participation. », *L'anno quarantacinque*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 89.

<sup>2</sup> B. SIMEONE, « Vacuité et réticence », *Les instruments humains* (précédés de *Journal d'Algérie*), Lagrasse, Verdier, 1991, p. 8.

<sup>3</sup> Au sujet de la signification de la captivité on pourra se référer à l'article de C. SENSI, « Vittorio Sereni : prigionia e memoria », in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e lager*, a cura di A. Cavaglioni, Torino, Franco Angeli, 2007, p. 97-115.

Si les poèmes d'avant-guerre présentent déjà des formes d'absence et de silence, comme nous l'analyserons plus loin (dans la seconde partie de cet ouvrage), la production postérieure à la captivité témoigne d'une disparition réellement vécue, d'une absence au monde, d'un silence qui immobilise la conscience, d'un oubli qui isole. La captivité constitue une ligne de partage très forte dans l'œuvre de Sereni, car elle conditionne toute considération sur la notion de disparition à venir dans le reste de la production. L'homme et le poète ont sombré dans les sables algériens et marocains, et l'écriture à venir subira les effets considérables de cette disparition.

### **I.2.1. LES CONDITIONS DE LA CAPTIVITE ET LA DISPARITION DE L'ÊTRE DANS *DIARIO D'ALGERIA***

Les premiers poèmes du recueil *Diario d'Algeria* sont consacrés à la période d'attente anxieuse du soldat avant de partir pour la Grèce avec sa division. Dès cette première partie du recueil l'écriture exprime une forme de disparition comme 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 Luino qui avait marqué *Frontiera*. Au fur et à mesure que la guerre s'approche du jeune poète lombard, alors enseignant à Modène, en Emilie, l'anxiété sourde des poèmes antérieurs devient explicite :

O mia vita mia vita ancora ansiosa  
d'un urbano decoro...  
Se case e campi diventano vacui  
se assurde si fanno le voci  
e il velo sollevare non sai più,  
è tua quella bruma, tristezza  
foriera a ritroso dalle foci  
d'una sua grigia bellezza.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « O ma vie ma vie soucieuse encore / d'un décorum urbain... / Si maisons et champs deviennent vides / si les voix se font absurdes / et si tu ne peux plus soulever le voile, / elle est tienne cette brume, tristesse / qui à rebours du delta / annonce sa beauté grise. », *Risalendo l'Arno da Pisa*, in *Diario d'Algeria*, v. 1-8.

Ce poème de la fin 1942 annonce la disparition de l'espace et des voix par une structure syntaxique anaphorique hypothétique, qui inaugure un avenir sombre car pris dans la brume. L'impression de dissolution générale, à la faveur de l'atmosphère humide de l'Arno, devient par contre clôture irrémédiable par la disparition symbolique d'un visage dans un autre poème de la même période précédant la capture :

Mentre tu dormi e forse  
qualcuno muore nelle alte stanze  
e tu giri via con un volto  
dietro ogni finestra – tu stessa  
un volto, un volto solo  
che per sempre si chiude.<sup>1</sup>

A la veille d'un changement du cours de l'existence le poète insiste, grâce à la répétition lexicale et à la position finale du verbe « si chiude », sur une étape désormais achevée. La vision nocturne de Milan, la « città di notte » du titre, se déroule en 1940, depuis les fenêtres d'un train de retour du Sud de la France, lorsque l'Italie venait d'entrer en guerre et qu'elle commençait à occuper une petite partie du territoire français. Le visage dans le poème contemple une dernière fois la Milan des années de formation universitaire avant de se fermer pour une longue inexistence. Durant un commentaire de ce poème adressé à des écoliers italiens, Sereni affirmait : « Volevo esprimere la conclusione di una fase dell'esistenza, la fine della giovinezza [...] perché siamo in guerra, avviati chissà dove. »<sup>2</sup>.

Le conflit auquel participe malgré lui l'écrivain ne connaît pas d'élan patriotique ou citoyen, car la lutte ne cherche pas à défendre mais à occuper. Ainsi, la guerre signifie poétiquement une attente interminable dans un purgatoire incertain. Le poème *Italiano in Grecia*, d'août 1942, au port du Pirée, explique ce que représente la guerre pour Sereni sur le point de disparaître, au seuil d'un vide existentiel. Le

---

<sup>1</sup> « Cependant tu dors et quelqu'un / peut-être meurt dans les hautes chambres / et tu t'éloignes en tournant, un visage / derrière chaque fenêtre – toi-même / un visage, rien qu'un visage / qui pour toujours se ferme. », *Città di notte*, in *Diario d'Algeria*, v. 5-10.

<sup>2</sup> « Je voulais exprimer la conclusion d'une phase de mon existence, la fin de la jeunesse [...] parce que nous sommes en guerre, engagés qui sait vers où. », *Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 48.

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.<sup>1</sup>

Le titre du texte, 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, sans souscrire idéologiquement, dans une guerre voulue par les fascistes, appelle, avec une réduplication, l'Europe pour invoquer son statut d'étranger à la lutte, en décalage avec la réalité. Ce poème constitue peut-être le véritable dépassement de la tonalité de *Frontiera* car il montre le passage d'une évocation symbolique de la saison (le deuil de la fin de l'été, avec le mot « cordoglio »), vers 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 et lombard pour le seuil obscur de l'immobilité quasi sépulcrale :

Europa Europa che mi guardi  
scendere inerme e assorto in un mio  
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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Comme un chagrin / j'ai laissé aux tournants l'été, / mer et désert est demain / qui n'a plus de saisons. », *Italiano in Grecia*, in *Diario d'Algeria*, v. 4-7.

<sup>2</sup> « 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. », *Ibid.*, v. 8-17.

Le rejet du participe « perduto », isolé dans un seul vers trisyllabique, crée une rupture dans l'existence par la disparition définitive d'un espace intime, mais sur le plan rythmique il s'agit aussi de marquer significativement ce seuil dont nous parlions. Le seuil de la disparition, annoncé dès le troisième vers du texte par une « longue pénombre », peut d'abord s'interpréter comme dissolution de l'être de poésie de *Frontiera* au sein des « brutes » avec lesquels il doit cohabiter par la force des choses. Puis une absence de l'être au monde par une fusion régressive dans 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. Un autre poème évoque justement la transformation de l'espace lacustre en marais de l'au-delà pour une disparition permanente du monde : « [...] e tutto è pronto per l'eternità / il breve lago diventato palude [...] »<sup>1</sup>. Le dernier vers de *Italiano in Grecia* sanctionne l'entrée dans un purgatoire de soldats prisonniers, où l'homme et le poète sombrent pour deux années, c'est un vers fondamental pour comprendre la notion de disparition sérénienne. L'hendécasyllabe *a minori*, si l'on opère une double *sinalefe* entre « dannar/m(i) (a) in/sabbiarmi », peut être scandé par des signes + (marqué) et – (non marqué) selon la position des accents toniques :

Va / do a / dan / nar / mi a in / sab / biar / mi / per / an / ni.

+   -   /   -   +   /   -   -   +   /   -   -   +   (-)

Le ralentissement rythmique et la tonalité tristement résignée du vers, instaurés en premier lieu par le type *a minori* de l'hendécasyllabe, puis par la cellule anapestique répétée, mettent en évidence les deux infinitifs parallèlement juxtaposés et entremêlés dans la *sinalefe*. Ces infinitifs, chargés de représenter la nature de la disparition à venir, traduisent une absence par la réclusion (à savoir un ensablement métaphorique), et une culpabilité inconsciente qui rend l'être responsable de sa condition de disparu (la damnation métaphorique dans un purgatoire). L'emploi des images symboliques du désert et du purgatoire se retrouve dans un texte en prose, publié tardivement pour la première fois en 1972, sur le récit de la capture et de la

---

<sup>1</sup> « [...] et tout est prêt pour l'éternité / le petit lac devenu marécage [...] », *E ancora in sogno*, in *Diario d'Algeria*, v. 10-11.

libération ; ce texte est intitulé *Le sabbie d'Algeria*, et il évoque une mort végétative dans un état d'impuissance : « una riserva limbale o purgatoriale »<sup>1</sup>.

Une fois arrivé dans le camp de prisonniers, le poète se fige dans une inexistence de sable où de nouveaux éléments naturels fondent un espace intime, éloigné du temps historique qui s'écoule. La disparition de l'être dans les différents camps d'Afrique du nord signifie donc une absence au monde en guerre sur le point de vaincre le mal, un silence du citoyen qui pourrait devenir partisan et un silence du poète qui ne peut que poétiser un univers clos et immobile, enfin un oubli entretenu par la « surdité de sable ». Nous avons affirmé, dans l'introduction générale de ce travail, que la poésie de Sereni fonctionne à partir de la notion de disparition car elle se construit par l'absence, ou plus simplement, elle montre sa présence par le vide. Par exemple, dans *Solo vera à l'estate*, d'août 1944, la captivité dans le camp donne lieu à un texte qui n'existe que par la disparition de tout r f rent spatio-temporel qui pourrait placer l'être au sein du conflit. La disparition de l'être soldat et poète s'exprime par la définition d'un espace de l'absence, à mi-chemin entre la tombe et le vide total ; la poésie existe effectivement parce qu'elle montre un vide :

Solo vera à l'estate e questa sua  
luce che vi livella.  
E ciascuno si trovi il sempreverde  
albero, il cono d'ombra,  
la lustrale acqua beata  
e il ragnatelo tessuto di noia  
sugli stagni malvagi  
resti un sudario d'irridi. Laggi   
  la siepe labile, un alone  
di rossa polvere,  
ma sepolcrale il canto d'una torma  
tedesca alla forza perduta.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Le sabbie d'Algeria*, in *Senza l'onore delle armi*, cit. (mais publié d'abord dans la revue *Storia illustrata* en 1972), puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 254.

<sup>2</sup> « L'été seul est vrai et cette / lumière en lui qui nivelle. / Et que chacun trouve son arbre / toujours vert, son cône d'ombre, / sa bienheureuse eau lustrale / et que sa toile d'araignée tissue d'ennui / sur les étangs mauvais / reste un suaire d'arcs-en-ciel. Là-bas / est le buisson caduque, un halo / de rouge poussiere, / mais sépulcral le chant d'une horde / teutonnes à la force perdue. », *Solo vera à l'estate*, in *Diario d'Algeria*, v. 1-12.

L'adverbe placé en tête du premier vers indique que la condition d'inexistence au monde pour attendre dans un purgatoire ne correspond plus à un état provisoire mais à un état permanent, une nouvelle identité de l'être perdu dans un espace-temps sépulcral figé. La présence d'un lexique de liturgie baptismale ou funéraire (« lustrale acqua beata, sudario, sepolcrale ») implique ici la fixation d'une nouvelle condition humaine, faite d'oubli et de silence. Même les chants martiaux des nazis sur le point de sombrer dans la défaite (« il canto d'una torma / tedesca alla forza perduta ») restent hors de portée, isolés dans un « laggiù », lui-même isolé en fin de vers et après une pause syntaxique forte. On remarquera aussi, dans le troisième vers, la dimension chorale de cette condition de disparition, car le poète est isolé du monde mais pas isolé parmi les autres détenus. On se souviendra du texte en prose *Male del reticolato*, étudié plus haut, dans lequel le poète décédé avait une place considérable au sein du groupe des prisonniers. Le tercet qui conclut le poème *Solo vera è l'estate* illustre parfaitement deux catégories de la disparition, le silence et l'oubli :

Ora ogni fronda è muta  
compatto il guscio d'oblio  
perfetto il cerchio.<sup>1</sup>

Les formes emblématiques de la coque et du cercle rendent l'absence au monde abstraite, en géométrisant le silence et l'oubli dans une condition sans issue, comme la mort.

Le fait de reconnaître une égale dignité entre l'écriture en vers et celle en prose, essentielle pour étudier le corpus sérénien, permet de relier ce poème à un paragraphe manuscrit qui évoque la même période, au camp de Saint-Cloud durant l'été 1944. Ce texte en prose constitue la version narrative du poème, avec les mêmes références à l'espace et aux chants guerriers allemands. Toutefois, si la connotation sépulcrale du poème, qui se clôt sur l'idée de fermeture et d'immobilité dans un vide circulaire, indique une objectivation quasi abstraite de la condition individuelle de disparition, la prose montre en revanche concrètement l'idée de disparition chorale par le silence (« Spenti noi, vivi loro ? ») dans un temps désormais brouillé par le souvenir (« anacronismo ») :

---

<sup>1</sup> « A présent, chaque branche est muette / compacte la coque d'oubli / parfait le cercle. », *Ibid.*, v. 13-15.

L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente. La collina di Saint-Cloud offriva a volte persino fresca ombra. [...] quando passavano [*i prigionieri tedeschi*], sotto le tende s'interrompevano i discorsi per ascoltare gli ex-alleati cantare, marziali ritmici meccanici. Spenti noi, vivi loro ? Ma questo era appena un ricordo, il ricordo di un anacronismo.<sup>1</sup>

La disparition de l'être dans les sables du désert, qui ont asséché l'espace lacustre lombard de *Frontiera* et étouffé les échos lointains de la guerre qui s'achève, détermine donc un conditionnement de l'écriture à venir (car Sereni écrit pendant la captivité, mais surtout juste après son retour en Italie, puisque le journal poétique sera publié en 1947). 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, qui vient de subir une première mort symbolique, admet que ce traumatisme doit se relativiser face à un autre type de disparition, autrement plus terrifiante, la détention en Allemagne et 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.<sup>2</sup>

La scansion précise des dates et des durées de captivité, déjà observée dans les paratextes des poèmes, 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

---

<sup>1</sup> « L'exclusion du monde et de la guerre fut vécue, à partir d'un certain moment, comme un état permanent. La colline de Saint-Cloud offrait parfois même une ombre rafraîchissante. [...] quand ils passaient [*les prisonniers allemands*], sous les tentes les discours s'interrompaient pour écouter les ex-alliés chanter, en rythme, martialement et mécaniquement. Nous éteints et eux vivants ? Mais ce n'était qu'un souvenir, le souvenir d'un anachronisme. », *Saint-Cloud, agosto 1944*, texte manuscrit tiré de *Algeria '44*, et non retenu pour la publication, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 384.

<sup>2</sup> « 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, face à ceux qui étaient tombés aux mains des Allemands. », *Le sabbie d'Algeria*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 252.

camps, et de terminer la phrase sur une hiérarchisation des conditions des captifs pendant la Seconde Guerre. La tonalité faussement amusée, mais réellement emblématique d'une extrême honnêteté sérénienne, du terme « scherzo » requalifie l'expérience vécue en Afrique, comme pour conjurer sa propre blessure en la confrontant aux blessures des autres. Cette forme d'atténuation pudique et de remise en place des catégories de la souffrance, où l'auteur s'estime chanceux par rapport aux Italiens qui ont dû subir la répression allemande, signifie également une reconnaissance du statut des Alliés, car Sereni fut détenu par des soldats dont il partageait les idées. L'ironie de la condition de certains prisonniers italiens en Afrique réside en effet dans l'inaccomplissement de leur engagement antifasciste et antinazi.

Sur le plan littéraire, la captivité, ou mort symbolique, s'exprime en premier lieu par l'absence de conscience occasionnée par l'isolement. La condition du captif est l'absence au monde, à savoir absence de conscience du monde à cause de l'immobilité, qui équivaut subjectivement à une mort. Comme le soldat américain tombé sur une plage lors du débarquement, le 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.<sup>1</sup>

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 par contre pleinement conscience de son incapacité à exister dans cette guerre. Encore une fois, la poésie exprime l'absence et

---

<sup>1</sup> « 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*, in *Diario d'Algeria*, v. 1-7.

le silence par la définition lucide d'un vide ; la puissance poétique qui construit un discours témoigne d'une volonté de montrer par l'absence. Dans les derniers vers du poème, la mort symbolique, qui donne son titre à ce chapitre, se confond avec la condition du captif. Il s'agit d'une « double mort », pour reprendre Blanchot<sup>1</sup>, 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 mérite une paix gagnée après la lutte (« morto alla pace »). L'enjambement permet de reconstituer un hendécasyllabe, composé d'un *quinario*, avec synérèse initiale, affirmation lucide de la non existence de l'être captif, continuation inéluctable du processus de disparition amorcé par le *quinario* de dernier vers hendécasyllabe d'*Italiano in Grecia* : « vado a dannarmi a insabbiarmi per anni ». Le *settenario* qui suit redouble quant à lui une cellule anapestique après les deux cellules iambiques du vers précédent ; ces cellules répétées scandent sur le rythme de la résignation la duplicité de la disparition :

Io / so / no / mor / to // al / la / guer / ra e al / la / pa / ce.  
 - + / - + / (-) // - - + / - - + / (-)

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 disparition (l'ensablement) :

[...] 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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « [...] 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 [...] », M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, puis Gallimard, « Folio Essais », 1999, p. 129-130.

<sup>2</sup> « [...] 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*, cit., v. 12-17.

Comme dans le poème *Solo vera è l'estate*, où l'adverbe placé en tête du premier vers indiquait la réduction abstraite de l'espace intime du captif (le « cercle » parfait) à la saison éternelle et immobile, ici l'adjectif « sola », en tête du dernier vers, grâce à l'enjambement, fait écho en réduisant métaphoriquement le champ des sensations. La mort symbolique est consommée dès lors que cette seule réduction du champ des sensations « suffit » au poète, désormais résigné à sa condition sépulcrale et en deuil d'action.

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 se réduit à un état de léthargie, dont les assonances en fin de vers, par exemple, traduisent la monotonie :

un'ultima fronda sonora  
su queste paludi del sonno  
corse a volte da un sogno.

Sainte-Barbe du Thélat, inverno 1944<sup>1</sup>

Dans ces quelques vers les sonorités se répondent autour d'une homophonie (« sonora, sonno, sogno ») qui enferme le discours dans une réduction du champ de la perception, car le bruit du feuillage devient sommeil, et le sommeil à son tour devient rêve. La réalité sensitive s'annule pour sombrer dans l'espace de l'illusion, seul espace de liberté désormais accordé aux détenus. Pour établir encore une fois un rapport entre les textes en vers et les textes en prose, le thème de l'immobilité léthargique est repris dans *Le sabbie d'Algeria*, mais avec une tonalité presque ironique, absente des poèmes, pour montrer le caractère dérisoire de la condition du captif en Afrique du Nord, dérisoire parce que les hommes ne servent plus à rien dans le déroulement de la guerre, certes, mais aussi parce que les prisonniers, en état de léthargie et de mutisme du citoyen, sont déjà symboliquement morts avant même leur libération :

---

<sup>1</sup> « une dernière branche bruyante / sur ces paluds de sommeil / que parfois un rêve sillonne. », *Un improvviso vuoto del cuore*, in *Diario d'Algeria*, v. 7-9. La mention de « Sainte-Barbe du Thélat », récurrente dans le recueil, est en réalité la forme erronée de « Sainte-Barbe du Tlélat », véritable nom du lieu en Algérie.

Ci si domandava, noi rimasti nel campo-deposito, se non fosse andata meglio a quelli che la sorte aveva assegnato al movimento dei reparti di lavoro che non a noi confinati nella posizione orizzontale ; e se la fortuna del rimpatrio non sarebbe stata più sollecita per loro, in qualche modo utili, che non a noi, del tutto inutili bocche da sfamare.<sup>1</sup>

L'image de la « position horizontale » signifie bien sûr le sommeil, comme dans le poème *Un improvviso vuoto del cuore*, mais également l'état prémonitoire du cadavre allongé dans le cercueil. La mort symbolique, représentée par le sommeil, ôte tout sentiment d'existence effective, dans une absence et un silence collectifs, car le passage de la poésie à la prose a permis d'introduire un « noi » ostensible. Le sujet lyrique de *Non sa più nulla*, enfermé dans son sommeil intime, se transforme en « nous » collectif léthargique, dans le prose, mais il existe encore une autre forme, mixte, pour désigner l'inexistence dans le camp :

Non sanno d'esser morti  
i morti come noi,  
non hanno pace.<sup>2</sup>

La répétition avec enjambement et polyptote de « morti » indique clairement que le regard sur soi et sur les autres similaires sait analyser une disparition 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. »<sup>3</sup>. Le rapport qui s'établit entre poésie et prose, autour de l'idée de disparition, montre que Sereni insiste sur un détachement de nature plus anecdotique, empreint d'ironie et de lucidité amusée,

---

<sup>1</sup> « Nous nous demandions, nous qui étions restés dans le camp de dépôt, si les choses ne s'étaient pas mieux passées pour ceux que le sort avait placé au mouvement des contingents de travail, que pour nous, confinés en position horizontale ; si la chance du rapatriement n'aurait pas été plus favorable pour eux, en quelque sorte utiles, que pour nous, bouches à nourrir absolument inutilles. », *Le sabbie d'Algeria*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 257.

<sup>2</sup> « Ils ne savent pas qu'ils sont morts / les morts comme nous, / ils ne trouvent pas la paix. », *Non sanno d'esser morti*, in *Diario d'Algeria*, v. 1-3.

<sup>3</sup> « 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 de *Algeria '44*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 383.

mais toujours profondément douloureux, car la blessure de la captivité pour lui ne se referme vraiment jamais.

Dans une interview de 1975, Sereni rappelle, en relativisant, son expérience de la prison ; si l'homme cherche à atténuer la dureté de l'expérience, ne serait-ce que par respect envers les prisonniers qui ont affronté les camps allemands, l'écrivain en revanche affirme une frustration et une impuissance qui ont fait naître en lui un profond sentiment de culpabilité, sentiment dont traitera la deuxième partie de notre réflexion sur la mort symbolique :

[...] la prigionia è sempre prigionia ma, non c'è dubbio, la prigionia con gli americani era uno stato, è stato detto, purgatoriale, limbale ; insomma, così molto molto diverso dalla prigionia con i tedeschi. E però al tempo stesso c'era proprio questo senso di essere, come dire emarginati ; di essere buttati fuori dalla storia che era in movimento in quegli anni ; e quindi un'esperienza in questo senso negativa.<sup>1</sup>

## I.2.2. L'OUBLI ET L'ANNULATION DU TEMPS

Les deux années de détention sont à l'origine d'une lésion ancrée au plus profond de l'être sérénien ; quelles sont les implications à long terme, dans l'écriture, de cette lésion ? Le temps s'est arrêté dans l'immobilité de la détention. Le captif « mort à la guerre et à la paix » a oublié sa vie antérieure, et le monde en guerre l'a oublié, au fond de son désert. Comme nous avons identifié une double absence de l'homme et du poète disparus, il est possible de parler également d'un double oubli. En effet, les derniers vers de *Lassù dove di torre*, qui évoquent la veillée du jour de l'an 1944, expriment un oubli redoublé par la condition purgatoriale du captif :

È un'immagine nostra  
stravolta, non giunta  
alla luce. E d'oblio  
solo un'azzurra vena abbandona  
tra due epoche morte dentro noi.

---

<sup>1</sup> « [...] la détention est toujours détention mais, sans aucun doute, la détention par les Américains était un état, comme on l'a dit, purgatorial, larvaire ; en somme, très différent de la détention par les Allemands. Et en même temps il y avait cependant ce sentiment d'être comme exclus ; d'être rejetés hors de l'histoire qui se déroulait dans ces années-là ; et donc pour cette raison une expérience négative. », interview accordée à Alessandro Fo en 1975, in *Studi per Riccardo Ribuli*, a cura di F. Piperno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, p. 64.

Sainte-Barbe du Thélat, Capodanno 1944<sup>1</sup>

Les deux dimensions de l'oubli dans la mort symbolique sont la disparition des souvenirs antérieurs à la guerre (on se souvient de l'effort collectif pour se rappeler les amours heureuses d'avant, dans le texte *Algeria'44*, *supra* note 3, p. 50), et la disparition de toute conscience de l'histoire qui se déroule, dans un présent figé. La terminaison du poème (« [...] morte dentro di noi ») suspend d'ailleurs le discours dans un repli sur la non existence : celui qui ne peut se rappeler le passé et dont le futur ne peut se projeter dans sa conscience vit dans un présent éternellement figé. La construction du troisième vers de la citation montre bien la volonté poétique de mêler le vide occasionné par l'inachèvement et l'oubli. On remarque ainsi un rejet de « alla luce » qui indique la disparition de l'image dans le vide, et un contre-rejet de « E d'oblio », où la conjonction de coordination à la césure indique la conséquence de ce vide ; encore une fois le vers redouble aussi le rythme d'une cellule anapestique :

alla luc(e). E d'oblio      - - + / - - + / (-)

Le contre-rejet inaugure une anastrophe au vers suivant, dont la fonction consiste ici à mettre en relief, d'abord, le terme clé du poème, « oblio », puis l'adverbe « solo », déjà rencontré plusieurs fois pour exprimer une exclusion et une réduction de l'espace-temps, et enfin le verbe « abbandona », qui renferme, au plan sémantique, l'idée de l'image laissant une métaphorique « veine bleue », mais aussi l'idée d'un égarement dans le temps, car le vide dans lequel se retrouve le prisonnier est le résultat d'une annulation du temps qui a effacé le passé et le futur. Le terme « vena » sera d'ailleurs repris, sous sa forme de participe, dans un texte en prose des années soixante, où le récit de la capture en Sicile et de l'arrivée en Afrique du Nord française se termine sur une tonalité brusquement inquiétante, ellipse de la période d'immobilisme et d'absence qui commence. Ainsi, après plusieurs dizaines de lignes narratives, le texte se conclut par une courte phrase, isolée du reste du paragraphe, dans laquelle le poéticien pourra déceler deux *settenari* possibles, dont le premier reprend le rythme lancinant de l'anapeste déjà observé dans plusieurs poèmes :

---

<sup>1</sup> « C'est de nous l'image / décomposée, non venue / au jour. Elle ne laisse / qu'une veine bleue d'oubli / entre deux ères mortes en nous. », *Lassù dove di torre*, in *Diario d'Algeria*, v. 13-17.

Cominciava un'inerzia venata d'ansietà.<sup>1</sup>

Cominciav(a) un'inerzia     - - + / - - + / (-)  
venata d'ansietà.             - + - - - +

Le croisement des vers et de la prose dans un seul grand Livre sérénien, thèse que nous avons privilégiée comme méthode d'analyse générale du corpus, montre, dans ce texte autobiographique sur la capture, le début de la « mort symbolique » dans le désert. La distance qui sépare les accents constitutifs du second *settenario* potentiel (« venata d'ansietà ») exprime par son rythme l'immobilité à venir, la lenteur, une sorte d'aphasie incarnée par la finale oxytonique qui bloque tout mouvement, autre figure métrique récurrente dans les poèmes, comme nous allons l'étudier.

L'annulation du temps qui conduit à l'oubli provoque donc une sorte d'« aphasie », terme déjà judicieusement employé par le critique suisse Schuerch<sup>2</sup>. L'analyse métrique et rythmique du début du poème *E ancora in sogno* montre en effet une suite de vers de six et sept syllabes marquée par des finales oxytoniques fréquentes :

Campo d'un anno fa  
cui ritorno tentoni  
ma qui nessuno più  
a ginocchi soffre  
solo la terra soffre  
che nessuno più  
soffra d'essere qui  
e tutto è pronto per l'eternità  
il breve lago diventato palude<sup>3</sup>

Le début isométrique formé par des *settenari* évoque, sur un mode presque narratif, le pénible retour dans un camp, mais la rupture métrique, instaurée par le passage au *senario* et par la cellule anapestique de « a ginocchi », bloque le discours, au niveau

---

<sup>1</sup> « Commençait une inertie veinée d'inquiétude. », *L'anno quarantatre*, in *La tentazione della prosa*, cit., p 79.

<sup>2</sup> « [...] quella malattia psichico-linguistica che si definisce 'afasia' », R. SCHUERCH, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 82-83.

<sup>3</sup> « Camp d'il y a un an / où je reviens à tâtons / mais ici plus personne / à genoux ne souffre / seule la terre souffre / que plus personne / ne souffre d'être ici / et tout est prêt pour l'éternité. », *E ancora in sogno*, in *Diario d'Algeria*, v. 3-11.

syntactique, avec l'utilisation de la répétition lexicale. La rime « soffre », relancée avec le rejet du subjonctif « soffra », implique une douleur non plus individuelle mais d'une identité abstraite. La première occurrence, en effet, annule la souffrance des prisonniers désormais absents, puis la deuxième rime indique la souffrance de la terre qui a perdu ses hommes disparus, et le verbe au mode subjonctif exprime enfin le fait, pour le sujet lyrique, de ne plus supporter de rester en ces lieux. L'accumulation sémantique de la souffrance à plusieurs niveaux s'accompagne de la répétition de l'adverbe « qui » et de l'indéfini « nessuno », renforcée par la rime oxytonique de « più ». Le discours tourne à vide et se clôt sur lui-même comme dans une annulation chronologique, car le temps se fige pour l'éternité. Cependant, comme on le verra dans la suite de notre étude, l'aphasie qui a touché le prisonnier et l'a blessé durablement ne débouche pas seulement sur une conversation littéraire avec soi-même, dans le but d'exorciser l'absence, mais génère une œuvre postérieure en grande partie fondée sur l'interrogation du monde par le discours littéraire, pour tenter de déchiffrer les signes du réel, ce réel historique et culturel (l'Italie de l'après-guerre, le miracle économique, la place de l'intellectuel, la création, le langage) dont l'écrivain a pris conscience avec un sentiment de retard et de culpabilité.

La condition de léthargie et d'absence au monde provoque l'oubli, dans lequel le poète se retrouve prisonnier malgré lui, et qui peut se traduire par l'image du marais, « palude », qui a désormais remplacé le lac. A son tour l'oubli va faire naître, au moment de la libération, un sentiment d'angoisse sous la forme du retard. Ce sentiment, poétiquement retranscrit dans ce que Sereni va appeler « le mal d'Afrique », correspond à une blessure profonde due à la conscience d'un décalage, d'un retard dans l'histoire. Le *poemetto* de 1958, d'abord publié dans *Gli strumenti umani* puis finalement inséré à la fin de *Diario d'Algeria*, témoigne d'un oubli du monde à l'encontre du poète prisonnier isolé dans son espace-temps de captivité et donc exclu de la « fête » de la libération :

Gibilterra ! un latrato,  
Il muso erto d'Europa, della cagna  
che accucciata li sta sulle zampe davanti :  
*Tardi, troppo tardi alla festa*  
– scherniva la turpe gola –

*troppo tardi !*<sup>1</sup>

La figure de la chienne qui raille fièrement, avec sa voix moqueuse, devient métonymie de l'allégorie, elle lance au soldat prisonnier le reproche du retard. Le choix du discours direct et de la typographie en italique souligne le fait que ce reproche vient à la fois de l'extérieur mais aussi de l'intérieur, la chienne semble la voix intérieure du poète qui ne supporte pas d'avoir été privé d'un rôle dans le conflit. Plongé dans l'oubli d'un présent éternel qui l'emprisonne, le poète va affronter la réalité de l'après-guerre avec un sentiment de culpabilité. Dans le même texte, la faute associée au retard resurgit, à la première personne du pluriel cette fois-ci, pour tenter de justifier la blessure reçue au combat, mais pas une blessure visible, plutôt une lacune de la conscience qui a ouvert un vide. Le retard de l'homme prisonnier sur le soldat qui a combattu est ici rendu par la postposition du pronom personnel complément de nom, rejeté en tête de vers :

dimmi che non furono soltanto  
fantasmi espressi dall'afa,  
di noi sempre in ritardo sulla guerra  
ma sempre nei dintorni  
di una vera nostra guerra...<sup>2</sup>

La voix intérieure qui cherche à se rassurer reconnaît que la période de captivité fut une guerre en soi, à part entière, mais non reconnue comme telle. La problématique de la mort symbolique chez Sereni comporte donc une réflexion sur la perception de la 'vraie guerre', car le poète a bien disparu dans une guerre, mais non dans celle qu'il aurait choisie.

La culpabilité qui découle du retard laisse son empreinte tout au long de la production sérénienne, jusque dans *Un posto di vacanza*, qui fait résonner, des décennies plus tard et sans plus aucune référence à la guerre, un décalage entre le sujet lyrique et son environnement spatio-temporel :

---

<sup>1</sup> « Gibraltar ! un aboiement, / le museau dressé d'Europe, de la chienne / qui couchée là se tient devant sur ses pattes : / *Tard, trop tard pour la fête*, / raillait la gueule obscène, / *trop tard !* », *Il male d'Africa*, in *Diario d'Algeria*, v. 56-61.

<sup>2</sup> « dis-moi que ce ne furent pas seulement / fantômes que suscitait la touffeur, / de nous toujours en retard sur la guerre / mais toujours aux abords / d'une guerre vraiment nôtre... », *Ibid.*, v. 91-95.

Sarei io dunque il superstite voyeur, uno scalpore  
represso tra le rive, una metastasi fluviale ?  
uno che sforna copie di ore lungo il fiume,  
di stasi e turbolenze del mare ?<sup>1</sup>

Ici, le sujet lyrique se compare à un peintre du visible, malheureusement en retard sur les conceptions esthétiques de son temps (« superstite »), et réduit au statut d'observateur en marge (« represso »), considéré comme une excroissance inutile et désormais gênante (« metastasi fluviale »). Le sentiment de retard, à l'origine d'une conscience de l'incomplétude, comme nous allons le montrer, se révèle d'autant plus aigu que l'artiste, qu'il soit peintre ou poète, semble s'interroger sur sa capacité à créer. La création, selon Sereni, est une interprétation du réel par le questionnement, or l'artiste de *Un posto di vacanza* ne sait plus qu'imiter le réel (« uno che sforna copie »), sans plus aucune aptitude pour le déchiffrer. Nous montrerons à la fin de ce travail que précisément l'œuvre de Sereni cherche et parvient souvent à déchiffrer le réel par le métadiscours.

La notion de culpabilité sérénienne s'explique donc surtout par la frustration d'avoir été tenu à l'écart de l'histoire. L'absence durant le conflit de la période cruciale entre l'automne 1943 et le printemps 1945, à savoir la lutte contre l'occupant allemand et les républicains de Salò, n'a pas simplement empêché l'homme de participer à la résistance, mais a aussi tenu à l'écart le citoyen durant la Libération. La conclusion du texte autobiographique *Le sabbie d'Algeria* donne la portée de la culpabilité sérénienne au delà de l'expérience de la guerre, car la disparition symbolique de l'être dans le désert a provoqué une disparition permanente de la conscience politique, et cet état insupportable conditionne toute l'œuvre à venir :

Intanto moriva Roosevelt, si inabissava Hitler, la guerra finiva, subentrava Truman, gli americani si annuolavano alle notizie provenienti dalle parti di Trieste e dell'Elba, ma ne tacevano con noi. Eravamo sul piede di partenza con lo sguardo rivolto a un futuro che non sapevamo guardare, se non

---

<sup>1</sup> « Serait-ce donc moi le voyeur survivant, un scandale / refoulé entre les rives, une métastase fluviale ? / quelqu'un qui le long du fleuve débite des copies d'heures, / de stagnations et turbulences marines ? », *Un posto di vacanza*, V, in *Stella variabile*, v. 22-25.

con gli occhi dei prigionieri, che sono gli occhi del passato. La guerra fredda già cominciava e noi non lo sapevamo.<sup>1</sup>

La structure paratactique de la première phrase égraine les événements marquants de l'année 1945, comme la première page d'un quotidien auquel le poète n'a pas accès. Les différentes formes de négation et le verbe « tacere » bloquent la connaissance et tiennent le prisonnier à l'écart, dans un temps annulé qui restera désormais un simple « passato » vide, mais générateur d'écriture. Comme dans certains textes en prose, la dernière phrase, plus brève, résume une condition d'exclu et de coupable. Le second segment, de manière similaire à la conclusion de *L'anno quarantatre*, peut se lire comme un *settenario*, « noi non lo sapevamo », un vers de prose dans lequel l'éloignement considérable entre les deux principaux accents constitutifs (+ – – – – + –) retranscrit l'isolement et l'égarement du prisonnier lorsqu'il revient chez lui, dans un monde radicalement transformé. Si la poésie et les proses expriment ce malaise intérieur de l'écrivain, la correspondance de Sereni montre en revanche un désir de retrouver les conditions d'une vie normale, comme avant : « Caro Attilio, sono quasi due anni che non ci scriviamo. Ma spero che questo, in mezzo a tante cose che sono cambiate, non abbia cambiato niente per noi. Io spero ancora nei pomeriggi a Baccanelli [...] »<sup>2</sup>.

Le malaise qui surgit de l'inaction et de la culpabilité de rester à l'écart de l'histoire construit un sujet lyrique qui lutte, dans les livres à venir, contre la passivité de l'observateur face aux événements ; c'est pourquoi la poésie de Sereni garde le cap d'une « dignité morale »<sup>3</sup> pour prouver qu'à partir d'une disparition *de* et *dans* l'existence se forme un discours éthique pleinement audible et essentiel pour la conscience intellectuelle italienne du *secondo Novecento*. Sereni sera le poète

---

<sup>1</sup> « Pendant ce temps mourait Roosevelt, Hitler sombrait, la guerre finissait, Truman faisait son entrée, les Américains devenaient graves face aux nouvelles qui venaient du côté de Trieste et d'Elbe, mais ils se taisaient devant nous. Nous étions prêts à partir, le regard dirigé vers un futur que nous ne savions regarder qu'avec des yeux de prisonniers, qui sont les yeux du passé. La guerre froide commençait déjà et nous ne le savions pas. », *Le sabbie d'Algeria*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 257.

<sup>2</sup> « Cher Attilio, depuis presque deux ans l'on ne s'écrit pas. Mais j'espère que cela, parmi tant de choses qui ont changé, n'aura pas changé pour nous. J'espère encore connaître les après-midi de Baccanelli [...] », lettre adressée à Attilio Bertolucci, le 30 mai 1945, depuis Naples. Baccanelli est le nom de la propriété des Bertolucci, près de Parme, où Sereni se rendait fréquemment avant guerre. La lettre est retranscrite dans A. BERTOLUCCI – V. SERENI, *Una lunga amicizia (Lettere 1938-1982)*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 91.

<sup>3</sup> « una dirittura morale da cui mai gli occorre di deviare [...] », F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 2001, p. 53.

italien contemporain le plus sensible à la culpabilité du retard, bien que son malaise concerne toute une génération d'écrivains :

[...] la crisi che colse te e alcuni tuoi coetanei dopo il '45, di ritorno dalla guerra e dalla segregazione (e dell'esserti sentito escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre). [...]¹

Au cœur de cette génération d'écrivains qui ont subi la guerre, Sereni trouve un modèle poétique et humain en négatif, un « salutaire antagoniste », comme il l'appellera plus tard, qui a connu la guerre de l'intérieur et pas en marge, comme lui. René Char a participé à la résistance, et son expérience révèle d'autant plus le vide et l'absence sérénien, car le poète provençal devient une sorte de revers de la médaille qui d'abord impressionne puis inspire. Sereni affirmera d'ailleurs que *Feuillets d'Hypnos* est l'autre face de *Diario d'Algeria*². Le rapport littéraire avec Char s'établit définitivement en 1958, dans le travail de traduction des *Feuillets*³ en italien, avec la collaboration de Giorgio Caproni :

Char, dal quale in un primo tempo mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto.⁴

---

¹ « [...] la crisi qui t'a touché, toi et ceux de ta génération, après 1945, de retour de la guerre et de la ségrégation (et du fait de t'être senti exclu de la Libération, privé de sa lutte comme d'une expérience qui t'a manqué, te laissant incomplet pour toujours) [...] », *Cominciavi* (1960), in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 59. A ce propos, S. GIOVANARDI parle de « la fragilità storica della mitopoiesi individuale e collettiva di una generazione di intellettuali devastata dal fascismo e dalla guerra. », *Diario d'Algeria*, in *Letteratura italiana*, IV, « Il Novecento. Le opere », Torino, Einaudi, 1996, p. 539.

² Interview accordée à Alessandro Fo en 1975, cit., p., 64.

³ *Fogli d'Ipnos 1943/44*, Torino, Einaudi, 1968. Un premier choix de textes avait paru dans *Poesia e prosa*, a cura di Giorgio Caproni, Milano, Feltrinelli, 1962. Sereni consacra un premier essai à Char dans la préface des *Fogli d'Ipnos*, puis dans « Appunti del traduttore », in René Char, *Ritorno sopra monte*, Milano, Mondadori, 1974, et dans « René Char », in *I contemporanei. Letteratura francese*, Roma, Lucarini, 1977. On consultera aussi l'article de G. BENELLI, « René Char en Italie (1952-1994) », *Œuvres et Critiques*, n° XXV-2, *La poésie française du XX<sup>e</sup> siècle en Italie (1970-1995)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 78-91.

⁴ « Char, duquel je m'étais d'abord senti repoussé, tout en étant mystérieusement fasciné. En effet, on ne traduit pas seulement par affinité présumée. On traduit aussi, sinon par véritable opposition, par comparaison. », *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, « premessa dell'autore », p. XXXII.

Le remords et le sentiment de culpabilité constituent enfin, et surtout, une sorte d'horizon d'appel<sup>1</sup> fondateur de poésie. La volonté de sonder le fond du mal existentiel, issu de l'expérience frustrée de la guerre, devient source d'écriture, mais une écriture de l'incomplétude, chargée de montrer la culpabilité et le retard. Mengaldo, lecteur particulièrement attentif de l'œuvre sérénienne, parle même d'un « risarcimento di una ferita non rimarginata »<sup>2</sup>. La blessure existentielle travaille en profondeur le processus de création littéraire, à tel point qu'une partie de la production sérénienne connaît d'une part un silence créatif riche de signification, et d'autre part une forme d'oubli de soi dans l'écriture. Ces deux aspects du corpus, implications directes de la culpabilité décrite, feront l'objet des deux parties suivantes de notre chapitre sur la disparition de l'homme et du poète.

---

<sup>1</sup> L'expression est empruntée à M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, cit., p. 157 : « la chose qui appelle à l'écriture ».

<sup>2</sup> « [...] une compensation pour une blessure non cicatrisée », P. V. MENGALDO, « Iterazione e specularità in Sereni », *Strumenti critici*, anno VI, n°17, febbraio 1972, puis *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 378.

### I.3. LE SILENCE CREATIF ET LE DOUTE

« il silenzio cresce nel petto. »<sup>1</sup>

La disparition de l'homme Sereni, par un ensevelissement métaphorique de la conscience, durant les deux années de captivité, détermine, comme on l'a vu, la présence d'une lésion profonde destinée à marquer le reste de la biographie et de la production de l'auteur. Cette lésion, en partie liée à la conscience du retard et de la culpabilité qui s'ensuit, explique la notion de disparition de l'être qui écrit, et précisément l'absence du poète et le silence de l'écriture. A partir de données biographiques, de documents issus de l'épitéxte sérénien et de quelques œuvres en vers et en prose, nous pouvons ainsi nous interroger sur la nature de cette disparition, car trois niveaux s'imposent pour bien comprendre les formes et les conséquences littéraires du silence chez le poète. Tout d'abord, la disparition résulte d'un silence de l'autre ou plus simplement de l'effacement sonore, problématique de l'absence de communication et de disparition sonore qui sera abordée dans la deuxième partie de notre travail. La disparition implique aussi, dans cette œuvre particulièrement complexe, un effacement de l'instance d'énonciation, que nous nommons « oubli de soi », et qui occupera le chapitre suivant. Pour le présent chapitre, nous voudrions montrer plus précisément une autre catégorie de la disparition, grâce à une réflexion sur le silence de l'auteur, ses origines, ses ruptures et ses enjeux.

Le silence est un thème présent dans de nombreux textes de Sereni, certes, mais il s'agit avant tout d'étudier un état de sa production littéraire, dans la mesure où, durant les années cinquante, le silence de l'écriture va s'imposer dans un rapport dialectique ultérieur avec la création. L'analyse du silence créatif sérénien, selon nous à la source d'une véritable poétique de cet auteur, consiste donc à examiner la période dite de silence, les textes qui y sont liés et le sentiment de doute qui en découle irrémédiablement. En effet, si l'on considère que le retard et la culpabilité renforcent ce sentiment, le silence de l'écriture s'articule sur la notion d'incomplétude au niveau littéraire, car Sereni souligne fréquemment une

---

<sup>1</sup> « le silence grandit dans la poitrine », *Terre rosse*, in *Frontiera*, v. 7.

impuissance créatrice, d'ailleurs assumée, et même fondatrice d'une poétique, comme dans le poème *Un posto di vacanza*.

Le silence créatif de Sereni ne se réduit pas à un simple abandon de l'écriture consécutif à un manque d'inspiration, car il est étroitement lié à l'exercice d'un 'second métier', comme chez de très nombreux poètes contemporains. Ainsi, les contemporains du poète lombard exercent une activité professionnelle, par exemple son ami Bertolucci enseigne dans le Secondaire, avant de se consacrer à l'édition et au journalisme culturel, Luzi enseigne aussi dans le Secondaire puis à l'université, Erba enseigne la littérature française, Caproni est instituteur pour subvenir aux besoins de sa famille, Cattafi travaille dans un journal et pour une agence de publicité, etc. Depuis le cas de Mallarmé, la littérature occidentale est peuplée de nombreux poètes-professeurs, chez lesquels le rapport entre travail et écriture reste le plus souvent secondaire, du moins absent de leur production, ramené à la nécessité d'un revenu ou permettant un statut particulier d'intellectuel influent (comme Carducci, et Pascoli à la fin de sa vie, par exemple), alors que chez Sereni ce rapport deviendra un des éléments de fonctionnement de la poésie par l'interrogation. Le travail engendre un silence de la création, mais il motive plus tard une poésie en contact avec la réalité du travail.

Le retour à la vie civile de Sereni, en 1945, signifie le retour à l'activité d'enseignement dans le Secondaire, d'abord pour des charges administratives au rectorat de Milan, suite au bombardement de l'établissement dans lequel il avait été affecté, puis pour assurer des cours de latin et d'histoire à l'Istituto Magistrale Regina Margherita. En mai 1947, l'éditeur Vallecchi publie *Diario d'Algeria*, qui avait déjà reçu le prix spécial « Libera Stampa » de Lugano l'année précédente, en tant que recueil inédit. L'exercice de l'enseignement ne suffit pas toujours à subvenir aux besoins du ménage, qui compte désormais deux enfants, et Sereni fait donc des traductions d'auteurs français. Sa nomination au lycée littéraire Carducci de Milan lui permet d'enseigner l'italien et le latin, dès 1949, elle correspond aussi à la période où il doit écrire de nombreux articles de critique littéraire dans le périodique *Milano Sera* pour augmenter ses revenus. L'année 1952 marque véritablement le début d'un 'second métier', lorsqu'il demande une disponibilité dans l'enseignement pour entrer dans une des plus grandes entreprises italiennes de l'époque, Pirelli, au service culturel, alors appelé 'propagande'. Le poète a définitivement quitté l'enseignement pour diriger la revue *Pirelli*, chargée de promouvoir les activités culturelles chez les

employés de l'entreprise. De 1952 à 1958, c'est-à-dire pendant les années cruciales du décollage économique de l'Italie du Nord-Ouest, le fameux 'miracle économique', Sereni vit de l'intérieur les évolutions du monde du travail et de la culture, en étroite relation. L'implication dans le monde professionnel et industriel ne permet donc plus d'écrire comme avant ; le silence créatif commence. Ce silence, toutefois, n'est pas un retrait par un choix délibéré, mais bien un constat « d'impuissance » créatrice entre les séquelles psychologiques de la culpabilité ressentie lors de l'après-guerre et l'expérience concrète du travail en entreprise :

[...] per me trascorrono lunghi, lunghissimi periodi in totale assenza di scrittura, non però di caduta del pensiero rivolto alla scrittura. Diciamo pure che si tratta di lunghi periodi non di astinenza, ma di impotenza vera e propria. Duole confessarlo, al punto che ogni tanto cerco di persuadermi che si tratta invece di una lenta assimilazione in vista di una messa a fuoco, di silenzio forzato ma necessario, imposto da una mia natura particolare, tanto che una volta l'ho chiamata « silenzio creativo », niente meno. Così sbagliano i benevoli che mi attribuiscono [...] una sorta di perfezionismo.<sup>1</sup>

Le silence apparent des années chez Pirelli, qui ralentit certainement l'écriture poétique, n'empêche pas la publication d'un groupe de poèmes inédits, intitulé précisément *Un lungo sonno*, et primé encore une fois à Lugano à la fin de 1956, tandis que la maison d'édition Scheiwiller sort les *Frammenti di una sconfitta*, proses autobiographiques sur l'expérience en Afrique du Nord ; les deux années de captivité continuent d'alimenter l'écriture.

En 1958 Sereni quitte Pirelli et l'entreprise industrielle pour Mondadori et l'édition ; il entre en contact direct avec le monde de la culture italienne tout en effectuant un important travail d'employé salarié, en contact aussi avec la vie professionnelle et ses contraintes. Les notes de lecture sur les manuscrits à publier, les multiples concertations pour accepter ou refuser un manuscrit, les voyages à l'étranger pour représenter Mondadori dans les Salons du livre et signer des contrats, les choix de collection, etc. font désormais partie du quotidien du poète. Sa

---

<sup>1</sup> « [...] pour moi passent de longues, très longues périodes d'absence totale d'écriture, mais pas de chute de la pensée sur l'écriture. Disons plutôt qu'il s'agit de longues périodes non d'abstinence, mais d'impuissance véritable. Cela me coûte de l'avouer, au point que parfois je cherche à me persuader qu'il s'agit au contraire d'une lente assimilation en vue d'une mise au point, de silence forcé mais nécessaire, imposé par ma nature particulière, si bien qu'autrefois je l'ai appelé « silence créatif », rien de moins. Ainsi les personnes bienveillantes qui m'attribuent [...] une sorte de perfectionisme se trompent. », *Autoritratto*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 109-110.

disparition apparente signifie en réalité un déplacement de l'espace domestique de la table de travail individuel vers un espace de travail qui permet le contact avec le monde. L'activité professionnelle ne fait pas disparaître la poésie, elle la stimule à long terme. Il ne faut pas oublier cependant que Sereni, père de trois enfants en 1956, a surtout choisi de travailler de manière assidue dans l'édition pour des raisons économiques, et pas seulement à cause de l'ennui qu'il redoutait dans l'enseignement et de la lassitude chez Pirelli. Un rapport dialectique particulier s'instaure par conséquent entre le travail et l'écriture car la source du relatif silence créatif des années cinquante et du début des années soixante ne réside pas seulement dans l'activité professionnelle : « egli può considerare lavoro aziendale e produzione poetica ora del tutto inconciliabili ora oggettivamente compatibili, o può addirittura considerare l'uno come stimolo dell'altra. »<sup>1</sup>. Le terme 'travail' se charge d'une nouvelle connotation si on le rapporte à l'expérience sérénienne de la disparition de l'auteur. En effet, l'apparence d'un silence de la création renferme en réalité un système d'échange réciproque entre le métier des vers et le 'second métier', puisque le premier s'efface parfois devant le second, tandis que le second permet justement de poursuivre le premier, en garantissant des revenus suffisants. L'exercice professionnel nourrira a posteriori la poésie et les proses de manière bien plus forte qu'il ne les met entre parenthèses :

Certo, « lavorare stanca » e lo scrivere versi è un mestiere come gli altri. Come si può pretendere di riuscirvi facendo, invece, un altro mestiere ? Se si vuole scrivere non è lo scrivere che deve essere un di più, sono le altre cose, articoli, lavori remunerati e altro (e, tra parentesi, anche queste ti riescono meglio quando sei lanciato nello scrivere).<sup>2</sup>

Le silence créatif de la poésie sérénienne concerne les années situées entre la publication de *Diario d'Algeria* et celle de *Gli strumenti umani*. Si l'on parle d'un silence éditorial, entre 1947 et 1965, il ne s'agit en aucun cas d'un arrêt de l'écriture,

---

<sup>1</sup> « Il peut considérer le travail en entreprise et la production poétique soit parfaitement inconciliables soit objectivement compatibles, ou il peut même considérer l'un comme stimulus de l'autre. », in G. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario (il lavoro editoriale di Vittorio Sereni)*, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, 1999, p. 25.

<sup>2</sup> « Certainement, 'travailler fatigüe', et écrire des vers est un métier comme les autres. Comment, cependant, peut-on prétendre y parvenir en exerçant un autre métier ? Si l'on veut écrire ce n'est pas l'écriture qui doit être un supplément, ce sont les autres choses, les articles, les emplois rémunérés, etc. (et, soit dit en passant, ces mêmes choses marchent mieux quand on est lancé dans l'écriture) », lettre à G. Buzzi, datée du 15 juin 1957, in *Concertino*, anno I, n° 1, giugno 1992, p. 39.

car un examen des dates de prépublication de plusieurs poèmes et textes en prose permet de nuancer le propos, sans parler des traductions de Char (1958) et de Williams (1961). Il apparaît que certains poèmes de *Uno sguardo di rimando*, première partie du recueil *Gli strumenti umani*, ont fait l'objet de publications en revue entre la fin des années quarante et le début de la décennie suivante, tout comme la composition de proses autobiographiques manuscrites destinées à *Gli immediati dintorni*. Ainsi, les poèmes *Via Scarlatti*, *Un ritorno*, *L'equivoco* datent de la période 1946-1951 ; la revue *Illustrazione Ticinese* publie toute la série des proses « Una guerra non combattuta » entre 1948 et 1949, la prose *Male del reticolato* date de 1945, *La sconfitta* est écrit en 1951, et restera d'ailleurs longtemps inédit dans sa version intégrale. Il faut en revanche attendre la période 1956-1958 pour voir de nouvelles publications en revue, avec les poèmes *Gli squali*, *Le sei del mattino*, *Le ceneri*, *Comunicazione interrotta*, etc.

Il semble que les années passées chez Pirelli (1952-1958) aient en effet provoqué une mise entre parenthèses de l'écriture littéraire, mais non de l'écriture tout court, car Sereni dirige la revue culturelle de l'entreprise. La période du silence de la création poétique produit effectivement de nombreux articles de critique pour le quotidien *Milano Sera* et pour la revue *Pirelli*, mais rien d'autre. Le 'second métier' s'avère nécessaire pour faire vivre le foyer, mais il n'empêche pas tout seul la création, car le poète connaît vraiment une étape difficile de silence, de disparition « par intervalles » :

Scrivere fa parte dell'esistenza sebbene io abbia qualche dubbio in proposito. Il dubbio deriva, a seconda dei casi, dall'ipotesi di un di più di vitalità che lo scrivere rappresenta oppure, all'opposto, dal sintomo di incompletezza, di non adeguata attitudine a vivere pienamente. Anche questa è meteoropatia e anche questo spiega come io scriva a intervalli [...] <sup>1</sup>

Dans ce texte d'autoanalyse, écrit en 1978, Sereni mêle l'idée d'une prédisposition à la discontinuité scripturale (qu'il nomme ici « météoropathie », et avant « silence créatif ») avec une définition de l'incomplétude, dérivée du sentiment de culpabilité dans l'après-guerre. Le vide qui se crée entre les intervalles de la création témoigne

---

<sup>1</sup> « Ecrire fait partie de l'existence, bien que j'aie des doutes à ce sujet. Le doute dérive, selon les cas, de l'hypothèse d'un excès de vitalité que représente l'écriture, ou bien, à l'opposé, du symptôme d'incomplétude, d'une inadaptation à vivre pleinement. C'est aussi cela la météoropathie, et cela explique aussi pourquoi j'écris par intervalles [...] », *Autoritratto*, cit., p. 109.

d'une impuissance du poète : « il *vuoto* di uno che soffra per non soffrire, soffra di non lavorare, di non scrivere »<sup>1</sup>.

La problématique du rapport complexe qui s'établit entre travail littéraire et travail professionnel, surtout dans la période d'intervalle entre *Diario d'Algeria* et *Gli strumenti umani*, peut se résumer à un autre niveau par l'établissement d'un rapport entre le silence et la voix du poète, comme dans ces vers anciens et inédits, d'avant-guerre, où l'image d'un caillou à l'eau signifie la disparition de la voix :

Eternamente a marzo è la sua vita

[...]

nell'acqua un ciottolo abbandona

ch'è la sua voce

e quello che non dice. Così resta

nella mente ora quieta. [...]<sup>2</sup>

La rime internes entre « eternamente » et « mente », la consonnance entre « voce » et « dice », ainsi que l'opposition sémantique entre les deux verbes en fin de vers « abbandona » et « resta », expriment une inertie de la voix, bloquée dans un corps silencieux.

Le silence de la création poétique pendant les années Pirelli cesse à la fin des années cinquante, lors de la préparation des textes de « Appuntamento a ora insolita », « Apparizioni e incontri » et de *Una visita in fabbrica*, fruit de l'expérience professionnelle filtrée par la voix du poète. Le début de la décennie suivante est marqué par de nombreuses publications en revue qui déboucheront sur *Gli immediati dintorni* en 1962 et *Gli strumenti umani* en 1965. En 1962 précisément, est publié un texte de poétique intitulé *Il silenzio creativo*. Les premières lignes abordent évidemment le problème de l'impossibilité d'écrire (appelée ici « impuissance »). Sereni argumente sur l'idée de honte ressentie lorsque les mots ne parviennent plus à exprimer un état de l'existence, quand le verbe a disparu. Pour cela, l'auteur se dissimule sans doute derrière la figure d'un écrivain

---

<sup>1</sup> « Le *vide* de celui qui souffre pour ne pas souffrir, qui souffre de ne pas travailler, de ne pas écrire », in « Lettere di Vittorio Sereni a Umberto Saba (1946-1953) », *Autografo*, n° 4, 1987, p. 76.

<sup>2</sup> « Eternellement en mars sa vie / [...] dans l'eau un caillou il abandonne, / c'est sa voix / et ce qu'elle ne dit pas. Ainsi elle reste / dans son esprit à présent calme. », *Eternamente a marzo la sua vita*, manuscrit pour *Frontiera*, partie « Versi a Proserpina », non retenu pour la publication. Texte retranscrit dans l'ouvrage *Poesie*, cit., p. 381, v. 1-8.

confirmé, incapable d'écrire : « Conosco uno scrittore che giunto all'età matura non fu più capace, per anni e anni, di scrivere un rigo. »<sup>1</sup>. On retrouve, pour évoquer les années Pirelli, la troisième personne de l'écrivain comme dans le texte sur la mort du poète dans le camp de prisonnier (*Male del reticolato*), un problème de dissimulation du sujet qui sera traité dans le chapitre suivant. C'est dans cet état d'impuissance créatrice que Sereni justifie le choix de réagir en faisant autre chose, comme il a choisi d'entrer dans le monde professionnel : « Uno dovrebbe avere la forza di convertire in altro che nello scrivere l'energia che non sa più usare in quella direzione. »<sup>2</sup>. Le travail professionnel comme salut face à l'aphasie scripturale ?

A partir de la période Mondadori, après 1958, le silence créatif s'est momentanément interrompu et l'auteur parvient même à concilier la charge de travail chez l'éditeur avec ses propres projets d'écriture en vers et en prose, il écrit à l'un de ses amis les plus chers, Attilio Bertolucci, en 1960 :

Sono abbastanza contento del lavoro e dell'ambiente in cui lavoro, ma è faticosissimo. Non ho mai due giorni di seguito [...] per pensare a una stessa cosa. Sembra tuttavia, ma tremo nel dirlo, che io abbia ripreso ormai stabilmente a scrivere. [...] E pensa che prima c'erano stati i sei anni pirelliani e prima ancora l'inerzia e l'affanno pratico – e un totale annebbiamento creativo.<sup>3</sup>

Les termes utilisés dans cette lettre capitale sont particulièrement frappants. La satisfaction qu'apporte l'emploi chez Mondadori, où le poète est employé depuis deux ans, s'explique par l'intensité des occupations dans cette maison d'édition, et l'on sait que Sereni voyagera beaucoup en Europe pour Mondadori, une intensité qui conditionne par ailleurs une reprise du travail d'écriture. Toutefois, l'incise de précaution, « ma tremo di dirlo », indique une sorte de crainte, de nature exorciste ou de superstition inavouée, de connaître à nouveau le silence de la création qui vient de s'achever. L'écriture dont parle Sereni à Bertolucci signifie qu'il s'agit des poèmes destinés à *Gli strumenti umani* et des proses qui vont bientôt constituer le volume *Gli*

---

<sup>1</sup> « Je connais un écrivain qui, arrivé à un âge mûr, ne fut plus capable, durant des années, d'écrire une ligne. », *Il silenzio creativo*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 67.

<sup>2</sup> « On devrait avoir la force de convertir en autre chose que dans l'écriture l'énergie que l'on ne sait plus utiliser dans cette direction-là. », *Ibid.*, p. 68.

<sup>3</sup> « Je suis assez content du travail et de l'environnement dans lequel je travaille, mais c'est très fatiguant. Je n'ai jamais deux jours de suite [...] pour penser à une même chose. Il semble toutefois, mais je tremble de le dire, que j'ai recommencé écrire, désormais de manière régulière. [...] Et pense qu'avant il y a eu les années chez Pirelli, et encore avant l'inertie et l'anxiété quotidienne – et une création complètement embrumée. », lettre du 11 mai 1960, in *Una lunga amicizia*, cit., p. 217.

*immediati dintorni*. Le terme « inerzia », qui figurait déjà dans un texte sur l'internement en Afrique du Nord, pour désigner l'ensablement métaphorique de l'homme et du soldat, rappelle ici cette expérience mais en la comparant à l'inertie du poète entre 1952 et 1958. Le parallèle entre les deux périodes de la biographie permet de ce fait d'associer l'ensablement de la conscience (« insabbiarmi per anni », dans le poème *Italiano in Grecia*) et la création embrumée (« totale annebbiamento creativo »), pour définir comment furent ressenties la disparition d'une présence au monde (la captivité et l'isolement durant la guerre) et la disparition de la voix poétique (le silence des années Pirelli).

La reprise d'une activité d'écriture littéraire régulière, en même temps que le travail éditorial, ont mis entre parenthèses le silence créatif, mais ce dernier a renforcé le doute sur la capacité à communiquer par l'écriture, menaçant sans cesse l'écriture d'inutilité. Dans une lettre adressée à Fortini, au moment de la sortie de *Gli immediati dintorni*, Sereni explique pourquoi sa poésie et ses proses oscillent entre un désir de se justifier et de questionner pour comprendre le réel, et un élan d'écriture qui aboutit à un discours qu'il qualifie d'informel :

[II] crescente sospetto circa la capacità della poesia di comunicare e di interessare [...] che uno sforzo come il mio rimanga sterile, privo di una forza comunicativa, schiacciato com'è tra una poesia di argomenti e una poesia nata dal paradosso dell'informale come unica forma possibile [...] Io sono attaccato a questa sola possibilità di esprimermi scrivendo i pochi versi che scrivo. Quello che io posso dare *agli altri* è tutto qui, è appeso a questa possibilità.<sup>1</sup>

Le silence créatif qui a vu la disparition momentanée de l'écriture fait place à un doute chronique sur la signification de la poésie, une fois celle-ci parvenue au lecteur. La « force communicative » constitue une des raisons d'écriture chez Sereni, mais cette force passe dans le discours par l'abstraction d'une impuissance et d'un silence scriptural. La poésie filtre le doute de l'auteur en représentant précisément les effets de ce doute, en montrant par une exploration verbale du vide le vide de celui qui écrit :

---

<sup>1</sup> « [Le] soupçon grandissant sur la capacité de la poésie à communiquer et intéresser [...] qu'un effort comme le mien reste stérile, sans une véritable force communicative, écrasé comme il l'est entre une poésie argumentative et une poésie née du paradoxe de l'informel comme seule forme possible [...] Je suis attaché à cette seule possibilité de m'exprimer en écrivant les quelques vers que j'écris. Tout ce que je peux donner *aux autres* est là, suspendu à cette possibilité. », lettre adressée à Fortini, datée du 25 octobre 1962.

Che spero io qui girandomi per casa,  
che s'alzi un qualche vento  
di novità a muovermi la penna  
e m'apra a una speranza ?

Nasce invece una pena senza pianto  
[...]  
Che spero io più smarrito tra le cose.<sup>1</sup>

Le poème illustre la lettre à Fortini car l'écriture se construit par le questionnement sur sa capacité à écrire et communiquer. Publié d'abord en 1958, *Le ceneri* date de la fin de la période Pirelli, et c'est la raison pour laquelle il peut s'interpréter comme un bilan de la période d'aphasie scripturale et une expression du doute qui habite la reprise de la composition. Les formes interrogatives parallèles de regard spéculaire, au début des strophes, sont à la fois des questions à soi-même et au lecteur, formulées sur un ton d'ironie lucide. L'ironie surgit lorsque le terme « penna », englobant toute l'activité d'écriture littéraire, donne naissance à la « pena », stérile et dérisoire car sans pleurs. La peine issue de la plume débouche sur un égarement existentiel, véritable sujet du texte. Le silence créatif a cessé pour une reprise de l'écriture, mais si Sereni écrit à nouveau ce sera pour problématiser par les vers son vide, la menace d'un nouveau silence.

La composition de *Un posto di vacanza*, entre la moitié des années soixante et 1971, année de publication en revue, montre un rapport étroit entre texte et épitexte au sujet de la difficulté pour vaincre le doute et donner un sens au mutisme qui en découle. L'écriture est lente, irrégulière, et le discours poétique portera justement sur l'impossibilité de déchiffrer le réel, à travers l'image des rives du fleuve Magra, inexorablement muettes :

Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai  
una storia c'era da raccontare.

Sentire

cosa ne dicono le rive

---

<sup>1</sup> « J'attends quoi, ici, à tourner dans la maison, / que se lève un quelconque vent / de nouveauté pour faire bouger ma plume / et qu'il m'ouvre à une espérance / Naît au contraire une peine sans pleurs / [...] / J'espère quoi, encore plus perdu parmi les choses ? », *Le ceneri*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-9.

(la sfilata delle rive

le rive

come proposte fraterne :

ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me.)

Pare non ci sia altro : il mio mutismo è il loro.<sup>1</sup>

La poésie de Sereni, la voix du poète, ne se créent qu'à partir d'un effort pour sonder le vide consécutif à la disparition. La condition de celui qui écrit, représentée dans le miroir de l'espace naturel muet, l'oblige à parcourir entièrement le silence, d'où surgira le poème que le lecteur a sous les yeux. Dans cette seconde partie du *poemetto* sur Bocca di Magra, Sereni exprime le mal d'écrire, énigme sans cesse renouvelée (« Un enigma che si presenta ogni mattina, quando la mente è più fresca »<sup>2</sup>), dont l'écho quotidien parvient jusqu'à nous grâce à la structure épiphorique qui reprend « rive », espace de possible communication avec un 'autre' situé en face, de l'autre côté du fleuve, mais malheureusement absent, car les rives restent muettes. Le choix de la disposition typographique du terme « rive », isolé en fin de ligne au lieu de constituer un enjambement avec anadiplose, laisse l'espace du vers blanc et vide, représentation formelle du vide que doit parcourir l'écriture pour vaincre le mutisme. Comme dans *Le ceneri* le sujet lyrique s'interroge sur le doute qui l'assaille, la possibilité d'une « histoire à raconter », et il ne pourra trouver de réponse qu'au fond de son silence, à l'intérieur de son égarement, au sein même de la disparition de sa voix. La poésie va se construire au fur et à mesure de l'exploration du vide. Le silence créatif et le doute, séquelles probables de la lésion africaine, deviennent au bout du compte conditions de l'écriture, fondement de l'identité poétique de Sereni. L'écriture issue du silence ne montre pas un épuisement de la voix du poète à court d'inspiration, mais au contraire une révélation suscitée par le manque, car dans la conclusion de *Il male d'Africa*, écrit en 1958, mais inclus a posteriori dans le recueil sur la guerre, la voix poétique extériorise la blessure en révélant la charge d'agressivité jusqu'alors contenue dans le silence :

---

<sup>1</sup> « Je n'écrirai pas cette histoire – je me le répète, si tant est / qu'il y ait une histoire à raconter. / Entendre / ce qu'en disent les rives / (le défilé des rives / les rives / comme des propositions fraternelles : / mais elles m'avaient prévu sont muettes n'inventent rien pour moi.) / Il semble qu'il n'y ait rien d'autre : mon mutisme est le leur. », *Un posto di vacanza*, II, in *Stella variabile*, v. 11-16.

<sup>2</sup> « Une énigme qui se présente chaque matin, quand l'esprit est le plus disponible. », texte en prose, manuscrit de la composition de *Un posto di vacanza*, retranscrit dans le volume *Poesie*, cit., p. 742.

Questo avevo da dire  
questo groppo da sciogliere  
nell'ultimo sussulto di gioventù  
questo rospo da sputare<sup>1</sup>

L'interprétation des signes du vide et l'exploration complète du silence aboutissent soit à l'expulsion vocale d'une haine envers le destin (comme l'exprime le « rospo da sputare »), soit à la « rencontre de l'œuvre, l'intimité menaçante de cette rencontre. »<sup>2</sup> Chez Sereni, le silence créatif engendre le doute, lui-même source de poésie, comme la blessure existentielle du prisonnier a déclenché un grand nombre de textes sur la captivité et ses implications. L'analyse blanchotienne du manque d'inspiration peut convenir au cas de Sereni : « [...] cette inspiration qui, en même temps et sous le même rapport, est manque d'inspiration, force créatrice et aridité intimement confondues. »<sup>3</sup>

La disparition de l'écriture durant le silence créatif ne suffit cependant pas à comprendre tous les aspects du problème de la disparition de l'homme et du poète, car si l'être pensant et agissant s'est ensablé dans la détention, si l'être du poète s'est perdu dans le silence avant de resurgir, le sujet lyrique des textes et l'instance d'énonciation connaissent aussi une forme de disparition, dans ce que nous nommons 'l'oubli de soi'.

---

<sup>1</sup> « Voilà ce que j'avais à dire / ce nœud à délier / dans un dernier sursaut de jeunesse / ce morceau à cracher », *Il male d'Africa*, in *Diario d'Algeria*, v. 99-102.

<sup>2</sup> M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, cit., p. 233.

<sup>3</sup> ID., *Ibid.*

#### I.4. L'OUBLI DE SOI

Dans une lecture globale et transversale de l'œuvre sérénienne suivant l'analyse des formes de la disparition, le devenir du 'je' dans les textes révèle une fois de plus un rapport problématique entre la présence et l'absence. Le sujet lyrique subit en effet une série de disparitions plus ou moins importantes, selon un processus de réduction du souvenir autobiographique, de dissolutions du souvenir ou de dissimulations de la première personne.

Les accroc de l'existence, comme les vides et les pleins de l'écriture, font l'objet d'une belle métaphore, emblématique de tout le corpus, dans le poème *Di taglio e di cucito*, avec l'oscillation sémantique et métrique entre les « papillons » et les « gouffres », c'est-à-dire entre l'imagination rêveuse et le vide existentiel : « -la mia vita che va per farfalle / e per baratri... [...] »<sup>1</sup>. Le rejet du second terme de la métaphore, également isolé par les points de suspension à la césure, plonge effectivement l'image de la vie du poète (car il s'agit d'un texte familial autobiographique) dans le vide de l'absence, une absence ici représentée par la suspension.

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 dans le silence :

Volevamo convincerci d'aver vissuto, d'aver una vita dietro di noi [...] Misi a fuoco alcuni ricordi con questo passatempo. Durò poco, subentrò presto il silenzio, a volte l'insofferenza reciproca.<sup>2</sup>

Ainsi, plusieurs poèmes de *Diario d'Algeria* indiquent une réduction de la biographie qui implique indirectement une réduction du sujet lyrique. Le cas de *Pin-up girl* semble particulièrement intéressant, car la première version du poème comporte trente-trois vers autobiographiques sur le front sicilien juste avant la capture par les Alliés, alors que la version définitive, dans la seconde édition du recueil, ne garde

---

<sup>1</sup> « ma vie qui va de papillons / en gouffres ... [...] », *Di taglio e di cucito*, in *Stella variabile*, v. 11-12.

<sup>2</sup> « 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. », Texte manuscrit tiré de *Algeria '44*, retranscrit dans *La tentazione della prosa*, cit., p. 382 (l'épisode se déroule durant l'hiver 1944).

plus que les huit derniers vers seulement. Le texte initial décrit les effets du conflit sur les soldats qui attendent près de Trapani, en plein été, puis se focalise sur l'image d'une pin-up américaine affichée sur les murs. Un verbe à la première personne indique aussi la présence d'une instance d'énonciation, le poète : « sei caduta tra gli idoli volgari / e appena so ravvisarti »<sup>1</sup>. La version définitive signale en revanche une disparition de la première personne et un effacement du discours relatif à l'état des soldats pour ne conserver que l'évocation sensitive de l'affiche. 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 », 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

[...]²

**Version de 1965 :**

Guarda il ritaglio triste che s'affloscia

nell'aria abbacinata

[...]³

Les expressions qui indiquent 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* »<sup>4</sup>. Dans le texte de 1965, pour la seconde édition du recueil, le contexte belliqueux dans lequel le poète a vécu disparaît du

---

<sup>1</sup> « Tu es tombée parmi les idoles vulgaires / et je sais à peine te reconnaître », *Pin-up girl*, in *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 435-436 v. 8-9.

<sup>2</sup> « A 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 », *Ibid.*, v. 1-9.

<sup>3</sup> « Regarde la triste coupure qui tombe / dans l'air ébloui [...] », *Pin-up girl*, in *Diario d'Algeria*, édition de 1965, v. 1-2.

<sup>4</sup> « la côte bombardée ... les ambulances qui se rapprochent de la bataille ... *tous les ponts ont été détruits* », *Ibid.*, v. 7 et 17-19.

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, la prose *Sicilia’43* est qualifiée par le poète de « version narrative de *Pin-up girl* »<sup>1</sup>, avec six vers de la première version du poème, précisément les vers où il est question d’ambulances et de ponts détruits. La disparition 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, Attilio Bertolucci, ami intime de Sereni depuis la fin des années trente, lui écrit :

Ho letto Pin-up Girl : senza accorgertene stai scrivendo il diario poetico di questa guerra. E credo che anche quanto hai scritto laggiù, e mi dicevi riletto ora ti pareva meno importante, possa contare moltissimo in quell’insieme che io vedo, e che ha il colore tuo e dei tempi.<sup>2</sup>

La lecture de la seconde version ne permet pas en effet d’entrevoir un « journal poétique », malgré la date et le lieu, en bas du texte ; c’est l’ensemble de *Diario d’Algeria* qui devient un récit de la captivité.

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* (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 elliptique 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 ces signes d’assise 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 ?

---

<sup>1</sup> « Il ritaglio », *La situazione*, anno I, n° 6, novembre 1958. Voir sur ce problème notre contribution « La corrélation métatextuelle entre poésie et prose... », in *De la prose au cœur de la poésie (France, Italie, Brésil, variations autour du lyrisme)* », cit., p. 75.

<sup>2</sup> « 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 relecture, peut compter beaucoup dans cet ensemble que j’ai sous les yeux, qui a ta couleur et celle de notre époque. », lettre d’A. Bertolucci, 28 décembre 1945, in *Una lunga amicizia*, cit., p. 103.

Fu così che ci presero).<sup>1</sup>

L'atténuation de l'événement crucial de la capture, dans l'écriture poétique, 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'événement 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 presero = - - + / - - + / - -), dont la finale proparoxytonique lente apporte une impression de dissolution dans un néant à venir, les sables africains. Dans le même groupe de textes, un fragment en prose exprime un peu plus clairement encore l'idée d'effacement par le recours à l'allégorie. La femme aimée puis absente qui se donne à un autre devient ainsi la figure de l'oubli, comme les différentes versions d'un texte effacent par l'écriture le souvenir :

[...] il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto ; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei.<sup>2</sup>

Fortini remarque très justement que « les vers de *Journal d'Algérie* [...] sont un exemple de souverain équilibre entre l'apparente distance à l'égard des événements et la capacité à restituer leur essence. »<sup>3</sup> En effet, il ne s'agit pas d'amnésie et de refoulement du passé, comme nous l'observerons plus loin dans les textes sur le monde italien et allemand de l'après-guerre, mais de réticence littéraire à évoquer le propre souvenir par une volonté de dissimulation du sujet lyrique. L'essence de l'événement dont parle Fortini signifie selon nous la trace écrite d'une poétique de la disparition, dans laquelle le contenu autobiographique s'amenuise entre silence et oubli. La projection dans l'écrit implique donc un remodelage du vécu, comme dans toute écriture de nature autobiographique, cela est bien connu, mais dans le cas de Sereni, le remodelage de l'événement tient de l'effacement. La réticence sérénienne,

---

<sup>1</sup> « (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*, in *Diario d'Algeria*, v. 17-20.

<sup>2</sup> « [...] sentir qu'un autre s'en délecte et y lit et découvre, comme si c'était lui le premier, ce qu'autrefois tu y as lu et découvert ; ou, pire, y voit autre chose que ce que tu y as vu et pour y mettre les siens efface tes signes du tableau d'elle. », *Frammenti di una sconfitta*, in *Diario d'Algeria*, édition de 1965.

<sup>3</sup> F. FORTINI, « La plage et la sybille », in *Etoile variable*, cit., p. 9, traduit par B. Simeone.

dont Fortini avait déjà parlé à propos de *Gli strumenti umani*<sup>1</sup>, peut alors s'étudier à deux autres niveaux, dans la problématique du sujet lyrique, la réticence dans le temps de l'écriture et la réticence par la dissimulation du sujet écrivain.

Les déclarations fréquentes de l'auteur sur le temps de l'écriture de ces poèmes indiquent de manière assez évidente une tendance à ne pas confondre l'occasion de l'écriture et le temps de l'écriture. 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 périphrase, signe de l'effacement du souvenir de l'écriture.

La note de l'auteur à la fin de la seconde édition de *Diario d'Algeria* indique que « Le singole date però vanno riferite, là dove sono indicate, alle occasioni e non alla stesura effettiva dei versi. »<sup>2</sup> En effet, de nombreux textes comportent la mention d'une date et d'un lieu précis, couvrant les deux années de captivité, mais le moment du passage à l'écriture a été effacé, comme si le sujet lyrique disparaissait derrière l'occasion. La note de l'auteur pour *Gli strumenti umani* reprend la même justification sur le temps de l'écriture :

Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una « partenza » o una fase e non rappresenta mai una data di composizione.<sup>3</sup>

Le poète exprime de manière ostensiblement exclusive, avec l'incise « senza eccezioni » et l'adverbe « mai », que les textes sont le résultat d'une élaboration par étapes, où les dates et références temporelles n'ont aucune signification dans la prise en compte de l'acte d'écriture. Lors de la publication en revue du *poemetto Una visita in fabbrica*, il déclare à nouveau :

---

<sup>1</sup> F. FORTINI, « Il libro di Sereni », *Quaderni piacentini* (1966), puis *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 159.

<sup>2</sup> « Chaque date, lorsqu'elle est indiquée, se rapporte non à la rédaction définitive des vers mais à l'occasion qui les suscita. », *Nota*, in *Diario d'Algeria*, édition de 1965.

<sup>3</sup> « 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.

L'indicazione temporale posta all'inizio dei versi non si riferisce a un tempo di stesura. Inquadra invece un periodo di esperienza personale e diretta.<sup>1</sup>

L'importance accordée à la période d'activité professionnelle chez Pirelli, comme occasion poétique, dans un souci de restitution d'une réalité industrielle, efface le moment d'écriture. Dans une interview accordée après la sortie de *Stella variabile*, Sereni répète encore une fois cette volonté de ne pas montrer les signes de son moi écrivain :

La disposizione dei versi in questo libro risponde solo in parte a un criterio cronologico riferibile più all'origine, diciamo biografica, che non al tempo della stesura.<sup>2</sup>

Les marques biographiques, ou occasions, tracent donc un chemin le long des recueils de poèmes à partir de *Diario d'Algeria* ; cependant le temps de l'écriture disparaît, et la fréquence des déclarations de l'auteur à plusieurs moments de sa carrière montre bien un oubli de soi comme sujet écrivain. Dans cette dissimulation, le sujet lyrique, à la première personne, disparaît aussi à l'intérieur des textes, derrière des masques multiples.

Si une grande partie des poèmes et des proses de Sereni utilisent la première personne, le 'je' s'absente parfois au profit d'une troisième personne, identifiée ou non, d'un 'nous', ou encore d'un sujet ordinaire, reflet du collectif.

Nous avons déjà étudié plus haut le texte en prose *Male del reticolato* 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 *Il silenzio creativo*, avec encore une fois la figure du poète, en mal d'inspiration. Ces 'ils' poéticiens s'interprètent bien sûr comme autant de prolongements du 'je' sérénien, car ce 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

---

<sup>1</sup> « L'indication de temps placée au début des vers ne se rapporte pas à un temps de la composition. Elle marque au contraire une période d'expérience personnelle et directe. », *Il Menabò di letteratura*, n°4, septembre 1961, p. 7.

<sup>2</sup> « La disposition des vers dans ce livre répond, en partie seulement, à un critère chronologique qui se rapporte plus à l'origine, disons biographique, qu'au temps de l'écriture. », interview accordée à A. Andreoli, « Secondo lei, Sereni, è vero che la parola sta morendo ? », in *Paese Sera*, 20 febbraio 1982, p. 5.

doutes. Entre pudeur scripturale, qui entraîne la réticence dans le choix du ‘je’, et distance, de nature presque allégorique, entre l’écrivain et l’image qu’il donne de sa réflexion, la troisième personne dissimule. 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 « persona ragguardevole », 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 et de sa confession, le texte quitte la forme impersonnelle « il brutto spettacolo che uno dà di sé » pour le masque de « Conosco uno scrittore che giunto all’età matura non fu più capace [...] »<sup>1</sup>. 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 pour se culpabiliser indirectement en tant qu’écrivain, paralysé soit par le silence de la prison, soit par le silence de la création.

La figure de l’écrivain chargée de recevoir les reproches du sujet lyrique à la troisième personne prend une forme plus ironique avec le scribe de *Un posto di vacanza*. Il est frappant de constater que les versions manuscrites de ce passage du *poemetto* 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  
 [...] <sup>2</sup>

**Manuscrit 2 :**

Così tra loro e me, tra il vociferante  
 nonnulla che erano, il nulla che in poco diventarono,

---

<sup>1</sup> « L’horrible spectacle qu’on donne de soi [...] Je connais un écrivain qui, parvenu à un âge mûr, ne fut plus capable [...] », *Il silenzio creativo*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 67.

<sup>2</sup> « 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*, in *Stella variabile*, retranscrite dans *Poesie*, cit., p. 755.

e la qui presente sogguardante animula, si pone  
l'ora del tempo e la non più dolce stagione.<sup>1</sup>

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 *poemetto*, 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. Par contre, la version définitive du texte efface la première personne, oublie le « je » ostensible, et fait entrer un scribe dès l'incipit, figure déjà annoncée d'ailleurs dans la première partie du *poemetto*, avec le pluriel « scribi »<sup>2</sup> :

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 li  
crebbe il mare [...]<sup>3</sup>

On remarquera, avant l'analyse de ce passage, qu'une autre version manuscrite de l'incipit indiquait dans l'incise sur le scribe : « lo scriba detto altrimenti poeta ». L'identité du scribe, poète, et sujet lyrique selon les manuscrits, dissimule Sereni dans 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 connue du lecteur sérénien

---

<sup>1</sup> « 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*, *ibid.*

<sup>2</sup> « dicono ridendo / gli scribi », *Ibid.*, v. 39-40.

<sup>3</sup> « Jamais aussi – se disait en se terrant / entre les rives le scribe – jamais aussi / tautologique n'a été le travail [...] / Il aime, 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, v. 1-15.

depuis *Intervista a un suicida*<sup>1</sup>, reprenant sans doute le scribe de dantesque mémoire dans le *Paradis*<sup>2</sup>. Ici, la troisième personne décline le statut du poète au rang de scribe et réduit le sujet lyrique à une *animula* bredouillante et isolée. Toutefois, l'*animula* fait référence à l'empereur Hadrien et au poème homonyme d'Eliot<sup>3</sup>, et le scribe vient tout droit du *Paradis* ; les références littéraires prestigieuses permettent de nuancer l'idée de réduction du sujet lyrique. La volonté manifeste d'instaurer une distance par la dissimulation du 'je' derrière une troisième personne déterminée ou non s'inscrit quand même dans une grande lignée poétique.

La dissimulation, souvent interprétée comme une forme d'ironie<sup>4</sup>, s'opère aussi comme inscription du sujet lyrique et du 'je' qui écrit dans une vision à la fois pudique et culpabilisante du statut d'écrivain. L'oubli de soi dans les textes n'est cependant pas qu'un passage à la troisième personne identifiée ou non, et le 'je' s'efface de manière explicite pour devenir trace de soi. Dans *Altro posto di lavoro* 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 c'è qui che lo specimen  
anzi l'imgo perpetuantesi  
a vuoto –<sup>5</sup>

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 *Frammenti di una sconfitta* forment un petit cycle autobiographique sur le moment de la capture en Sicile durant l'été 1943 ; l'expérience individuelle qui s'annonce par une évocation du sujet lyrique (« mancavo, morivo / sotto il peso delle armi »<sup>6</sup>), s'élargit dans le

---

<sup>1</sup> « sotto il pennino dello scriba una pagina fruscante », *Intervista a un suicida*, in *Gli strumenti umani*, v. 61.

<sup>2</sup> « quella materia ond'io son fatto scriba. », *Paradiso*, X, v. 27.

<sup>3</sup> « Animula vagula, blandula » de l'empereur romain, et « Curl up the small soul in the window seat », T. S. ELIOT, *Animula*, in *Ariel Poems*, v. 22.

<sup>4</sup> C. MARTIGNONI déclare que « l'io soggetto, sin qui esclusivo, si frange nell'immagine autoironica in terza persona dello 'scriba' », in « *Stella variabile* : la linea metafisica della dissonanza », *Poetiche*, rivista di letteratura, fasc. 3, Modena, Mucchi, 1999, p. 423.

<sup>5</sup> « De nous il n'y a rien d'autre ici que le spécimen / voire l'imgo se perpétuant / à vide », *Altro posto di lavoro*, in *Stella variabile*, v. 3-5.

<sup>6</sup> « j'expirais, je mourais / sous le poids des armes. », *Frammenti di una sconfitta*, « Tra il brusio di una folla », in *Diario d'Algeria*, v. 4-5.

fragment en prose par la seconde personne de dialogue intérieur (« ciò che tu avevi visto »<sup>1</sup>), puis se fond dans le collectif : « struggente ne avemmo una voglia [...] giungevano a noi quelle parole »<sup>2</sup>. 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 permet ici de s'effacer progressivement, dans un oubli de soi qui fait écho à l'effacement dans la torpeur de la captivité.

Une substitution similaire du 'je' par un pronom collectif concerne aussi, cette fois-ci après l'expérience de la prison, des poèmes qui évoquent le sport<sup>3</sup>. Le spectacle d'une course automobile ou d'un match de football montre la fusion entre le lyrisme et la voix collective. *Mille miglia* fait resurgir la première personne dans un distique repoussé en fin de strophe (« viene una bella sera e mi bacia / avvinta a me con fresco di colline. »<sup>4</sup>), au milieu du discours de la foule agitée des spectateurs qui investit le poème : « Voci del dopocorsa, di furore »<sup>5</sup>. La réflexion sur le temps qu'inspire le stade de football de Milan aboutit à un pluriel collectif : « passiamola questa soglia una volta di più »<sup>6</sup>, l'impératif implique un acte nécessaire, inscrit dans la vie humaine, collectivement partagé lors du passage des saisons.

A ce stade de notre commentaire sur l'effacement du 'je' sérénien, il serait intéressant d'établir une comparaison avec un autre poète contemporain pour qui l'oubli et l'absence sont essentiels. L'oubli de soi sérénien évoque en effet, à première vue, l'effacement de Jaccottet. La fin de *Autostrada della Cisa* établit une valeur d'intensité particulière attribuée au vide : « di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto ? »<sup>7</sup>. Sereni déclarait à ce propos « tendo a vivere certi momenti del presente col senso che siano già passati. Paradossalmente sono i più intensi »<sup>8</sup>. En effet, l'enjeu de l'effacement pour le poète suisse correspond à un

---

<sup>1</sup> « Ce que tu avais vu », *Frammenti di una sconfitta*, « Così una donna amata e passata », in *Diario d'Algeria*, texte en prose.

<sup>2</sup> « nous en venait, poignante, une envie [...] ces mots nous arrivaient », *Frammenti di una sconfitta*, « Il nostro tempo d'allora », in *Diario d'Algeria*, v. 11 et 14.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet les analyses de P. GIOVANNETTI dans *Modi della poesia contemporanea (Forme e tecniche dal 1950 a oggi)*, Roma, Carocci, 2005, p. 44.

<sup>4</sup> « vient un beau soir et m'embrasse / serré contre moi dans une fraîcheur de collines. », *Mille miglia*, in *Gli strumenti umani*, v. 14-15.

<sup>5</sup> « Voix de l'après-course, de fureur », *Ibid.*, v. 3.

<sup>6</sup> « passons-le ce seuil une fois de plus », *Altro compleanno*, in *Stella variabile*, v. 9.

<sup>7</sup> « de toutes les couleurs la plus forte / la plus indélébile / est la couleur du vide ? », *Autostrada della Cisa*, in *Stella variabile*, v. 30-32.

<sup>8</sup> « J'ai tendance à vivre certains moments du présent avec le sentiment qu'ils sont déjà passés. Paradoxalement ils en sont plus intenses. », interview accordée à P. Lucarini, *Firme nostre*, septembre 1982, p. 3.

idéal d'écriture voué à la transparence, une sorte de vœu qui substitue le pronom 'je' par des 'il', 'tu', 'nous', répondant à l'utopie de transparence de *L'ignorant* : « l'effacement soit ma façon de resplendir »<sup>1</sup>. Or, l'effacement jaccottien implique une disparition du 'je' pour donner tout son sens à la parole, comme dans le travail du traducteur, tandis que pour Sereni il s'agit plutôt d'une disparition du 'je' pour mieux réfléchir sur son propre statut de poète, parfois même avec une démarche que certains qualifient de « autocancellazione masochista »<sup>2</sup>. La couleur du vide, citée plus haut, nous indique que l'absence et la disparition portent un sens fondamental.

Les exemples de disparition du sujet lyrique, dans une démarche poétique, non exclusive, d'oubli de soi, ne doivent pas faire oublier que la notion de disparition implique aussi, souvent, l'autre. La poésie 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 *L'opzione* évoque 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. 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.<sup>3</sup>

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 final au futur qui bloque tout espoir. Le vide qui s'instaure

---

<sup>1</sup> P. JACCOTTET, *Que la fin nous illumine*, in *L'ignorant*, v. 13. Nous parlons en effet d'utopie car le poète déclarera plus tard : « Que le lecteur oublie qui parle, les paroles elles-mêmes, et atteigne d'un trait au bonheur », in *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 99.

<sup>2</sup> « Il ritegno di Sereni lo porta quasi all'autocancellazione masochista : i versi dettano le loro imposizioni al soggetto, lo agiscono. », P. DAL BON, « Privilegi e condanne del lirico novecentesco », *Quaderns d'italià*, Universitat de Barcelona, cit., p. 123.

<sup>3</sup> « [...] le téléphone sonne dans le vide depuis un moment, elle est partie, évidemment, depuis un moment le téléphone sonne dans le 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*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 163.

dans le langage par le blocage syntaxique des répétitions n'a pas fait disparaître l'instance d'énonciation, mais il témoigne des implications de la disparition de l'autre.

## **II**

### **LA DISPARITION ET L'AUTRE**

Le fil conducteur de notre lecture de l'œuvre de Sereni, la disparition, a permis d'étudier jusqu'ici des formes d'absence et de silence réels ou métaphoriques, d'une part, et des formes d'oubli qui impliquent le sujet lyrique, d'autre part. Dans ce deuxième grand chapitre de notre travail inédit il sera toujours question de l'auteur, et de son 'je' textuel, mais considéré dans son rapport à l'autre, aux autres, dans un contexte de disparition exprimé par l'écriture. Pour reprendre une expression de Todorov, nous parlerons donc de « l'être et l'autre ».<sup>1</sup>

L'Autre, dont la majuscule veut confirmer qu'il s'agit d'un terme à la fois singulier et pluriel dans notre perspective, englobe les autres, le monde dans lequel vit Sereni, les mouvements et les bruissements de ce monde. A partir d'une telle définition il est en effet possible de considérer le rapport problématique de Sereni au monde, élément d'analyse déterminant, car il comporte aussi bien une dimension existentielle de sentiment du monde et des autres, qu'une dimension beaucoup plus concrète, résultant de l'expérience directe et personnelle du monde professionnel et culturel des années postérieures à l'après-guerre.

La disparition sera par conséquent déclinée selon les trois modalités retenues depuis le chapitre précédent, mais sous un angle légèrement différent cette fois-ci. En premier lieu, la disparition concerne évidemment l'absence des êtres, et la rupture du rapport entre le sujet lyrique et les autres, mais également l'absence d'un espace-temps occasionné par de nombreuses occurrences de dissolution, car le poète perd d'abord un univers mythifié (le lac des poèmes de *Frontiera*), puis il perd régulièrement ses repères dans l'espace urbain ou naturel et dans son époque, qu'il a du mal à comprendre. L'autre déclinaison du motif de la disparition offre une image du silence, le silence des êtres et celui du monde (avec le motif de l'effacement sonore, par exemple). Absence et silence accompagnent enfin l'oubli, troisième déclinaison de la disparition, comme vision à la fois désabusée et éthique du monde italien et allemand au lendemain de la guerre. Ces trois dimensions seront articulées entre elles suivant trois étapes d'argumentation. Nous montrerons d'abord l'importance et la complexité du problème de la dissolution qui investit le corpus

---

<sup>1</sup> T. TODOROV, « L'Être et l'autre », in *Notes d'un souterrain*, in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1971, p. 153.

sérénien, pour observer des exemples précis de rupture dans le rapport de l'auteur à l'autre. Puis, le thème de la perte de l'autre sera l'occasion de dresser une typologie des disparus séréniens, et d'expliquer leur statut particulier lors de leur manifestation parmi les vivants. Enfin nous terminerons sur l'aspect concret et 'empirique' du rapport à l'autre, lors de l'étude de l'oubli sur le plan historique et moral.

Les différentes modalités de la disparition, selon le point de vue de l'auteur sur le monde, impliquent donc à la fois les êtres de chair et de sang dans le rapport affectif qui les lie à Sereni, et leur insertion dans la réalité historique. Considérer la disparition de l'autre chez Sereni signifie prendre en compte une perception problématique de l'environnement au sens large. L'incipit de *Un posto di vacanza* constitue d'ailleurs un moment emblématique pour illustrer cet aspect de l'œuvre sérénienne. Il présente d'abord un « jour » de fin d'été au bord de la mer, puis la « clé » de ce jour, à savoir sa signification. Tous les deux disparaissent en fin de strophe, prélude à l'angoisse de la « page blanche » qui s'annonce plus loin :

Così scompaiono giorno e chiave  
nel fiotto come di fosforo  
della cosa che sprofonda in mare.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Ainsi disparaissent jour et clé / dans le flot comme de phosphore / de la chose qui s'abîme en mer. », *Un posto di vacanza*, I, in *Stella variabile*, v. 6-8.

## II.1 LA DISSOLUTION A L'ŒUVRE

Le rapport de Sereni poète au monde se fonde, depuis les premiers textes de *Frontiera*, sur des signes de dissolution, ou d'interruption, de l'espace et du temps, à travers de nombreuses images atmosphériques d'effacement, d'éloignement et de perte. Au cours de l'évolution de l'écriture, la dissolution devient plus existentielle, avec les figures des disparus et toute la réflexion sur la dégradation des valeurs héritées du passé récent, et notamment la lutte antifasciste. Ces deux derniers aspects du problème seront traités dans les deux parties suivantes, *La perte des êtres* et *L'oubli et l'amnésie*.

Un premier exemple va montrer la nature de ce sentiment de dissolution, comme vision du monde marquée par la disparition. Le poème *Lavori in corso* fut écrit après un séjour à New York en 1967, il décrit un lieu vide, déserté, une maison abandonnée, souvenir véritablement ancré dans l'esprit du poète lorsqu'il se rappelle la ville américaine, dans une incise entre parenthèses : « (ma strano che uno ricordi solo questo di una intera metropoli) »<sup>1</sup>. La description du lieu offre des images poétiques pour les trois modalités de la disparition, ainsi l'absence, ou non présence, s'exprime par la mort et l'abandon. La comparaison classique entre les feuilles mortes et la vie qui se dissout, en incipit, aboutit à une incise descriptive dans laquelle une apparente structure de chiasme fondée sur le rapprochement sémantique (« vuoti letti ... poltrone deserte ») offre une représentation de l'absence :

Sarà che esistono vite come foglie morte

[...]

(e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte)<sup>2</sup>

Les deux adjectifs quasiment synonymes encadrent l'asyndète constituée par les meubles de la maison désertée et instaurent un climat morbide. Le silence, quant à lui, conséquence de l'abandon, est rendu par la métaphore de toiles d'araignées qui emprisonnent le bruissement des disparus : « ragnateli di suoni domestici di appena

---

<sup>1</sup> « (mais curieux qu'on ne se rappelle que cela d'une entière métropole) », *Lavori in corso*, in *Stella variabile*, v. 10.

<sup>2</sup> « Serait-ce qu'il existe des vies comme des feuilles mortes [...] / (et vides les lits humides les divans les fauteuils déserts) », *Ibid.*, v. 1-5.

ieri »<sup>1</sup>. L'oubli, enfin, provoque la dégradation et la dissolution dans l'espace, prélude à un effacement dans la mémoire :

la casa tra le acque

evidentemente in rovina

[...]

espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside Drive<sup>2</sup>

Pour comprendre comment fonctionne la dissolution dans les poèmes séréniens, on distinguera la dissolution dans ses signes annonciateurs du vide, puis l'effacement des sons. Le premier aspect permet de traiter du sentiment de la perte et de l'absence des éléments spatiaux et temporels, grâce à une analyse des motifs de l'interruption et de la fragmentation, comme prémices du vide. Le second aspect identifie la dissolution des voix et des bruits du monde, comme signes ostensibles de l'absence et de la perte.

### II.1.1. FRAGMENTATION ET INTERRUPTION COMME PREMICES DU VIDE

La fragmentation annonce l'inachèvement puis la dissolution progressive ; l'interruption annonce l'absence brutale puis la disparition soudaine. Chacune de ces deux notions, dans le problème de la disparition de l'autre, précipite au bord du vide, car elles actualisent l'absence et le silence à l'intérieur des textes, conduisant finalement à ce que Mengaldo appelle le « nihilisme » du dernier Sereni.<sup>3</sup>

Le poème *Gli squali* offre plusieurs images de la fragmentation du monde, par une réflexion sur l'inconsistance dans la mémoire :

Di noi che cosa fugge sul filo della corrente ?

Oh, di una storia che non ebbe un seguito

stracci di luce, smorti volti, perse

---

<sup>1</sup> « toiles d'araignées de sons domestiques d'hier à peine », *Ibid.*, v. 4.

<sup>2</sup> « la maison parmi les eaux évidemment en ruine [...] / effacée par le trafic reproposée à chaque rotation du Riverside Drive », *Ibid.*, v. 2-7.

<sup>3</sup> « Come formula decisiva del nichilismo dell'ultimo Sereni valga quella, così frequente, per cui le immagini, di ogni tipo, di sperpero, ristagno, falso movimento si cristallizzano finalmente nell'assoluto del negativo e del nulla. », P. V. MENGALDO, « Il solido nulla », *L'indice dei libri del mese*, n° 8, 1986, puis *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 339.

lampàre che un attimo ravniva  
e lo sbrecciato cappello di paglia  
che questa ultima estate ci abbandona.

[ ... ]

E presto delusi dalla preda  
gli squali che laggiù solcano il golfo  
presto tra loro si faranno a brani.<sup>1</sup>

Les images de fragmentation découlent de la question initiale, dans laquelle la première personne du pluriel implique une dimension collective. Le monde qui se fragmente irrémédiablement indique d'abord une dissolution par les formes métriques et phoniques. Le contre-rejet du participe « sperse » permet en effet de renforcer l'allitération ostensiblement marquée des sons durs composés de [s] suivi d'une consonne, dans les termes « storia ... stracci ... smorti ... sperse ... sbrecciato ... squali », dont quatre d'entre eux suggèrent l'idée de dégradation, proche de la disparition (les lambeaux pour « stracci », la non couleur proche du blanc pour « smorto », l'égarément pour « sperse » et l'usure pour « sbrecciato »). La connotation des deux mots du huitième vers, « ultima ... abbandona », sanctionnent aussi, au plan sémantique, une impression d'inachèvement. L'idée générale d'une disparition, investit aussi bien les éléments référentiels de « l'histoire » sans suite (la lumière, les visages, les lampes, le chapeau, l'été) que les squales, violente allégorie de la fragmentation par le déchirement (« si faranno a brani »), rendu plus angoissant par la répétition de l'adverbe « presto ».

La vision du monde et de l'autre, par fragments qui se dérobent, explique le regard sur l'écriture bloquée, car interrompue, dans la quatrième partie de *Un posto di vacanza*. Le sujet lyrique voit disparaître les deux figures humaines sur l'autre rive de la rivière Magra, au bord de la mer (« I due che vanno lungo il fiume [...] »)<sup>2</sup>, et à partir de cette conscience de la dissolution des silhouettes s'installe le vide. Nous avons analysé plus haut (*supra*, p. 78-79) les vers sur l'*animula* qui représente le

---

<sup>1</sup> « De nous qu'est-ce qui fuit au fil du courant ? / Oh, d'une histoire qui n'eut pas de suite / lambeaux de lumière, visages blêmes, lamparos / perdus qu'un instant ravive / et le chapeau de paille effrangé / que ce dernier été nous abandonne. [...] / Et bientôt déçus de leur proie / les squales qui là-bas sillonnent le golfe / bientôt entre eux se mettront en pièces. », *Gli squali*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-6 et 16.

<sup>2</sup> « Ces deux-là qui marchent le long du fleuve [...] », *Un posto di vacanza*, III, in *Stella variabile*, v. 1.

poète ; l'asyndète des trois substantifs traduit par le rythme ascendant du climax  
l'installation de ce vide consécutif de la dissolution des silhouettes :

sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose  
tra i dileguanti e la sogguardante la  
farfugliante animula li<sup>1</sup>

Or, cette disparition des silhouettes qui engendre le vide, se développe plus loin par  
la conscience de l'abandon. Le sujet lyrique est coupé des autres, comme il a rompu  
le lien avec son écriture :

e più nessuno che giungere doveva e era atteso  
più nessuno verrà sulle acque spopolate.<sup>2</sup>

Une anaphore à la forme négative et exclusive instaure l'absence dans un lieu  
déserté, comme la maison abandonnée de New York dans *Lavori in corso*. Plus loin  
encore dans le texte, les trois éléments de la disparition sont répétés mais dans une  
reprise disloquée, grâce à des cassures métriques qui à leur tour dissolvent la syntaxe,  
et donc l'écriture du poète en proie au doute (« il nome », terme qui désigne ici  
l'écriture poétique) :

[il] nome del colore da distendere  
sull'omissione, il  
mancamento, il vuoto :  
l'amaranto<sup>3</sup>

En effet, le vers oxytonique qui provoque la séparation de l'article défini de son  
substantif devient traduction littérale de l'interruption dans le rapport du poète au  
monde, car la mesure de cinq syllabes, initialement paroxytonique, change pour  
devenir oxytonique à cause d'une *sinalefe* (« omission[e], il ») inattendue. De plus, le  
vers suivant est fragmenté à cause du contre-rejet de l'article qui empêche la

---

<sup>1</sup> « sur l'omission le manque le vide qui se posa / entre les éclipsés et là-bas l'*animula* / lorgnante et  
bredouillante », *Ibid.*, IV, v. 12-14.

<sup>2</sup> « Et plus personne qui devait arriver et était attendu / plus personne ne viendra sur les eaux  
dépeuplées. », *Ibid.*, v. 22-23.

<sup>3</sup> « le nom de la couleur à répandre / sur l'omission, le / manque, le vide : / l'amarante », *Ibid.*, v. 30-  
32.

formation d'un *settenario* (« il mancamento, il vuoto ») et d'un hendécasyllabe (« il mancamento, il vuoto : l'amaranto »), lui-même fragmenté par la césure à la ligne, et isolé par les deux points. L'espace mis en place par l'organisation métrique fragmente et interrompt le discours qui aboutit à la métaphore de la couleur pour désigner le vide de l'écriture et de l'existence, métaphore fondée probablement sur l'homophonie entre « amaranto » et *amaro* ou *mare*, car il s'agit bien d'une vision amère de soi et du monde qui se dérobe, dans un espace maritime bien particulier, celui des vacances de Sereni entre Ligurie et Toscane. Une rupture dans le rapport au monde isole le sujet lyrique et le plonge dans le silence et bientôt l'oubli. Pour répondre à ce vide, le poète pensait d'abord se défendre avec ses sentiments, comme le montre le final à l'impératif de *Anni dopo* :

Dunque ti prego non voltarti amore  
e tu resta e difendici amicizia.<sup>1</sup>

Toutefois, cet appel à la préservation des sentiments du 'je' envers les autres advient justement après une interruption qui entraîne la dissolution. L'incipit du poème annonce la fin d'un orage mais la syntaxe se trouve soudain bousculée par une anastrophe :

La splendida la delirante pioggia s'è quietata,  
con le rade ci bacia ultime stille.<sup>2</sup>

La syntaxe offre ainsi un certain nombre de signes de la dissolution, et donc de la disparition, avec notamment l'emploi de la négation qui annonce un vide. La réflexion finale sur la précarité d'une existence, dans *Intervista a un suicida*, montre comment l'identité d'un homme s'efface, se dissout dans le vide de l'espace et du temps, alors que l'écriture, dégradée au rang d'inscription sur le registre d'état civil,

---

<sup>1</sup> « Alors je t'en prie, amour, ne te retourne pas / et toi reste et défends-nous, amitié. », *Anni dopo*, in *Gli strumenti umani*, v. 11-12.

<sup>2</sup> « La splendide la délirante pluie s'est calmée, / de ses rares ultimes gouttes nous embrasse. », *Ibid.*, v. 1-2. On remarquera par ailleurs, sur le plan de la traduction des figures de rhétorique, que l'anastrophe dans le vers « con le rade ci bacia ultime stille », correspond à l'*iperbato* italien (et non à la simple inversion que provoque une *anastrofe*), car il s'agit de l'enchâssement d'un segment (« ci bacia ») entre deux constituants d'un syntagme (« con le rade ultime stille »). Le traducteur peut difficilement faire passer l'*iperbato* dans la langue française. On consultera sur ces problèmes le manuel de rhétorique comparée, *Figurez-vous...*, CIRCE, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

bientôt lui-même dissous en poussière, se révèle incapable de lui donner une consistance post-mortem. Il s'agit bien d'un rapport du sujet lyrique au monde, car le poème implique un 'je' qui participe aux funérailles d'un ami suicidé, dans un village de province. La première personne questionne l'autre, par l'intermédiaire d'une interview à son âme défunte (« Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto* ? »<sup>1</sup>). Le rapport à l'autre, ici un disparu, parmi la multitude des disparus séréniens que nous présenterons plus loin dans une autre partie de ce chapitre, instaure une prise de conscience de la vacuité existentielle, stylistiquement rendue par une conclusion qui traduit terriblement l'idée d'interruption définitive :

cosa può essere un uomo in un paese,  
sotto il pennino dello scriba una pagina fruscante  
e dopo  
dentro una polvere di archivi  
nulla nessuno in nessun luogo mai.<sup>2</sup>

La figure du « scribe », déjà rencontrée dans l'analyse de l'oubli de soi derrière un masque (*supra*, p. 78-79), indique ici l'état civil, mais aussi toute la charge d'inutilité de l'écriture qui ne parvient pas à sauver de l'oubli (du moins dans ce contexte-là, car nous verrons comment l'écriture peut également devenir un moyen de lutter contre l'oubli de l'histoire). D'un point de vue syntaxique et métrique, la dissolution advient d'abord par la coupure qui isole le troisième vers trisyllabique de la citation, sursaut d'autant plus inattendu qu'il rompt le rythme du vers précédent particulièrement long (seize positions), pour indiquer comment la trace d'encre du nom de l'individu sur le registre va s'effacer de la mémoire. En effet, la pause métrique du trisyllabe contient une ellipse de la période d'archivage qui donne lieu à la description implicite des rayons poussiéreux dans le vers suivant, dont le rythme des accents (marqués par le signe +) reprend le premier hémistiche du vers sur le scribe :

sotto il pennino dello scriba [...] + - / - + / - + / - + (-)  
dentro una polvere di archivi + - / - + / - - - + (-)

---

<sup>1</sup> « Je lançai dans son reflet : *pourquoi as-tu fait ça ?* », *Intervista a un suicida*, in *Gli strumenti umani*, v. 21.

<sup>2</sup> « ce que peut être un homme dans un village, / sous la plume du scribe une page bruissante / et après / dans la poussière des archives / rien personne en aucun lieu jamais. », *Ibid.*, v. 60-64.

Le calque rythmique presque identique des mesures de neuf syllabes (avec une cellule trochaïque au début puis plusieurs cellules iambiques) permet de mettre en parallèle l'écriture et sa dissolution dans l'oubli. Le dernier vers du poème, fondamental dans le corpus sérénien de la disparition, présente une syntaxe fragmentée riche de signification :

nulla nessuno in nessun luogo mai. + - / - + / - + / - + / - +

Le vers hendécasyllabique, *a minori*, présente un premier hémistiche de cinq syllabes qui double la forme négative avec les deux pronoms indéfinis qui se complètent pour exprimer la disparition de l'individu, de l'autre, dans le néant. L'absence de structure syntaxique pour accompagner ces indéfinis entretient une tonalité de sobre lucidité, presque d'épigramme morbide, sur le devenir de l'existence humaine. Cependant, le second hémistiche *settenario* apporte une surenchère sémantique et sonore au néant déjà exprimé, grâce à la reprise de l'indéfini « nessuno », cette fois-ci comme adjectif, qui renforce par ailleurs l'allitération en [n] avec cinq occurrences au total. L'adjectif marque l'absence dans l'espace, tandis que l'adverbe final marque l'absence dans le temps. Les quatre formes de négation qui s'enchaînent sans connecteurs ni ponctuation sont quatre fragments du discours sur la dissolution et l'interruption. L'existence s'est interrompue, avec la présence au monde, et les traces qu'elle pourrait laisser sont elles aussi vouées à la dissolution (le terme « polvere » du vers précédent rappelle la poussière à laquelle revient chaque individu après sa mort). Les mêmes termes sont repris dans une autre vision du vide, avec *L'alibi e il beneficio*, où la dissolution dans le vide trouve sa métaphore avec la brume :

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia  
nessuno che salga o scenda se non  
una folata di smog la voce dello strillone  
[...]  
questa polvere d'anni di Milano.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Les portières grandes ouvertes à vide sur le soir de brume / personne qui monte ou descende sinon / une bouffée de smog la voix du crieur / [...] / cette poussière d'années à Milan. », *L'alibi e il beneficio*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-3 et 20.

Vide, absence et poussière rappellent la conclusion de l'interview au suicidé, mais ici la dissolution atmosphérique occasionnée par la brume est rompue par une voix, et l'apparition des voix et des sons dans les textes constitue justement un élément essentiel dans l'écriture sérénienne de la disparition, car elle indique une 'présence' dans les interstices du vide. Cet aspect sera traité dans le troisième chapitre de notre travail.

Dans l'articulation entre langue poétique et motif de la dissolution, à travers les figures de la fragmentation et de l'interruption du rapport au monde et à l'autre, certains passages du *poemetto* sur Bocca di Magra proposent d'autres signes syntaxiques et typographiques majeurs. Ainsi, les signes de ponctuation et les signes d'assise témoignent d'une fragmentation du discours. Des points de suspension s'observent à l'intérieur ou à la fin de certaines strophes<sup>1</sup>, avec un effet d'interruption du discours : « *dicono ridendo / gli scribi e gli oratori quando tu .../ Ma intanto si disuniva la bella sera* »<sup>2</sup>. L'emploi très fréquent de signes d'assise (surtout les tirets) renforce encore l'effet d'interruption, temporaire cette fois, ou de fragmentation de la structure syntaxique par inclusion d'incises. Par exemple, on distinguera les nombreuses incises entre tirets appartenant à la catégorie des *verba dicendi* dans un poème riche de paroles au discours direct (comme « Un fiume negro – aveva promesso l'amico – / un bel fiume negro »<sup>3</sup>, ou encore « Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare »<sup>4</sup>), des incises plus longues qui témoignent d'une véritable fragmentation du discours :

Sul risucchio sul nero scorrimento  
altre si accendono sulla riva di là  
– lampade o lampioni – anche più inaspettate,  
luci umane evocate di colpo – da che mani  
su quali terrazze ? – Le suppongo segni convenuti  
non so più quando o con chi  
per nuove presenze o ritorni.  
– Facciamo che da anni t'aspettassi –

---

<sup>1</sup> Par exemple, vers 21, 23, 41, 56 de la première partie ; vers 18 et 59 de la deuxième partie ; vers 36 de la quatrième partie, vers 33 de la cinquième partie.

<sup>2</sup> « disent / les orateurs et les scribes qui rient de te ... / Mais entre-temps le beau soir se scindait », *Un posto di vacanza*, I, in *Stella variabile*, v. 39.

<sup>3</sup> « Un fleuve nègre – avait promis l'ami – / un beau fleuve nègre », *Ibid.*, I, v. 17-18.

<sup>4</sup> « Parfois – ai-je dit à la faveur de l'obscurité – à vous entendre parler », *Ibid.*, v. 34.

da un codice disperso è la mia controparola.<sup>1</sup>

Trois incisives entre tirets offrent trois fonctions complémentaires dans l'étude de la fragmentation. On commencera par signaler que cette fragmentation intervient aussi par une prolepse, car l'adjectif attribut au féminin pluriel « altre » anticipe de manière insolite le groupe nominal « luci umane », dans un retardement du rythme des vers. La première incise s'interprète alors comme l'apposition anticipée à « altre [...– ... –...] luci umane », intercalée entre les deux segments. Cependant, la deuxième incise est une interrogative, et elle s'intercale dans le discours pour indiquer l'origine incertaine de ces mêmes lumières au bord de l'eau, mais la pause métrique provoque un enjambement qui brise le décasyllabe au rythme anapestique constitué par l'incise, « da che mani / su quali terrazze ? » [– – + / – – + / – – + (–)], reprenant la mesure décasyllabique et anapestique de l'hémistiche précédent, « luci umane evocate di colpo » [– – + / – – + / – – + (–)], juste avant un autre décasyllabe présentant lui aussi une attaque anapestique : « Le suppongo segni convenuti ». La répétition rythmique entre en conflit avec la coupure de l'enjambement, signe supplémentaire d'une fragmentation. La forme interrogative de l'incise entre tirets (le questionnement intérieur du 'je'), isole le sujet lyrique parmi les éléments constitutifs d'une réalité dont il a du mal à saisir les manifestations. Le rapport au monde se fonde sur une incertitude rendue ici par le caractère inattendu des lumières (« inaspettate ») et l'hypothèse qu'émet le 'je' à leur sujet (« Le suppongo »), renforcée par la forme dubitative « non so più », qui déplace le discours vers l'imagination. En effet, la troisième incise de la citation utilise le 'nous' impersonnel, et inclusif du 'je', pour construire une réalité parallèle, inaugurée par les « signes convenus » supposés plus haut. La présence imaginée des autres, incluse dans les syntagmes « lumières humaines » et les « nouvelles présences », n'est plus qu'une hypothèse dont l'incise dévoile le pacte narratif. L'imagination, réalité parallèle, dont les signes (« il codice ») demeurent impossibles à déchiffrer pour le poète, devient témoin de la dissolution dans le rapport au monde. Dans un texte en prose, Sereni parle de cette impression de réalité parallèle, à propos de sa ville natale, Luino, où il

---

<sup>1</sup> « Sur le remous sur l'écoulement noir / d'autres s'allument sur la rive d'en face – lampes et réverbères – / plus inattendues encore, / lumières humaines évoquées d'un coup – par quelles mains / sur quelles terrasses ? – Je les suppose signes convenus / je ne sais plus quand ni avec qui / pour de nouvelles présences ou des retours. / – Mettons que je t'attende depuis des années – / d'un code disparu vient mon mot de passe. », *Ibid.*, II, v. 24-32.

revient. Comme dans le *poemetto*, où lexique, métrique et rythme se répondent pour exprimer la possibilité des lumières sur l'autre rive du Magra, le texte, qui est aussi un hommage à Montale, décrit une autre Luino :

[...] il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge in trasparenza : una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso. Figure che sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria [...]<sup>1</sup>

Le sentiment de dissolution, jusqu'ici étudié dans les deux derniers recueils de Sereni, existe aussi dès les poèmes composés dans les années trente. L'origine textuelle de la dissolution des autres et du monde réside dans les images d'interruption et de préfiguration de l'absence de *Frontiera*. Si l'expérience de la guerre et de l'après-guerre n'a pas encore marqué la conscience de poète, la prémonition du conflit et de la perte d'un monde (à la fois Luino et la jeunesse) trouvent leur expression dans de nombreuses formes littéraires d'anxiété. L'Autre, les êtres, l'espace et le temps, sont sur le point de disparaître, et dans le contexte littéraire de l'hermétisme qui influence nécessairement le jeune Sereni, le sentiment de l'absence à venir trouve une voix tout à fait originale. Il faut bien entendu tenir compte de l'ascendance hermétiste sur l'écriture de Sereni dans les textes de *Frontiera* (deux vers de *Strada di Zenna* suffiraient à le justifier : « Questa misura ha il silenzio / stupito a una nube di fumo »<sup>2</sup>), mais ne pas oublier que les images de dissolution à cette époque de sa production inaugurent aussi un véritable sentiment de la perte et de la disparition destiné à se développer. Le Sereni de la fin des années trente annonce déjà le Sereni de l'isolement et de l'ensablement de 1946, puis le Sereni du vide existentiel à déchiffrer de *Stella variabile*. Le poète affirme à propos du titre de son premier recueil :

---

<sup>1</sup> « [...] ma façon de regarder Luino aujourd'hui, en voyant ou en croyant voir par transparence une histoire cachée, qui se poursuit dans le temps, qui se déroule : un réseau de gestes et de regards, un sous-entendu. Des figures qui s'effleurent à peine en se déplaçant dans le village ou dans son atmosphère [...] », *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., 1983, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 149.

<sup>2</sup> « Telle est la mesure du silence / étonné face à un nuage de fumée », *Strada di Zenna*, in *Frontiera*, v. 13-14. La préposition « a » dans une acception particulière, élément distinctif de nombreux stylèmes hermétiques florentins, peut difficilement se traduire en français.

Quando parlo di frontiera non penso soltanto a una barriera geografica, ma alla chiusura dell'Italia rispetto all'Europa, la parte del mondo che ci era più vicina e che ci sembrava tanto lontana.<sup>1</sup>

La dissolution du monde et des autres advient d'abord par des images de blocage de la réalité spatio-temporelle, grâce à l'évocation fréquente de l'hiver et à l'impossibilité d'une projection vers le futur. La conclusion du premier poème du recueil, dans sa version définitive, montre deux éléments essentiels de cette dissolution, l'éloignement et la brume :

mentre ulula il tuo battello lontano  
laggiù, dove s'addensano le nebbie.<sup>2</sup>

Le titre du manuscrit de ce poème était initialement *Lontananze*, et dans une impression générale de disparition, l'incipit est justement absent, le poème définitif débute par une ligne de points de suspension interrompue par la conjonction « ma »<sup>3</sup>. La présence simultanée dans un même vers de deux termes qui dénotent le blocage métaphorique, « fissità ... gelo », préfigure d'ailleurs les brumes épaisses de l'explicit. Le thème de l'éloignement qui anticipe la disparition se retrouve dans *In me il tuo ricordo* :

Solo, di me, distante  
dura un lamento di treni,  
d'anime che se ne vanno.

E là leggera te ne vai sul vento,  
ti perdi nella sera.<sup>4</sup>

La fragmentation du monde, représenté ici par le bruit du train et le départ des figures indéterminées dans le souvenir furtif d'une femme (« te »), se traduit par une

---

<sup>1</sup> « Quand je parle de frontière je ne pense pas seulement à une barrière géographique, mais à l'isolement de l'Italie du reste de l'Europe, la partie du monde qui nous était la plus proche, et qui nous semblait si lointaine. », interview accordée à P. Lucarini, *Firme nostre*, septembre 1982.

<sup>2</sup> « alors que ton bateau hurle au loin / là-bas, où les brumes s'épaississent. », *Inverno*, in *Frontiera*, v. 16-17.

<sup>3</sup> A propos de ce poème, R. NISTICO souligne que « all'origine della poesia sereniana si pone una figura di reticenza, un significante libero, sfuggito a un significato censurato. », in *Nostalgie di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Piero Manni, 1998, p. 22.

<sup>4</sup> « De moi, seulement, distante, / ne dure qu'une plainte de trains, / d'âmes qui s'en vont. / Et là, légère, tu t'en vas sur le vent, / tu te perds dans le soir. », *In me il tuo ricordo*, in *Frontiera*, v. 9-13.

gradation sémantique de la dissolution dans le lointain, qui culmine avec l'idée de perte : « distante ... se ne vanno ... te ne vai ... ti perdi ». La troisième version manuscrite du poème offrait en revanche un distique final encore plus explicite et prémonitoire du sentiment du vide existentiel à venir, un vide qui impliquait la première personne : « E intanto la mia vita gira a vuoto / su un eterno circuito. »<sup>1</sup> Toutefois, nous n'oublions pas que dans la succession des variantes il y a bien une chronologie de l'écriture liée à la volonté de se corriger, et seule la version définitive sert véritablement de point d'appui à notre étude.

*Frontiera* propose des images de fragmentation du monde par l'évocation des éléments naturels dont la fonction consiste à l'effacement, écho du silence :

A porte chiuse sei silenzio d'echi  
nella pioggia che tutto cancella.

[...]

sulla strada cancellata dal sole<sup>2</sup>

Effacement et dissolution de l'espace marquent encore les premiers textes de *Gli strumenti umani*. Ainsi, la communication entre le sujet lyrique et le monde, par l'intermédiaire d'une prosopopée de la rue de Milan où il réside après 1945, s'interrompt au fur et à mesure que s'effacent les signes de présence humaine à la faveur du crépuscule (« i volti [...] / ombra su ombra di fatica »<sup>3</sup>). L'accumulation sémantique de « s'abbuia ... cenere ... fumo » dans l'espace de deux vers, résonne ailleurs dans le recueil pour un autre crépuscule symbolique :

Oltre anche più s'abbuia,  
è cenere e fumo la via.<sup>4</sup>

O fuoco che ora tu sei  
dileguante, o ceneri confuse

---

<sup>1</sup> « Tandis que ma vie tourne à vide / sur un éternel circuit. », manuscrit de *In me il tuo ricordo*, in *Poesie*, cit., p. 359.

<sup>2</sup> « Les portes fermées, tu es silence d'échos / dans la pluie qui efface tout. », *Domenica sportiva*, in *Frontiera*, v. 10-11. « [...] sur la route effacée par le soleil », *Incontro*, *Ibid.*, v. 4.

<sup>3</sup> « Les visages [...] / ombre sur ombre de fatigue », *Via Scarlatti*, in *Gli strumenti umani*, v. 11-12.

<sup>4</sup> « Au delà elle s'obscurcit encore plus, / elle est cendre et fumée la rue. », *Ibid.*, v. 7-8.

di campagna che annotta e si sfa<sup>1</sup>

L'un des poèmes les plus connus de *Frontiera* évoque la conséquence, pour le sujet lyrique, de l'éloignement et de l'effacement de l'espace naturel. Dans un contexte vespéral d'obscurité qui bloque la contemplation de l'espace lacustre, la première personne du pluriel, à vocation de sentiment collectif, est chargée d'exprimer la suspension, l'incertitude, l'entre-deux existentiel, la prémonition d'une tragédie de l'histoire : « Siamo tutti sospesi / a un tacito evento questa sera »<sup>2</sup>. Les marges d'un vide spatial (le lac obscur) préfigurent le vide et le silence à venir, même si le seul bruit qui rompe le silence sera le sifflet d'une embarcation, annonce du bruit des armes. La poésie de la fin des années trente oscille entre la présence et l'absence, dans un environnement fragmenté et par un discours qui tend à l'effacement et au silence. Les réseaux sémantiques qui expriment la dissolution dialoguent toujours entre eux lors de l'évocation des effets d'un orage nocturne. Dans *Temporale a Salsomaggiore* la dissolution atmosphérique devient existentielle :

S'oscura  
la tua grazia e la memoria  
dei parasoli brillanti [...]  
Né più verrà  
nelle placide ore del sonno  
il raccolto battito dei pozzi  
che misurava le notti. I passanti  
tutti hanno un volto di morte,  
Emilia, nei viali  
dove impazzano le foglie.  
Si spegne il tempo e anche tu sei morta.<sup>3</sup>

La répétition de « morte ... morta » à la rime, qui renforce le verbe « si spegne », indique clairement une disparition globale dont l'orage n'est que le déclencheur.

---

<sup>1</sup> « O toi feu maintenant / qui se dissipe, ô cendres confuses / d'une campagne qui se fait nuit et se dissout », *Viaggio di andata e ritorno*, *Ibid.*, v. 6-7.

<sup>2</sup> « Nous sommes tous suspendus / à un événement silencieux ce soir », *Terrazza*, in *Frontiera*, v. 6-7. On consultera à propos de ce poème les remarques de L. ERBA, dans « Un'assenza giustificata », *Per Vittorio Sereni (Convegno di poeti)*, cit., p. 131.

<sup>3</sup> « Ta grâce / s'obscurcit et la mémoire / des parasols brillants [...] / Ne viendra plus / dans les heures paisibles du sommeil / le battement recueilli des puits / qui rythmait les nuits. Les passants / ont tous un visage de mort, / Emilia, dans les avenues / où tourbillonnent les feuilles. / Le temps s'éteint, toi aussi tu es morte. », *Temporale a Salsomaggiore*, in *Frontiera*, v. 7-17.

Nous avons analysé quelques exemples de dissolution de l'espace-temps et de ses figures, mais la poésie sérénienne présente aussi, et assez régulièrement, une autre catégorie de dissolution de la présence, l'effacement des bruits et des voix.

### II.1.2. L'EFFACEMENT SONORE

La disparition des bruits constitue un aspect particulièrement intéressant, d'autant plus que ces formes d'effacement seront mises en opposition, plus loin dans notre travail, avec des formes d'apparitions sonores, dans les interstices du vide. L'effacement sonore acquiert bien entendu une dimension symbolique, car les bruits qui s'estompent, et encore plus les voix qui disparaissent, annoncent un vide ; ainsi ils marquent l'effacement de traces, première étape vers l'oubli. L'interruption d'un bruit habituel instaure par exemple un vide moral dans le *poemetto* sur le monde de l'usine, *Una visita in fabbrica*, tandis que l'effacement des voix dans le *poemetto* sur Bocca di Magra, *Un posto di vacanza*, sanctionne l'absence de communication. Nous avons rencontré cette absence de communication dans l'évocation de la chambre d'hôtel de la nouvelle *L'opzione*, où le sujet lyrique, face à l'absence et au silence de l'autre, se retrouve plongé dans un vide réel et métaphorique à la fois : « telefono a vuoto in un vuoto immenso » ; texte en prose dont le pendant poétique pourrait se trouver dans *Comunicazione interrotta* :

Il telefono  
tace da giorni e giorni.  
Ma l'altro nel quartiere più lontano  
ha chiamato a perdifiato, a vuoto  
per intere settimane.<sup>1</sup>

Image allégorique d'un dialogue impossible et d'un isolement dû à l'éloignement, la voix téléphonique qui se perd dans ce poème a été inspirée dès la période 1945-1946 à Sereni, au retour de la captivité africaine. La conscience du retard, de l'impossible retour à une vie normale comme avant la guerre, a sans doute suggéré un sixième

---

<sup>1</sup> « Le téléphone / se tait depuis des jours et des jours. / Mais l'autre dans l'appartement le plus éloigné / a appelé à perdre haleine, à vide / des semaines entières. », *Comunicazione interrotta*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-5.

vers, resté seulement dans la version manuscrite, sous forme d'interrogation dans le vide : « Che cosa tra quel silenzio e quel grido ? »<sup>1</sup>. Le silence téléphonique et l'appel en vain ne seraient-ils pas la traduction du malaise de Sereni face à l'Autre, au lendemain des deux années d'isolement ? La seule manière de surmonter cette interrogation reste l'ironique indifférence, qui est à son tour une autre forme d'effacement en quelque sorte, par le détachement méprisant : « lascialo dunque per sempre tacere / ridicola conchiglia appesa al muro »<sup>2</sup>. Sereni renverse l'expression plus habituelle de « lascialo squillare », pour laisser sonner le téléphone, par une volonté de faire durer le silence.

Le texte emblématique du silence après effacement de la voix donne son titre à une partie, la dernière, de *Frontiera*. Le poème *Ecco le voci che cadono* confirme et renforce la série d'images d'éloignement et de disparitions du recueil :

Ecco le voci che cadono e gli amici  
sono così distanti  
che un grido è meno  
che un murmure a chiamarli.<sup>3</sup>

On remarquera d'emblée que le premier choix lexical du poète pour l'incipit était « Ecco le voci tacciono », moins explicite sur la disparition et sans doute moins efficace que la sonorité dure de « cadono » qui permet de reprendre la sonorité de « ecco », puis les deux « che » en tête de vers, alors que le choix de « tacciono » aurait entraîné une allitération moins dure avec « voci ... amici ». Effectivement, le manuscrit offre une vision moins explicite de l'interruption, même si elle est directement mise en relation avec la mort :

Ecco le voci tacciono e agli amici  
trema l'estremo volto  
che nell'assenza e dopo la morte  
effimero, porterà la memoria.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Quoi, entre ce silence et ce cri ? », manuscrit retranscrit dans *Poesie*, cit., p. 487.

<sup>2</sup> « Laisse-le donc pour toujours se taire / coquille ridicule accrochée au mur », *Ibid.*, v. 6-7.

<sup>3</sup> « Voici que les voix tombent, et les amis / sont si loin / qu'un cri est moins / qu'un murmure pour les appeler. », *Ecco le voci che cadono*, in *Frontiera*, v. 1-4.

<sup>4</sup> « Voilà, les voix se taisent et tremble / le visage ultime des amis / que, dans l'absence et après la mort / éphémère, portera la mémoire. », manuscrit de *Ecco le voci che cadono*, in *Poesie*, cit., p. 375, v. 1-4.

Certaines versions manuscrites de poèmes comportent déjà fortement l'idée d'effacement de la voix. Par exemple, dans *Gli strumenti umani*, *L'equivoco* possède dix-huit vers dans la version manuscrite, où le poète a l'impression d'entendre la voix d'une femme (« la bionda e luttuosa viaggiatrice ») sans parvenir à lui répondre, toute communication est impossible car la voix du poète reste « aphone » :

Ma la voce restava tra me e me  
e presto nemmeno lo sguardo si sostenne.  
Muto restavo e afono  
sotto quegli occhi.  
Tornavo indifferente.  
Era un avvertimento ?<sup>1</sup>

La syntaxe fragmente ces six vers en quatre phrases délimitées par le point à la fin du vers, et le rythme lent du constat d'échec qui en découle culmine avec l'interrogative finale sur la nature peut-être tragiquement allégorique de la femme aperçue et l'interprétation symbolique prémonitoire de la voix étouffée et du regard baissé. L'échec de communication avec l'autre rappelle la voix dans le vide téléphonique de la nouvelle *L'opzione*, mais ici l'interrogation de l'explicit ouvre une dimension existentielle, car le sujet lyrique tend à interpréter l'effacement de sa voix comme une prémonition.

Parmi les aspects de l'effacement sonore, et sur un autre plan, les deux grands *poemetti* de Sereni proposent chacun la disparition emblématique d'un bruit ou d'une voix. *Una visita in fabbrica* témoigne de l'expérience du poète dans le monde industriel des années cinquante, en pleine croissance économique de l'Italie. Sa vision de l'univers professionnel débute par le rappel d'un signe important, la sirène qui scande les pauses dans le travail. Si l'incipit du poème montre avec ironie comment ce son familier était devenu à la fois symbole des mouvements ouvriers et de la conscience d'un prolétariat urbain, son effacement progressif à l'époque du miracle économique italien marque aussi la volonté patronale d'assourdir ces mouvements :

---

<sup>1</sup> « Mais la voix restait en moi / et bientôt même le regard ne fut plus soutenu. / Muet, je restais aphone / sous ces yeux. / Je redevais indifférent. / Était-ce un avertissement ? », manuscrit de *L'equivoco*, in *Poesie*, cit., p. 503, v. 13-18.

ma è voce degli altri, operaia, nella fase calante  
stravolta in un rancore che minaccia abbuinandosi,  
di sordo malumore che s'inquieta ogni giorno  
e ogni giorno è quietato – fino a quando ?<sup>1</sup>

Le lexique de l'atténuation (« calante ... sordo ... quietato ») en conflit avec celui de la violence du prolétariat (« rancore ... minaccia ... malumore »), indique des hostilités larvées au sein de l'usine, des velléités de mouvement ouvrier, dont la fierté était justement le son de la sirène, qui symbolisait leur existence et la raison de leurs luttes. Or, en cette décennie florissante pour l'industrie italienne, la sirène a quasiment disparu, et sa charge symbolique avec elle. Sereni avait d'ailleurs conçu le *poemetto* à partir de la symbolique de ce son en voie de disparition, comme il l'annonce dans un texte en prose de 1957, au moment où il travaille chez Pirelli :

[il] suono della sirena di fabbrica (che oggi non si sente più) nel momento in cui si spegneva, alla fine dei segnali di ripresa del lavoro : come una forza che rinuncia. E ne restava l'amarezza e insieme una minaccia nell'aria. (È un mio chiodo da qualche anno : mi ha offerto stranamente lo spunto per una poesia che immagino lunga e che non mi riesce di scrivere.)<sup>2</sup>

L'effacement sonore a pour conséquence une modification progressive des conditions de travail des ouvriers, ou plus exactement de leur conscience de prolétaires. La suite du *poemetto* renforce, notamment par une tonalité presque élyséenne, la dimension symbolique du son de la sirène, dont la disparition conduit à une rupture dans le rapport entre l'ouvrier et son monde, dans le silence de son labeur, mais aussi, lorsque d'autres sirènes recommencent à fonctionner, un nouvel espoir :

O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue

---

<sup>1</sup> « mais cette voix des autres, ouvrière, en phase déclinante / pervertie en rancœur qui s'assombrit et menace, / sourd mécontentement qui chaque jour s'alarme / et qu'on calme chaque jour – jusqu'à quand ? », *Una visita in fabbrica*, I, in *Gli strumenti umani*, v. 15-18.

<sup>2</sup> « [le] son de la sirène de l'usine (qu'on n'entend plus aujourd'hui) au moment où elle se taisait, à la fin des signaux de reprise du travail : comme une force qui renonce. Et il n'en restait que l'amertume, avec une menace dans l'air. (C'est une obsession depuis quelques années : elle m'a étrangement offert le point de départ pour un poème, qui je l'imagine sera long, et que je ne parviens pas à écrire.) », *Angelo in fabbrica*, in *Gli immediati dintorni*, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 56. Dans une lettre à M. Borselli, du 16 décembre 1961, Sereni confirme la valeur qu'il souhaite attribuer au son de la sirène : « si è sempre più identificata con la coscienza operaia : pena e fatica, ma anche ribellione, volontà di evoluzione e lotta. », in *Nuova Corrente*, n° 25, gennaio-marzo 1962, p. 9.

tra vibrante avvenire e tempo dissipato  
o spenta musica già torreggiante e triste.  
Ma questa di ora, petulante e beffarda  
è una sirena artigiana, d'officina con speranze :  
stenta paghe e lavoro nei dintorni.  
Nell'aria amara e vuota una larva del suono  
delle sirene spente, non una voce più  
ma in corti fremiti in onde sempre più lente  
un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica.<sup>1</sup>

L'effacement sonore correspond bien à la disparition d'un monde, comme le motif de l'éloignement dans les poèmes de *Frontiera*, mais il comporte de manière globale la conscience de la perte (« abolita ... tempo dissipato ... spenta ... spente »), et l'espoir d'une reprise possible (« Ma questa di ora, petulante ... sirena artigiana »). La disparition de la sirène d'hier étouffe un son presque humain, désormais perdu, dans la communication entre ouvriers et univers de l'usine. Ainsi les septième et huitième vers de la citation associent chacun deux *settenari* pour mettre en évidence, grâce aux accents constitutifs, les termes « vuota – suono » puis « spente – più », qui constituent quatre étapes de l'effacement du son, rendu en dernier lieu par le final oxytonique « più », correspondant prosodique de la sirène qui se tait pour laisser place aux senteurs métaphoriques du dernier vers. Ces remarques stylistiques et prosodiques montrent cependant que le regard de Sereni sur le monde ouvrier et les conditions de l'évolution des moyens de production, représentée par l'effacement sonore de la sirène, reste conditionné par une sorte d'humanisme lyrique et solidaire, éloigné des constats sociologiques et froidement poétisés par Pagliarani dans sa vision de la Milan du 'miracle' (le splendide *poemetto La ragazza Carla*, par exemple). Sereni estimait lucidement qu'il était : « un intellettuale [...] di propensioni filantropiche umanitarie verso gli operai, portato a un'istintiva

---

<sup>1</sup> « O voix aujourd'hui abolie, autrefois divisée, ô âme bilingue / entre vibrant avenir et temps dilapidé / ô musique éteinte autrefois dominante et triste. / Mais celle d'aujourd'hui, impertinente et railleuse, / est sirène artisanne, d'atelier, avec des espérances : / à grand-peine travail et salaire alentours. / Dans l'air amer et vide un spectre de son / des sirènes éteintes, non plus une voix / mais en courts frémissements en vagues toujours plus lentes / un arôme de mélanges une odeur de sang et de peine. », *Una visita in fabbrica*, I, in *Gli strumenti umani*, v. 19-28.

solidarietà, ma al tempo stesso respinto e affascinato, [...] viziato dall'educazione umanistica di vecchio stampo. »<sup>1</sup>

Le silence de l'autre, ici représenté concrètement par la sirène de l'usine, redevient plus métaphysique dans *Un posto di vacanza*. Le rapport au monde, à travers la communication entre le sujet lyrique et l'autre (ou les autres), se résout encore une fois par le mutisme et la rupture du discours. Le sujet du *poemetto*, sur une rive du Magra, tente effectivement d'établir un lien avec l'autre rive, métaphore de l'écriture qui tente de parvenir jusqu'au lecteur, ou plus simplement de la plume du poème qui tente d'atteindre la page blanche (problème qui sera étudié dans la dernière partie de notre travail, sur la réflexion métapoétique). Le discours dans la seconde partie de *Un posto di vacanza* se fragmente métriquement, par des ruptures des vers disloqués et placés au centre de la ligne typographique, comme les échos perdus des voix entre les deux rives du Magra. Chaque ligne typographique semble représenter une rive dont la liaison avec l'autre demeure problématique à cause de l'interruption. Une fois affirmée l'impuissance de la création et le silence de l'écriture (« Non scriverò questa storia – mi ripeto [...] »<sup>2</sup>), le recours à une éventuelle réponse apaisante de l'autre rive qualifiée de « fraternelle » s'avère inutile, la voix s'est tue :

#### Sentire

cosa ne dicono le rive

(la sfilata delle rive

le rive

come proposte fraterne :

ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me.)

Pare non ci sia altro : il mio mutismo è il loro.<sup>3</sup>

La dislocation des fragments de vers dans l'espace de la page permet toutefois de retrouver l'hendécasyllabe (avec « le rive / come proposte fraterne »), très bancal certes, et le dodécasyllabe (avec « sentire / cosa ne dicono le rive » ou « ma mi

---

<sup>1</sup> « un intellettuale [...] aux préoccupations philanthropiques humanitaires envers les ouvriers, porté à une solidarité instinctive, mais en même temps repoussé et fasciné, [...] marqué par son éducation humaniste à l'ancienne. », « A proposito di letteratura e industria », *Nuova Corrente*, n° 25, gennaio-marzo 1962, p. 8.

<sup>2</sup> « Je n'écrirai pas cette histoire – je me le répète [...] », *Un posto di vacanza*, II, in *Stella variabile*, v. 11.

<sup>3</sup> « Entendre / ce qu'en disent les rives / (le défilé des rives / les rives / comme propositions fraternelles : / mais elles m'avaient prévu sont muettes n'inventent rien pour moi). / Il semble qu'il n'y ait rien d'autre : mon mutisme est le leur. », *Ibid.*, v. 11-16.

avevano previsto sono mute »), au milieu de formes anormales par leur brièveté dans l'isolement (le trisyllabe « le rive »), ou par leur longueur excessive (les vingt et une positions à la fin de la parenthèse). La métrique bousculée fait écho à la syntaxe à cause des répétitions obsédantes de « rive » en fin de vers et l'absence de ponctuation dans la longue parenthèse. Le caractère lapidaire du dernier vers, articulé à la césure par les deux points du constat final d'échec, sanctionne l'impossible communication comme reflet de l'impuissance d'écriture déclarée plus haut. Les fragments de voix dans le vide, rendus par la triple occurrence de « rive », se perdent dans l'espace textuel alors que la longue incise tente de donner une explication par la raison, comme une parenthèse lucide, au milieu du silence. Le mutisme de l'explicit exprime enfin la circularité à vide du silence, le silence du poète ne fait écho qu'au silence de l'Autre, inaccessible.

L'Autre, chez Sereni, reste parfois muet car il a disparu du monde des vivants ; sa perte révèle un autre aspect important de la rupture entre le sujet lyrique et le monde.

## II.2. LA PERTE DES ÊTRES

La vision sérénienne de la mort, comme image de la disparition ultime, y compris celle de soi, a été étudiée dans le premier chapitre de notre travail, impliquant le sujet lyrique. A présent il s'agit de montrer comment l'écriture de Sereni exprime la mort de l'autre, notamment sous l'angle de la perte des êtres, qu'ils soient proches ou anonymes.

La rapide analyse d'un poème au titre explicite, *Requiem*, permet d'aborder le problème de la mort de l'autre. Ecrit à l'occasion de la perte d'un ami, Pietro Salati, décédé en 1975, le texte témoigne d'un rapport particulièrement sensible à la mort d'autrui dans un contexte de perte en série des amis proches :

Questi pochi versi [...] portano tuttavia il segno dello spavento e del furore con cui da un anno all'altro ci vediamo falciare attorno l'erba dell'amicizia.<sup>1</sup>

L'incipit du poème propose une syntaxe décharnée à l'image de l'idée générale de disparition. Sur deux vers hendécasyllabiques qui font alterner la structure *a maiori* puis *a minori*, la présence à la suite de quatre propositions participiales non reliées entre elles produit à la fois un rythme de parataxe et un effet de décomposition des sentiments et des impulsions de l'homme :

Stecchita l'ironia stinto il coraggio  
sfatto il coraggio offesa l'allegria.  
Ma allora ma dunque sei tu  
che mi parli<sup>2</sup>

L'allitération entre participes, en tête des deux vers et au début du second hémistiche du premier vers, renforce, comme c'est souvent le cas, l'accumulation sémantique et rythmique avec une déclinaison des effets de la mort d'un ami. La disparition de l'autre décompose les émotions, mais sa voix d'outre-tombe continue à s'exprimer pour le poète, tel un spectre.

---

<sup>1</sup> « ces quelques vers [...] portent cependant le signe de l'effroi et de la fureur avec laquelle, d'une année sur l'autre, nous voyons l'herbe de l'amitié fauchée autour de nous. », in « Ricordo di Pietro Salati », *Libera Stampa*, 2 settembre 1975.

<sup>2</sup> « Desséchée l'ironie déteint le courage / défait le courage offensée la gaieté. / Mais alors mais ainsi c'est toi / qui me parles », *Requiem*, in *Stella variabile*, v. 1-4.

La disparition des autres oblige donc à considérer encore une fois la nature du rapport du 'je' sérénien à la mort, pour compléter les remarques formulées dans notre premier chapitre. L'expérience de la mort d'autrui induit d'une part le thème fondamental de la perte, et d'autre part les multiples images qui forment le peuple des disparus séréniens dans le corpus littéraire. Une première partie va préciser la typologie de ces disparus séréniens, puis une seconde partie expliquera comment, dans quels endroits, sous quelle forme se manifestent les disparus, pour établir leur statut dans l'œuvre générale.

### II.2.1. LES FIGURES DES DISPARUS

La figure du disparu constitue une des marques thématiques les plus voyantes de l'écriture de Sereni, et ce depuis les débuts de sa production et de sa réception critique. En effet, dès la fin des années quarante, après la première publication de *Diario d'Algeria*, le deuxième recueil, le critique florentin Oreste Macrì remarque la fréquence des figures de disparus, qu'il associe à des « images perséphoniques »<sup>1</sup>. La référence à la divinité du monde souterrain est d'ailleurs parfaitement justifiée car l'avant-dernière partie de *Frontiera*, comportant cinq poèmes inclus a posteriori dans l'édition de 1966, s'intitule justement « Versi a Proserpina », la Perséphone des Romains. Deux premiers exemples, parmi les plus connus et les plus étudiés du corpus sérénien, confirment la dimension « perséphonique » de la poésie. Les avant-titres de *Il muro* et de *La spiaggia* étaient tout simplement *I morti*<sup>2</sup>. Les titres définitifs ont effacé le thème véritable du texte pour ne garder que les lieux de la rencontre avec l'autre disparu, le cimetière et la plage. Ainsi, le premier poème présente la figure du père disparu à l'intérieur du cimetière familial de Creva, le second montre des disparus familiers sur une plage symbolique. Chacun des deux poèmes est hanté par des spectres de l'absence au monde, bien que le lien affectif soit rappelé à l'occasion de manifestations sonores d'outre-tombe.

---

<sup>1</sup> O. MACRÌ, « La poesia di Vittorio Sereni », *Aurea Parma*, gennaio-giugno 1949, p. 3-14, puis dans « Idillio e realtà », in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956.

<sup>2</sup> Pour *Il muro* on consultera l'étude de M. BOAGLIO, « Sereni, presso il muro dei morti », *Critica letteraria*, n° 131, 2006, p. 315-329 ; et pour *La spiaggia*, le commentaire de P. V. MENGALDO, « *La spiaggia* di Vittorio Sereni », in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 239-254.

On distinguera deux types parmi les figures des disparus, les êtres familiers ou proches et les anonymes. Dans la première catégorie, outre le père déjà mentionné, la grand-mère surgit dans *Ancora sulla strada di Creva*, dans une apparition très pascolienne où la vision d'une vieille femme, le soir, en novembre, suscite l'image de la grand-mère qui vient se superposer. Le verbe de l'incipit apporte en effet cette idée de probabilité :

Poteva essere lei la nonna morta  
non so da quanti anni.  
Uscita a tardo vespro  
dalla sua cattolica penombra,  
al tempo che detto è dell'estate  
di San Martino o dei Morti.<sup>1</sup>

Parmi les êtres chers, un autre père disparu hante l'œuvre de Sereni, son père poétique pourrait-on dire, Ungaretti. Le jeune Sereni, à peine revenu de la prison africaine, avait d'ailleurs déjà participé à un hommage pour le maître, avec son ami Bertolucci<sup>2</sup>, et en 1970, lorsque disparaît le poète toscan, il écrit la prose *In morte di Ungaretti*, dans laquelle le thème de la perte d'un être cher est annoncé par : « Muore per la seconda volta mio padre. Dire questo gli è dovuto. Sapevo da sempre che davanti all'evento avrei detto questo [...] »<sup>3</sup>. La double occurrence d'un père, réel ou spirituel, dans la poésie et la prose, signale toutefois une absence considérable, la figure maternelle. Sereni n'évoque jamais sa mère, ses souvenirs d'enfance, et lorsqu'il rencontre les disparus la figure maternelle reste absente. Cette omission ne s'explique certainement pas par un refoulement du poète ; au contraire s'il exclut sa mère, et donc tout l'univers de son enfance et de son adolescence, c'est à cause du bonheur ordinaire dans lequel il les a vécues. L'affection maternelle aura donné lieu à de nombreux vers chez son ami Attilio Bertolucci, ou encore chez Caproni, qui consacre *Il seme del piangere* à la figure maternelle. Pour Sereni, l'expérience qui précède les années cruciales de la guerre s'efface derrière le besoin de « délier un

---

<sup>1</sup> « C'était elle peut-être la grand-mère morte / depuis je ne sais combien d'années. / Sortie tard le soir / de sa pénombre catholique, / en cette saison qu'on appelle l'été / de la Saint-Martin ou des Morts. », *Ancora sulla strada di Creva*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-6.

<sup>2</sup> Numéro spécial de *Questi giorni*, n° 2-3, décembre 1945, p. 21-27.

<sup>3</sup> « Mon père meurt pour la seconde fois. Il fallait que je le dise pour lui. Je savais depuis toujours que face à l'événement j'aurais dit cela [...] », *In morte di Ungaretti*, publié dans la revue *Panorama*, le 18 juin 1970, puis dans *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 97.

nœud », après 1945, et la conscience permanente de vivre une existence au bord du néant, de ne pas trouver les moyens de comprendre le réel. L'absence de la mère parmi les disparus correspond par conséquent à la volonté de protéger l'enfance dans la mémoire intime, privée, inaltérable moment de joie avant de connaître une mort symbolique : « L'infanzia non ho motivo di rievocarla proprio perché nell'insieme è stata felice, capitolo a sé stante, che non richiede celebrazioni, patrimonio intatto e intangibile. »<sup>1</sup>

La perte d'un être cher, comme celle observée plus haut dans *Requiem*, donne lieu à un constat de vide existentiel, écho du vide affectif que l'écriture tente difficilement de surmonter, et dont elle ne peut offrir qu'une présence par la parole :

Quattro settembre, muore  
oggi un mio caro e con lui cortesia  
una volta di più e questa forse per sempre.

[...]

Adesso

che di te si svuota il mondo e il *tu*  
falsovero dei poeti si ricolma di te<sup>2</sup>

L'idée de disparition de l'ami, ici il s'agit de Niccolò Gallo, s'accompagne d'un sentiment de disparition plus large, car la perte de l'autre entraîne inéluctablement la perte d'une partie de soi-même. Cependant, l'autre disparu dans la mort revient dans l'écriture, même si le poète reconnaît lucidement le caractère illusoire de ce retour (« falsovero »), et le pronom de la deuxième personne absente (« te ») revient ainsi à la fin du second hémistiche oxyton, puis encore une fois à la fin du vers suivant. La disparition de l'autre inaugure sa réapparition dans la poésie.

Aux côtés des chers disparus séréniens, l'œuvre fait place à d'autres disparus, anonymes, eux aussi témoins du néant et que l'écriture tente de susciter, de questionner. Le plus célèbre des disparus séréniens est le soldat américain tombé le premier sur la plage normande en juin 1944, dans le poème *Non sa più nulla*. Devenu

---

<sup>1</sup> « L'enfance, je n'ai pas de raison pour l'évoquer, justement parce qu'elle a été dans l'ensemble heureuse, un chapitre à part, qui ne demande pas d'être célébré, un patrimoine intact et intangible. », *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 144.

<sup>2</sup> « Quatre septembre, meurt / aujourd'hui un être cher et avec lui la courtoisie / une fois de plus et celle-ci peut-être pour toujours. / [...] / Maintenant / que de toi se vide le monde et que le *tu* / faux-vrai des poètes se remplit de toi », *Niccolò*, in *Stella variabile*, v. 1-3 et 16-18.

emblématique de tout le conflit et de la libération de l'Europe grâce à l'*Armada* des Alliés, ce mort, sorte de soldat inconnu du débarquement, renvoie, comme nous l'avons vu, au poète prisonnier, à sa propre disparition et à son impuissance. En tant que disparu, il établit toutefois un lien durable entre le présent et le futur, comme symbole de la guerre et du sacrifice, incarnation du courage pour les générations à venir, et sa disparition trouve un sens dans la lutte contre l'oubli. En revanche, les disparus anonymes du poème *Anni dopo* établissent un lien entre présent et passé, toujours pour lutter contre l'oubli :

E quello, che fino a poco fa quasi implorava,  
dall'abbuiato portico brusio  
romba alle spalle ora, rompe dal mio passato :  
volti non mutati saranno, risaputi,  
di vecchia aria in essi rappresa.<sup>1</sup>

Le sujet lyrique doit affronter les figures disparues surgies du passé, dans un brouillage syntaxique qui reflète l'obscurité dans laquelle advient ce surgissement, avec la séparation de « quello ... brusio » par l'anastrophe. Le rapport à l'autre disparu, de nature indifférente dans *Non sa più nulla* où le 'je' ne peut rien faire, devient presque dangereuse, dans ce poème, car la répétition par homophonie de « romba ... rompe » indique une obsession menaçante, celle de disparaître soi même dans le passé des disparus, de se perdre dans un néant, contre lequel sont convoquées l'amour et l'amitié, sentiments des vivants : « non voltarti amore / e tu resta e difendici amicizia. »<sup>2</sup>

Le contact entre le sujet lyrique et les autres disparus aboutit souvent à une impasse prévisible, traduite par le silence du vide. Le néant dans lequel se perd tout disparu est représenté par la troisième partie du *poemetto* sur l'usine. Le sujet lyrique, convoqué par un pronom de la seconde personne, tente d'établir en vain un contact avec la masse des disparus parmi les ouvriers en évoquant certaines figures anonymes suggérées par les démonstratifs (« quello ... quella ») ou l'adjectif « l'altro ». Les trois existences évoquées se fondent ensuite dans une vision

---

<sup>1</sup> « Et, qui presque implorait il y a peu encore, / depuis le sombre porche ce brouhaha / gronde par-derrière, surgit de mon passé : / visages inchangés sans doute, trop connus, / un air de vieux en eux aujourd'hui figé. », *Anni dopo*, in *Gli strumenti umani*, v. 5-9.

<sup>2</sup> « amour, ne te retourne pas / et toi reste et défends-nous, amitié. », *Ibid.*, v. 11-12.

collective du labeur, signification de toute une vie collective, désormais effacée dans la vision finale et glaçante d'une « fosse commune » :

Quello che precipitò  
nel pozzo d'infortunio e di oblio :  
quella che tra scali e depositi in sé accolse  
e in sé crebbe il germe d'amore  
e tra scali e depositi lo sparse :  
l'altro che prematuro dileguò  
nel fuoco dell'oppressore.  
Lavorarono qui, qui penarono.  
(E oggi il tuo pianto sulla fossa comune).<sup>1</sup>

Les trois figures de disparus résumant comment l'usine a constitué le cœur de l'existence de milliers d'individus, avec l'image terrible de la conception et de l'avortement dans l'espace de l'usine, grâce à la répétition de l'inlassable « tra scali e depositi », qui semble borner l'horizon. Le chiasme de l'avant-dernier vers met précisément en évidence l'adverbe de lieu, à la césure. Le changement au plan sémantique, entre « lavorare » et « penare », implique une aggravation des conditions des ouvriers dans l'usine, car le travail du premier hémistiche devient peine et fatigue dans le second, autour d'un même lieu, dont l'inlassable rythme pour l'humain pourrait se retrouver, au plan prosodique, dans les trois cellules anapestiques suivies : « lavorarono qui, qui penarono », – – + / – – + / – – + / (– –). La disparition de ces individus correspond dans le texte à un effacement du monde et de la mémoire dans le silence de l'anonymat sépulcral ; en effet, le dernier vers est non seulement isolé par la ponctuation, mais aussi par les signes d'assise, comme un deuxième effacement. Les parenthèses renferment l'impuissance du sujet lyrique, incapable de communiquer avec ces disparus et penché sur leurs dépouilles symboliques (on trouve un peu plus haut l'interrogative : « è loquace per te ? »<sup>2</sup>). La « fosse commune » constitue en effet l'image de l'anonymat des ouvriers disparus, ainsi que l'espace de l'usine elle-même, où l'on vit et l'on meurt.

---

<sup>1</sup> « Celui qui sombra / dans le puits d'accident et d'oubli, / celle qui entre quais et dépôts accueillit en elle, / en elle fit grandir le germe d'amour / et entre quais et dépôts le dispersa, / l'autre qui trop tôt disparut / au feu de l'oppresseur. / Ils travaillèrent ici, ici ils peinèrent. / (Et aujourd'hui tes pleurs sur la fosse commune). », *Una visita in fabbrica*, III, in *Gli strumenti umani*, v. 3-11.

<sup>2</sup> « te parle-t-elle ? », *Ibid.*, v. 3.

On retrouve une évocation du même ordre dans le cimetière où reposent des enfants morts, rassemblés par le langage en une « *piccola selva / dei morti innocenti* »<sup>1</sup>, dont la disparition du monde offre encore une fois une conclusion de poème sur le vide, à travers le terme « *sparso* », qui reprend le participe « *sperse* » de *Una visita in fabbrica*, vu ci-dessus : « *E quante lagrime e seme vanamente sparso.* »<sup>2</sup>. Le derniers vers du léopardien poème *Sopra un'immagine sepolcrale* est constitué de quatorze positions, isolées par le point en une seule phrase sans verbe conjugué, il constate l'inutilité de ces existences innocentes vouées à la disparition. Le questionnement du vivant à propos de la disparition d'un être sera lui aussi voué à l'échec. La mort ne semble signifier que sa propre absurdité dans l'interrogative adressée à l'ami suicidé : « *perché l'hai fatto ?* »<sup>3</sup>. L'occasion des funérailles de l'ami disparu donne lieu à un dialogue, une communication symbolique avec un sentiment ou une pensée allégoriques, comme dans la poésie médiévale, entre le sujet lyrique et l'âme (« *quello che diciamo anima* »<sup>4</sup>). Mais le derniers vers, composé de quatre formes négatives, analysées plus haut (*supra*, page 92), ne permet de fournir aucune réponse valable au questionnement, si ce n'est la seule réalité du vide.

Le rapport du 'je' sérénien avec l'autre disparu ne se réduit cependant pas exclusivement à l'échec. De nombreux poèmes montrent en effet comment fonctionne un dialogue entre des voix séparées par la mort. Nous verrons ainsi, dans le troisième chapitre de notre travail, comment certaines voix permettent l'établissement de ce dialogue, d'une communication avec autrui disparu depuis l'au-delà, une communication qui s'inscrit dans les interstices du vide.

## II.2.2 LA RENCONTRE AVEC LES DISPARUS

Cette partie de notre réflexion sur les disparus de Sereni concerne plus précisément les lieux symboliques et les modalités de leur manifestation dans le texte, autrement dit les circonstances de la rencontre entre le sujet lyrique et les êtres de l'au-delà, avec une réflexion finale sur la signification de la perte de l'autre. La fréquence des rencontres poétiques entre disparus et sujet lyrique autorise à parler d'une expérience

---

<sup>1</sup> « petite forêt / des morts innocents », *Sopra un'immagine sepolcrale*, in *Gli strumenti umani*, v. 2-3.

<sup>2</sup> « Et que de larmes et de semence en vain répandues. », *Ibid.*, v. 13.

<sup>3</sup> « *pourquoi as-tu fait ça ?* », *Intervista a un suicida*, in *Gli strumenti umani*, v. 20.

<sup>4</sup> « ce que nous appelons l'âme », *Ibid.*, v. 1.

obsédante de la disparition, qui va de pair avec les différentes évocations de la mort de soi, étudiées dans le premier chapitre de notre travail. Heidegger remarque très justement que « la mort est un événement intramondain ; la certitude qui s’y rapporte est issue de l’expérience, elle coïncide avec le fait que les autres trépassent ».<sup>1</sup> La poésie de Sereni témoigne de cette expérience soit par la figuration de la mort fictive (la mort de soi imaginée), soit par la communication avec les autres disparus.

Le cimetière sérénien, tel que le présente le poème *Strada di Creva*, se confond avec l’espace familial de la région du Lac Majeur. Creva est en effet le nom de la localité dont la route mène au cimetière, près de Luino, et l’autre poème sur le retour au lieu sépulcral, *Ancora sulla strada di Creva*, suscite, comme on l’a montré, le spectre de la grand-mère disparue. Le poème de *Frontiera* décrit l’illusion estivale de l’été de la Saint-Martin, mais dans la seconde partie l’accumulation lexicale rappelle la notion de finitude, suscitée par la vision du cimetière qui se répercute indirectement, car l’espace sépulcral n’est pas évoqué, sur le monde des vivants :

Si rientra d’un passo nell’inverno.

E nei tetri abituri si rientra,

a un convito d’ospiti leggiadri

si riattizzano i fuochi moribondi.

E nei bicchieri muoiono altri giorni.

Salvaci allora dai notturni orrori

dei lumi nelle case silenziose.<sup>2</sup>

La vue sur le lac dominé par un beau ciel bleu se termine, dans le poème, sur l’enfermement (« si rientra », qui encadre une structure inspirée du chiasme, aux deux extrémités de deux vers consécutifs), sur le silence (« tetri abituri ... case silenziose ») et sur l’obscurité (« notturni »). Ce changement de connotation de l’espace s’accompagne, comme on l’a dit, d’une accumulation lexicale évoquant la mort : « moribondi ... muoiono ... orrori ». Ces termes sont accordés entre eux par la

---

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, « Temps et être », in *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 192.

<sup>2</sup> « On rentre d’un coup dans l’hiver. / Et dans les tristes habitations on rentre, / pour un banquet d’hôtes plaisants / on attise à nouveau les feux moribonds. / Et dans les verres meurent d’autres jours. / Sauve-nous alors des horreurs nocturnes / des lueurs dans les maisons silencieuses. », *Strada di Creva*, in *Frontiera*, v. 24-30.

racine -mor de *moribondo* et *morire*, reprise phoniquement par le son [or] de « orrori ». De plus, ces mots sont tous chargés d'une assonance par le double ou le triple [o] qui accentue la fermeture et l'enfermement évoqués par le verbe initial « si rientra ». Les disparus du cimetière sur la route de Creva rappellent, à travers le cycle des saisons, que l'illusion d'un beau ciel en novembre n'est que le prélude aux tristes soirs d'hivers, comme la vie contient inéluctablement la disparition à venir. L'impératif de l'avant-dernier vers (« Salvaci ») devient un appel illusoire contre l'enfermement dans le silence et l'obscurité, préfigurations morbides et foscoliennes de la tombe<sup>1</sup>. L'évocation implicite du cimetière dans le titre du poème, et dans la sémantique, a servi de médiation entre le monde des disparus et celui des vivants qui se préparent à affronter le silence et l'obscurité de l'hiver. La médiation entre morts et vivants était d'ailleurs plus explicite dans les variantes des versions manuscrites du poème. Ainsi, une version établit directement la correspondance entre le couple, en promenade sur les collines, qui salue, et les disparus qui se manifestent à travers eux : « Tornate, morti, benigni / in quei volti amorosi ? »<sup>2</sup>. Un autre manuscrit insiste sur le sentiment d'être observé par les disparus : « mi spiano i trascorsi / e i lontani »<sup>3</sup>, avec l'idée d'une présence récurrente des morts dans l'existence des vivants. Le thème de l'assiduité des disparus parmi les vivants, outre sa dimension de souvenir affectif, se manifeste dans la sémantique par la fidélité. Le texte définitif de *Strada di Creva* n'a pas conservé deux vers manuscrits qui répètent l'assiduité : « nelle voci fedeli che da noi si dilungano / nell'ombra fedele dei morti »<sup>4</sup>, avec la persistance de la figure du disparu comme présence dans l'absence. La présence bienveillante des disparus, qui protègent les vivants, réapparaît en revanche dans le texte de *Paese* : « nell'oscura tua folla che trascorre / all'ombra fedele dei morti. »<sup>5</sup>

L'autre lieu emblématique de la manifestation des disparus et de la rencontre avec le sujet lyrique est la plage. Le modèle montalien a sans doute fourni l'image de la

---

<sup>1</sup> L. LENZINI a suggéré l'influence de vers de Foscolo pour ce poème de Sereni, il cite les *Sepolcri*, « all'orror de' notturni / silenzi », v. 207-208, in Vittorio Sereni, *Il grande amico, Poesie (1935-1981)*, Milano, BUR, 1990, p. 198.

<sup>2</sup> « Vous revenez, morts, bienveillants / dans ces visages amoureux ? », Manuscrit de *Strada di Creva*, retranscrit dans *Poesie*, cit., p. 362.

<sup>3</sup> « Ceux qui sont passés et qui sont loin / m'épient », *Ibid.*

<sup>4</sup> « dans les voix fidèles des morts qui s'éloignent de nous / dans l'ombre fidèle des morts », *Ibid.*, p. 361.

<sup>5</sup> « parmi ta foule obscure qui passe / à l'ombre fidèle des morts. », *Paese*, in *Frontiera*, v. 3-4.

plage, lieu où échouent les morts<sup>1</sup>, mais contrairement au Montale des *Ossi di seppia* Sereni voit la plage comme lieu de rencontre, ou du moins de contact entre vivants et morts. Espace intermédiaire entre la mer et la terre, symbole d'un entre-deux vierge où l'eau peut effacer les traces d'un passage, la plage suscite l'apparition ou l'impossible rencontre avec les disparus dans deux textes importants. La seconde strophe du poème *Niccolò*, écrit pour la disparition d'un ami, fait allusion à une impossible rencontre dans l'espace maritime. La plage à laquelle le poète fait allusion s'appelle justement la « plage des Morts », probable référence à un lieu près de Lerici, en Ligurie, où Sereni passe de nombreuses vacances, et malgré ses efforts il n'arrive pas à trouver son ami au milieu de vapeurs blanches. La métaphore de la brume légère et estivale sert effectivement à construire une barrière entre les morts et les vivants, mais son apparente inconsistance se révèle en réalité bien plus opaque qu'un mur de cimetière :

(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là  
 affaticato a raggiungerci, a rompere  
 lo sbiancante diaframma).  
 Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori  
 lungo tutta la costiera spingendoci a quella  
 detta dei Morti per sapere che non verrai.<sup>2</sup>

La peine du disparu pour rejoindre les vivants (« affaticato ») s'exprime par l'infranchissable barrière de brume, d'autant que la plage, lieu d'une première rencontre avec les morts dans le poème antérieur *La spiaggia*, ne peut le recevoir. Les deux vers hendécasyllabes rallongés par « ulteriori » et « a quella », avec une finale proparoxytonique de « spingendoci » qui renforce l'effet d'allongement de la mesure, sont suivis par la conclusion de quatorze positions, oxytonique par contre, comme suspendue dans la brume au-dessus de la mer, dans l'impossible rencontre avec le disparu. Ces mesures particulièrement longues apportent au poème une cadence propre à la narration, voire à l'argumentation, car le rapport avec l'autre

---

<sup>1</sup> E. MONTALE, « Così / forse ai morti è tolto ogni riposo / nelle zolle : una forza indi li tragge / spietata più del vivere, ed attorno, / larve rimorse dai ricordi umani, / li volge fino a queste spiagge, fiati / senza materia o voce [...] », *I morti*, in *Ossi di seppia*, v. 27-34.

<sup>2</sup> « (partout, on le sentait, sur terre et sur mer il était là / peinant pour nous rejoindre, pour rompre / le diaphragme blanchissant). / A quoi bon te chercher sur les plages ultérieures / tout au long de la côte en poussant jusqu'à celle / dite des Morts pour savoir que tu ne viendras pas. », *Niccolò*, in *Stella variabile*, v. 10-15.

disparu ne se résout que par des paroles d'inutile justification, étant donné que le « diaphragme » est une barrière. La notion de séparation concrète entre le vivant et le mort, dans la prise de conscience de la perte des êtres chers, trouve donc son image poétique sérénienne avec la brume. Le récit du parcours en automobile sur l'autoroute entre Ligurie et Emilie débute par le souvenir de la disparition du père, au moment où le poète a justement le même âge que lui lorsqu'il mourut, et une incise entre parenthèses décrit comment les êtres se séparent dans la mort, comment le sujet lyrique perd l'autre :

(con malagrazia fu calato giù  
e un banco di nebbia ci divide per sempre).<sup>1</sup>

Le terme immatériel et atmosphérique de « banco », qui renforce la nature vaporeuse de la brume qui enveloppe le disparu, lorsqu'il passe dans l'au-delà, était remplacé, dans un manuscrit du poème, par le plus concret et moins poétique « barriera », rappelant nécessairement le « diaphragme » du poème *Niccolò*. Ce choix sémantique accentuait évidemment l'idée d'infranchissable, de non communication avec le mort, alors que l'épaisse brume de la route de Cisa peut être traversée, et c'est justement pendant ce voyage que le sujet lyrique aura plusieurs visions emblématiques, l'Erinnye, la Nymphé, la Sibylle.

*Niccolò* exprime l'impossible rencontre avec le cher disparu au bord d'une mer ; dans *La spiaggia*, au contraire, la rencontre avec les autres advient justement parce que le sujet lyrique se trouve sur une plage. On rappelle que l'avant-titre du poème était *I morti*, et que l'espace maritime évoqué baigne dans une atmosphère de songe allégorique, puisque la plage en question semble être un lieu intermédiaire entre deux mondes, même si la référence à la Ligurie des vacances d'été s'impose. La fait que cette plage soit « auparavant jamais visité[e] »<sup>2</sup>, indique d'une part la découverte d'un lieu inédit pour les vacanciers, et d'autre part l'entrée dans le règne de Proserpine, déjà invoquée dans l'avant-dernière partie de *Frontiera*. La présence des disparus s'exprime par la vision de taches sur la plage, comme autant de manifestations de l'au-delà destinées à communiquer avec le poète qui les regarde :

---

<sup>1</sup> « (sans ménagements on le fit descendre / et un banc de brouillard nous sépara pour toujours). », *Autostrada della Cisa*, in *Stella variabile*, v. 3-4.

<sup>2</sup> « tratto di spiaggia mai prima visitato », *La spiaggia*, in *Gli strumenti umani*, v. 5.

I morti non è quel che di giorno  
in giorno va sprecato, ma quelle  
toppe d'inesistenza, calce o cenere  
pronte a farsi movimento e luce.

Non

dubitare, – m'investe della sua forza il mare –  
parleranno.<sup>1</sup>

La définition du statut des morts, prêts à une rencontre avec le sujet lyrique, ne se réduit pas à l'oubli progressif dans le vide temporel, rendu par le verbe *sprecare*, avec une idée de dissolution de la figure humaine et de son souvenir, mais à une véritable présence au cœur même de l'absence ; une présence symbolisée par les « taches d'inexistence » qui contiennent à la fois la notion de disparition ultime et définitive et la certitude d'une présence au monde malgré tout, garantie par le verbe au futur dans l'explicit. Ce verbe, isolé par les signes d'assise et par la coupure métrique, conclut le recueil *Gli strumenti umani* sur la possibilité d'une communication entre le 'je' et l'autre, sur cette plage qui témoigne de l'existence potentielle des disparus. Cette existence advient par le fait que le vivant, et donc le 'je', garde en lui la présence des morts. Un vers isolé de la seconde partie de *Strada di Creva*, phrase nominale et sibylline, dont le seul verbe a été réduit au statut d'infinitif substantivé, annonce la cohabitation de l'absence et de la présence au monde : « Questo trepido vivere nei morti. »<sup>2</sup> Le caractère anxieux (« trepido ») de la présence des morts parmi les vivants fait écho à l'impression de harcèlement que l'on trouve dans un autre poème sur une route de la région de Luino, *Strada di Zenna* :

Voi morti non ci date mai quiete  
e forse è vostro  
il gemito che va tra le foglie  
nell'ora che s'annuvola il Signore.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Les morts ce n'est pas ce que jour / après jour on gaspille, mais ces / taches d'inexistence, chauds ou cendre / prêts à se faire mouvement, lumière. / Ne / crains rien, m'investit de sa force la mer, / ils parleront. », *Ibid.*, v. 9-15.

<sup>2</sup> « Cette vie anxieuse dans les morts », *Strada di Creva*, in *Frontiera*, v. 15.

<sup>3</sup> « Vous, les morts, ne nous laissez jamais en paix / et le bruissement peut-être / qui va parmi les feuilles est-il vôtre / à l'heure où se couvre le Seigneur. », *Strada di Zenna*, in *Frontiera*, v. 31-34.

Le souffle dans le feuillage est une image traditionnelle de la manifestation des disparus, et nous tenterons d'étudier plus loin la complexité de ces manifestations sonores des morts.

L'enjeu de ces différentes rencontres entre le sujet lyrique et les disparus est bien, outre l'impression d'une présence dans l'absence, la prise de conscience de la perte et la conscience de la finitude. Si la manifestation des morts montre une présence contradictoire des disparus dans leur absence au monde, elle rappelle aussi, et surtout, pour le vivant, que la disparition est inscrite dans l'existence. Absence et présence agissent aussi bien dans le monde des vivants que dans celui des trépassés. La conclusion de l'évocation de la figure féminine dans *Diana* ne laisse aucun doute sur l'inscription de la disparition dans la vie humaine, avec une tonalité qui rappelle la *Silvia* de Leopardi :

e il canto che avevi, amica, sulla sera  
torna a dolere qui dentro,  
alita sulla memoria  
a rimproverarti la morte.<sup>1</sup>

Le poète déclare, à propos de cette figure féminine : « quella morte può essere morale e fisica, distanza e oblio, a piacere. Col senso, da parte mia, di qualcosa che irremediabilmente è perduto, accresciuto da questo prossimo materiale partire [per la guerra] e dalla nostalgia di quello che *non* è stato vissuto. »<sup>2</sup>. La conscience de la dissolution et de la perte, fortement conditionnée par la prémonition du conflit à la fin des années trente, sera renforcée par la suite par le sentiment de retard et de culpabilité, lors du retour à la vie civile. A l'occasion d'un repas le premier jour de l'année 1939, le poète écrit un texte prémonitoire qui envisage la perte de ses amis au milieu de la joie festive du banquet, la disparition est inscrite dans la présence au monde, et dans une période d'attente anxieuse du conflit mondial la réflexion sur la

---

<sup>1</sup> « et ton chant, amie, sur le soir / revient douloureusement ici bas, / il souffle sur la mémoire / te reprochant la mort. », *Diana*, in *Frontiera*, v. 23-26.

<sup>2</sup> « cette mort peut être morale et physique, distance et oubli, comme on veut. Elle signifie, pour ma part, quelque chose d'irremédiablement perdu, aggravé par ce départ matériel imminent [pour la guerre], et par la nostalgie de ce qui *n'a pas* été vécu. », lettre à G. Vigorelli du 8 juillet 1938, in *Giornale di « Frontiera »*, in *Frontiera*, [édition critique du recueil de 1941, par D. Isella], Milano, Rossellina Archinto, 1991, p. 33.

séparation prend une dimension métaphysique, avec l'espoir illusoire d'une réunion dans l'au-delà, seule consolation dans la disparition :

Accadde, a volte, in questi anni passati, di meditare qualche gran baldoria in cui ci si dovesse trovare tutti quanti e ciascuno con una parte concreta da svolgere [...] Accadde in altri casi – mai però quando si sarebbe voluto – di vedervi davvero tutti quanti e di scoprirvi, nel riso e nella leggera eccitazione di quando si fa festa, il vostro volto estremo, quello che della più profonda consuetudine, che balena assenze, che ci riporta sulle orme dei morti. E di perdere poi le vostre parole, a distanza, come su uno schermo rimasto senza voci. E quel silenzio di doloroso stupore che tiene dietro al trambusto sorto per uno che s'è buttato a capofitto [...] Perché è chiaro che solo nella morte ci riuniremo : che anzi è esso stesso una delle pallide immaginazioni che della morte ci facciamo.<sup>1</sup>

Le questionnement au sujet de la véritable apparence de la mort, et du statut des disparus, obsède le poète durant toute sa production. La perte des amis déclenche, on l'a vu, des poèmes chargés d'interrogation qui se dissolvent dans le silence. La conclusion de *Requiem*, écrit pour la disparition de Pietro Salati, s'interroge sur le vrai visage de la mort à travers la question formulée au spectre de l'ami (« sei tu / che mi parli / [...] proprio tu che rispondi ? »<sup>2</sup>) :

Oh i paramenti  
della bellezza, gli addobbi della morte...  
con un sorriso o con un ghigno  
con che faccia di sotto a quella maschera ?<sup>3</sup>

La perte des autres plonge dans la stupeur de l'inconnu, et rappelle à quel néant l'homme est voué. Les images de séparation et de perte, et les interrogations qu'elles entraînent, semblent entretenir une incommunicabilité définitive. Le rapport à l'autre

---

<sup>1</sup> « Il arriva, parfois, ces dernières années, de penser à de grandes fêtes où l'on devait se retrouver tous ensemble, unis et chacun avec un rôle concret à jouer [...] Il arriva, dans d'autres cas – jamais quand on l'aurait voulu toutefois – de vous voir tous ensemble et de vous découvrir, dans les rires et dans l'excitation légère de ceux qui font une fête, votre visage ultime, celui de la plus profonde habitude, qui déclenche des absences, qui bousramène sur les traces des morts. Et de perdre ensuite vos paroles, à distance, comme sur un écran qui est resté sans voix. Et ce silence de douloureuse stupeur qui persiste derrière le brouhaha survenu à cause de celui qui est tombé à la renverse [...] Parce qu'il est clair que nous ne nous retrouverons que dans la mort, et que c'est même une des pâles imaginations que nous nous faisons de la mort. », « Discorso di Capodanno », *Campo di Marte*, anno I/II, n° 10/1, 1 gennaio 1939, p. 6.

<sup>2</sup> « c'est toi / qui me parles / [...] toi vraiment qui répons ? », *Requiem*, in *Stella variabile*, v. 3-6.

<sup>3</sup> « Oh les parements / de la beauté, les tentures de la mort... / avec un sourire ou avec un rictus / avec quel visage par-dessous ce masque ? », *Ibid.*, v. 6-9.

dans l'œuvre de Sereni est conditionné par l'absence de communication véritable entre deux mondes, le passé et le présent, les vivants et les morts, les ouvriers et les patrons de l'usine, etc. ; une absence symbolisée par les deux rives du Magra dans *Un posto di vacanza*, et pour reprendre une idée de Blanchot, « il y a une distance infinie, et, en un sens, infranchissable entre moi et l'autre, lequel appartient à l'autre rive. »<sup>1</sup>.

Si Sereni n'accepte aucune interprétation religieuse de la disparition, avec la possibilité d'une existence posthume immatérielle, il accepte pourtant le retour des voix des disparus dans sa poésie, comme présence par le langage des absents, et nous verrons à quel point l'apparition sonore et le dialogisme prennent de l'importance, aux côtés de l'effacement sonore et de la disparition d'autrui.

Dans la réflexion sur la disparition de l'autre, un dernier aspect reste à étudier, et non des moindres pour Sereni, le rapport au passé historique. Nous allons montrer comment l'écriture exprime l'effacement de l'autre dans la mémoire, l'effacement de sa propre mémoire, et les moyens pour répondre à l'oubli.

---

<sup>1</sup> M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 74.

### II.3. L'OUBLI ET L'AMNESIE

Le sentiment de disparition du monde et des individus conduit Sereni à évoquer la dissolution de l'espace et du temps, et à tenter d'établir une rencontre avec les disparus. Nous avons traité de la façon dont l'écriture sérénienne aborde la disparition de l'autre dans une optique de perte affective et de tentative pour lui donner une signification littéraire. Or, dans cette partie il s'agit d'étudier un autre aspect de la disparition, non plus dans une optique de nature affective mais de nature 'historique', avec la prise en compte du rapport étroit de Sereni au monde qui lui est contemporain. Les textes séréniens expriment précisément un « sens de la contemporanéité », dont la lecture critique de Montale constitue d'ailleurs une des sources, avec l'attachement aux éléments constitutifs du présent.<sup>1</sup>

La disparition de l'autre prend une nouvelle connotation lorsqu'elle s'inscrit dans une vision critique de l'histoire contemporaine, en effet Sereni dresse le portrait de figures de disparus, qui en réalité ont toujours une existence, mais sous le masque de l'oubli du passé historique. Ces disparus ont oublié volontairement leur passé récent et revivent dans un après-guerre marqué par la recherche du compromis, d'une réconciliation, d'un possible oubli collectif. L'identité de l'individu a disparu dans le vide du temps, même si justement la littérature a pour fonction de rappeler cette identité et ce qu'elle contient. Une autre face de la disparition en rapport avec l'histoire est constituée par l'amnésie, à savoir l'oubli volontaire de la mémoire, la sélection par l'effacement des souvenirs dans un contexte de reconstruction économique et sociale qui conduit à des 'miracles' dans plusieurs pays occidentaux.

L'écriture de Sereni se révèle particulièrement intéressante pour traiter ce type de disparition de l'autre (et chez l'autre), car elle y répond de deux manières. En premier lieu, Sereni refuse catégoriquement d'oublier, eu égard à son expérience traumatisante de l'impuissance du combattant, et il utilise le langage pour inscrire ce refus. De plus, Sereni accorde, comme nous l'avons souligné dans notre *Introduction*, une place d'égale importance au discours poétique et au discours en prose.

---

<sup>1</sup> « Da tempo mi ero accorto che in una pagina scritta come in un intero libro i segni che più mi attraevano erano connessi al senso della loro contemporaneità, diciamo al colore e all'aria del tempo nel quale ero posto a vivere. », *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 145.

La poésie et les proses séréniennes témoignent d'une profonde réflexion existentielle, elles affrontent un incessant questionnement sur le monde et les autres, car elles expriment un malaise dont l'origine est bien le rapport à l'histoire contemporaine. Loin de proposer une esthétique réaliste parallèle au cinéma et au roman de l'après-guerre, ou même un discours plus ou moins engagé sur son temps, Sereni reste étranger à toute idéologie, malgré une conviction antifasciste et des idées de gauche (il suffit de lire sa vision du monde ouvrier dans *Una visita in fabbrica* pour s'en convaincre). Ses textes prennent en compte la dimension historique et sociale, avec un ancrage régulier dans l'époque, les années cinquante et soixante surtout, tout en hissant le discours vers l'intemporel, l'ontologique. Sereni traite des disparitions liées au rapport à l'histoire récente, et donc à la Seconde Guerre mondiale, mais il questionne aussi ce qui constitue l'humain, au delà de toute époque. Cette réflexion s'effectue aussi bien dans le discours métriquement calculé des poèmes de *Gli strumenti umani* et *Stella variabile*, que dans les textes en prose plus ou moins autobiographiques de *Gli immediati dintorni*, *Il sabato tedesco*, ou le projet de *La traversata di Milano*. Le double discours s'offre comme la double expression d'une seule expérience, à la fois humaine et professionnelle. Entre le début des années cinquante et les années soixante-dix le poète travaille pour Pirelli puis Mondadori. La maison d'édition milanaise l'envoie comme représentant dans plusieurs villes européennes, et notamment en Allemagne, pour le Salon du livre de Francfort. Ces séjours fréquents sont l'occasion de décrire d'une part le monde des affaires liées à l'édition dans une période où s'amorce la culture de consommation, et d'autre part la façon dont une partie de l'Allemagne efface son passé, s'oublie dans la reconstruction et dissimule certains de ses bourreaux. L'expérience directe de la chose motive par conséquent l'acte d'écriture, et les vers comme les proses nous dévoilent un regard tantôt critique tantôt résigné sur cet aspect-là de la disparition. Toutefois, il faut tenir compte d'une autre donnée méthodologique critique en relation avec la biographie de Sereni, car les considérations sur l'oubli et le rapport de l'auteur à l'histoire restent conditionnées par un temps particulièrement long de 'décantation' des événements, comme Fortini l'avait déjà observé<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> F. FORTINI parle de « la lentezza con la quale Sereni prende coscienza di determinate realtà storiche. », in *Di Sereni*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, puis Milano, Garzanti, 1987, p. 174.

La nouvelle *L'opzione*, publiée la première fois en 1964<sup>1</sup>, est le fruit de plusieurs séjours au Salon de Francfort. La vacuité morale, instaurée par un pragmatisme ambiant dont beaucoup s'accrochent, a vu disparaître une certaine conception du livre, de la culture et de l'édition, pour l'avènement du règne des affaires sur le monde éditorial. Cette transformation du rapport au livre et à l'édition va de pair avec le changement des comportements. Nous parlions plus haut de « l'affection », pour l'analyse du sentiment de disparition de l'autre, et Sereni explique dans la nouvelle comment l'affection, les sentiments, ont cédé la place à d'autres types de comportements :

... perché, vedi, gli affetti non c'entrano con queste cose, che cosa sono in fondo gli affetti se non il ricordo più o meno tenace, che ti sforzi di conservare, di quelli che sono stati gentili con te con cui hai cercato di essere gentile, ormai non si vive più di questo, no davvero, si vive combinando e scombinando congiunture, situazioni, a seconda dell'energia di cui disponi in questo o in quel momento, non lo dico con amarezza, cerco di descrivere una nuova condizione biologica, per così dire...<sup>2</sup>

Le constat d'une mutation radicale dans le travail éditorial, après l'ère du développement industriel d'après-guerre et de l'entrée dans la société de consommation, aboutit à une analyse de la disparition des « affetti » au profit de nouvelles valeurs résumées par le couple des deux géronatifs coordonnés (« combinando o scombinando »). Ces nouvelles valeurs sanctionnent la disparition de l'autre comme être doué de sentiments, face à l'autre comme interlocuteur à affronter par la persuasion, conditionnée par une « énergie » à entretenir. Les remarques de Sereni ne sont en aucun cas un constat nostalgique ou un regret du passé, qu'il ne saurait accepter pour deux raisons. Sereni ne veut pas oublier le passé, certes, mais sa réflexion et son regard d'écrivain sont dirigés vers le présent dans lequel il vit et qu'il questionne. D'autre part, l'auteur ne vit pas de son écriture, et

---

<sup>1</sup> *L'opzione*, in *Questo e altro*, n° 8, 1964, puis *L'opzione e allegati*, Milano, Scheiwiller, la même année, puis *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980. Nos citations sont tirées de *La tentazione della prosa*, cit.

<sup>2</sup> « ... parce que tu vois, les sentiments ne comptent pas dans ces choses, que sont au fond les sentiments, sinon le souvenir plus ou moins tenace, que tu t'efforces de garder, le souvenir de ceux qui ont été gentils avec toi, et avec lesquels tu as cherché à être gentil ; désormais on ne vit plus de cela, vraiment pas, on vit en élaborant ou en défaisant des conjonctures, des situations selon l'énergie dont on dispose à un moment donné, je ne le dis pas avec amertume, je cherche à décrire une nouvelle condition biologique, pour ainsi dire ... », *Ibid.*, in *La tentazione della prosa*, p. 187.

comme tant d'autres poètes de son époque, il doit exercer une activité alimentaire parallèle à l'écriture. Le monde de l'édition et des affaires est en train de changer, dans la redéfinition des « conditions biologiques », et l'employé de Mondadori doit en tenir compte, s'il veut continuer à exercer son métier, d'où l'absence d'amertume clairement acceptée, malgré bien entendu la conscience d'une perte, d'un déficit des sentiments.

Les nouvelles valeurs affirmées dans ce texte du début des années soixante sont l'héritage d'une évolution de la société depuis la fin de la guerre, et l'œuvre de Sereni nous offre une vision particulièrement profonde de ce changement en Italie et en Allemagne. Après l'étude des textes qui présentent l'état des deux pays durant l'après-guerre, nous tenterons de montrer la nature du rapport de Sereni à l'histoire récente, en relation avec l'oubli.

### **II.3.1. L'ITALIE ET L'ALLEMAGNE D'APRES-GUERRE**

L'après-guerre signifie, pour les deux nations que connaît l'auteur, la reconstruction, le retour à la démocratie et les prémices d'un extraordinaire développement économique, synonyme de 'miracle' et début d'une nouvelle société. Dans l'existence de Sereni, l'après-guerre n'est pas exactement le retour à la vie civile et il ne provoque pas le désir d'oublier pour tout reconstruire, au contraire il s'agit d'une sortie de la léthargie forcée dans un conflit dont il a été privé et d'une résistance à l'occupant qu'il n'a malheureusement pas vécue. Les espérances suscitées au lendemain de la Libération d'avril 1945 montraient, en Italie, une victoire des idéaux issus de la résistance sur la continuité institutionnelle et politique de l'avant-fascisme. Mais la Péninsule avait été coupée en deux pendant le conflit et tous les Italiens n'avaient pas connu la résistance, ainsi les premières élections législatives de l'après-guerre, le 18 avril 1948, en vue de former le premier parlement italien de la nouvelle République, marquent la victoire du centre droit, autour du puissant parti dominant, la Démocratie Chrétienne de De Gasperi, face aux gauches communistes et socialistes. Le poème *Saba* évoque la réaction du poète triestin après les résultats de ces élections :

Era un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,  
lo vidi errare da una piazza all'altra  
dall'uno all'altro caffè di Milano  
inseguito dalla radio.  
« Porca – vociferando – porca ». Lo guardava  
stupefatto la gente.  
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna  
che ignara o no a morte ci ha ferito.<sup>1</sup>

Le fait qu'Umberto Saba soit né dans l'empire d'Autriche, qu'il soit devenu italien avec sa ville à la fin de la Première Guerre mondiale, qu'il ait été obligé de passer la Seconde Guerre mondiale caché dans plusieurs lieux pour éviter la déportation, car il était à moitié juif par sa mère, expliquent le mot très dur et la comparaison avec la trahison de la femme. L'incipit de la citation marque une tonalité fortement narrative, avec le verbe à l'imparfait, la répétition de « giorno », la datation précise et la suite au passé simple (« lo vidi errare »), puis le discours direct entre guillemets instaure un effet de réel saisissant grâce à l'insulte répétée, écho de la répétition plus haut (le jour de la honte pour Saba). Sereni associe l'Italie qui a voté à droite à une femme qui a trompé son mari, ou du moins une femme qui a moralement blessé l'homme qui l'aime. Dans le quatrième vers du poème, Saba affronte le souvenir de la guerre et de l'occupation avec difficulté (« ramingo in un'Italia di macerie e di polvere »<sup>2</sup>), et c'est la raison pour laquelle l'après-guerre le déçoit tant, et Sereni avec lui, car la violence de l'insulte « porca », correspond à la désillusion face à l'attitude d'une partie des Italiens en 1948. Si le poème place l'insulte dans un fragment de discours direct et établit la comparaison avec la femme qui a trahi, Sereni parle, à travers Saba, de sa propre déception, de la disparition de quelque chose qui entretenait l'espoir. Une lettre de 1962, expliquant le sens du poème, ne laisse aucun doute sur la vision de l'Italie selon Sereni ; il est d'ailleurs utile de préciser que Sereni, comme Saba, ne déplore pas la défaite du parti communiste, mais plutôt la victoire de la droite catholique :

---

<sup>1</sup> « Et un jour, un jour ou deux après le 18 avril, / je le vis errer d'une place à l'autre / de l'un à l'autre café de Milan / poursuivi par la radio. / « Chienne, vociférant, chienne. » Les gens / le regardaient stupéfaits. / Il le disait à l'Italie. D'un coup, comme à une femme / qui sciemment ou non vous a blessés à mort. », *Saba*, in *Gli strumenti umani*, v. 10-17.

<sup>2</sup> « vagabond dans une Italie de ruines et de poussière. », *Ibid.*, v. 4.

L'indignazione di Saba di fronte al risultato che vide la maggioranza assoluta alla DC è da riferirsi non tanto a un suo frontismo in senso filocomunista (non lo era affatto) quanto piuttosto a un'ennesima conferma di una certa mentalità italiana disposta al compromesso e all'accomodamento, alla rinuncia rispetto a ogni speranza di movimento portata qualche anno prima dalla resistenza armata ai tedeschi e dalla liberazione [...].<sup>1</sup>

L'effacement progressif des espérances portées par la Libération, comme le montre la lettre au sujet de Saba, conduit à une disparition des idéaux au profit d'un compromis, tenant de la *realpolitik*. La disparition de l'autre, des autres, de leurs idéaux, se retrouve dans le récit d'un concert de jazz dans la Milan du début des années cinquante. Alors qu'il assiste au concert, le poète, à la première personne, rappelle qu'en même temps se tient une conférence de paix, pas très loin. La tension internationale de cette période cruciale de la guerre froide transparaît dans le texte dont la portée ira au delà du simple récit de concert :

In questa città si sta svolgendo una conferenza per la pace. O meglio : si sa, lo sanno tutti anche se non parlano, che dal fallimento potrebbe nascere una nuova guerra.<sup>2</sup>

Le compromis qu'il faudra obtenir pour éviter une « nouvelle guerre » aboutit à un silence. Le texte établit alors un parallèle, implicite, entre l'immobilisme politique et le mutisme, entretenus par le climat de tension de la guerre froide, et l'immobilité silencieuse du poète détenu dans des camps de prisonniers africains :

Anche la conferenza della pace si è chiusa. L'addetto stampa sta annunciando senza emozione ai giornalisti. Un nulla di fatto, dice. Nemmeno stavolta ci sarà la guerra. O la pace.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « L'indignation de Saba face au résultat qui vit la majorité absolue pour la DC [Démocratie Chrétienne, *ndl*] ne doit pas tant être rapprochée d'une adhésion au Front populaire [le bloc des gauches aux élections, *ndl*] dans un sens de sympathie pour le communisme (il n'en avait pas du tout), que d'une énième preuve d'une certaine disposition des Italiens au compromis, à l'accomodement, à la renonciation face aux espoirs d'un mouvement porté, quelques années auparavant, par la résistance armée aux Allemands et par la libération... », lettre adressée à A. De Palchi, 25 juillet 1962, retranscrite dans le volume *Poesie*, cit., p. 555.

<sup>2</sup> « Dans cette ville [Côme, Lugano ou Locarno, *ndl*] se déroule une conférence pour la paix. Ou mieux : on sait, tout le monde sait même si l'on en parle pas, que d'un échec pourrait naître une nouvelle guerre. », *Arie del '53-'55*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 37.

<sup>3</sup> « La conférence de paix aussi s'est arrêtée. L'attaché de presse fait une annonce sans émotion aux journalistes. Un statu quo, dit-il. La guerre n'aura même pas lieu cette fois-ci. Ni la paix. », *Ibid.*, p. 43.

L'annulation de la tension qui conduit à la guerre ou à la paix montre un mutisme diplomatique (relayé ici par l'attaché de presse, lui-même image de l'impassibilité et du refoulement des « émotions ») qui fait disparaître tout espoir d'évolution, de changement. Le monde reste inchangé, perdu dans une vacuité et une immobilité dont les moindres soubressauts risquent de faire basculer l'humanité dans une nouvelle horreur. Les termes « guerra ... pace », isolés dans les deux phrases brèves de l'explicit, rappellent donc le poème *Non sa più nulla* et sa vision individuelle de l'immobilité forcée, du mutisme et de la vacuité : « io sono morto / alla guerra e alla pace. »<sup>1</sup> L'impuissance du prisonnier qui souhaitait, après sa libération, une réalisation des espérances portées par la résistance à l'occupant, résonne dans l'immobilisme diplomatique de la conférence d'après-guerre ; entre-temps le monde, l'Autre, ont changé, et s'effacent les souvenirs comme s'effacent les espoirs. La dernière phrase du texte sur le concert, isolée par un retour à la ligne, fragment temporaire de l'épigraphe d'un poème sur l'oubli justement, *Addio Lugano bella*, illustre par la métaphore des lumières allumées l'écart entre le sujet et le monde, l'incompréhension entre l'auteur et les autres. Le rythme décroissant des mesures que l'on peut repérer dans cette phrase accentue l'isolement du sujet (l'on passe d'une mesure hendécasyllabique, à six syllabes puis quatre) :

Ma quelle luci, per chi stanno accese tutte quelle luci ? – mi domando.<sup>2</sup>

Le questionnement final, marque de nombreux textes séréniens, comme on l'analysera dans le troisième chapitre de ce travail, exprime la perplexité face au présent incompréhensible car décevant. Le présent historique n'est que le constat de la disparition des souvenirs et de l'effacement de la voix dans un vide moral. Le temps présent, à savoir les années d'après-guerre pour le Sereni de *Gli immediati dintorni*, révèle l'inaccomplissement des espérances du passé et une érosion (ou récupération ?) des valeurs issues de l'action des partisans. Une nouvelle ère commence, celle du 'miracle' et de la société de consommation. Cependant, il ne faudrait pas confondre le rapport de Sereni au temps présent et la nostalgie d'un passé héroïque porteur d'espoir. En effet, le présent, que l'auteur considère comme

---

<sup>1</sup> « moi, je suis mort / à la guerre et à la paix. », *Non sa più nulla*, in *Diario d'Algeria*, v. 12-13.

<sup>2</sup> « Mais ces lumières, pour qui sont-elles allumées, toutes ces lumières ? – je me le demande. », *Arie del '53- '55*, cit., p. 43.

un second échec, ne fait que répéter le premier échec de la période du conflit, avec l'impossibilité de lutter et le sentiment de culpabilité et de retard qui s'ensuit<sup>1</sup>. Son écriture durant l'après-guerre exprime les étapes irrégulières d'une tendance collective à l'oubli, alors que lui-même ne peut oublier ce qu'il a vécu. L'oubli chez les autres ne peut effacer l'expérience individuelle. L'état de disparition métaphorique durant la période 1943-1945 reste une blessure ouverte face à l'autre qui cherche à oublier. Comment se justifie cet oubli et dans quel contexte le passé s'efface-t-il ?

Le 'miracle' économique des années cinquante a accéléré la dissolution des valeurs issues de la libération, et les mirages, réels ou supposés, d'un nouveau bien-être social, d'une nouvelle manière de concevoir le travail et la production, ont provoqué ce que Pasolini appelle une « mutation anthropologique » radicale. A propos de Sereni, un critique parle de « falsificazioni lusingatrici del 'benessere'. Benessere anche della frenesia, quel su e giù, quel dentro e fuori che – all'aprirsi dei Sessanta – sembrò garantire quasi una mutazione antropologica. »<sup>2</sup> La mutation qui marque la disparition des valeurs du passé récent a trouvé sa métaphore avec la sirène de l'usine dans *Una visita in fabbrica*, écho assourdi des luttes ouvrières et désormais symbole vidé de sens, dans un vide moral.

Le malaise de l'auteur, comme il l'exprime dans ses textes, ne consiste pas seulement à déplorer cet état de fait, car Sereni ne regrette pas le passé, nous l'avons déjà dit, il regrette seulement qu'il ait été vidé de son sens pour les générations postérieures. Encore une fois, nous devons préciser que Sereni a besoin de s'inscrire dans la nouvelle société qui émerge de l'après-guerre, car son métier le met au contact direct de la « mutation » évoquée plus haut. Le malaise exprimé dans l'œuvre de Sereni, dans un espace de dégoût et d'incompréhension, culmine là où l'oubli se dissimule derrière un masque. Le passé a disparu, les autres ont disparu derrière un masque du présent, et de cette lucidité l'auteur éprouve un sentiment d'incompréhension du présent, de décalage avec les autres. Le poème *In una casa*

---

<sup>1</sup> On consultera sur cette question l'ouvrage de S. CIPRIANI, *Il « libro della prosa » di Vittorio Sereni*, cit., p. 90 : « gli avvenimenti socio-culturali del dopoguerra appaiono a Sereni come un secondo fallimento [...] ».

<sup>2</sup> « Les falsifications trompeuses du 'bien-être'. Le bien-être de la frénésie, ce mouvement de haut en bas, de dedans et dehors qui – au début des années soixante – sembla presque garantir une mutation anthropologique. », M. PIERI, « Lo spettro di un garofano », in *Otto-Novecento*, anno IV, n°3/4, maggio-aprile 1982, p. 277.

*vuota* fait passer le discours de la description du quotidien (les fleurs après la pluie) à l'évocation de la conférence de Munich en 1938, puis du malaise présent :

Si ravnivassero mai. Sembrano ravnivarsi  
di stanza in stanza, non si ravnivano  
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è  
ravnivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –  
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.  
Purché *si avesse*.

Purché si avesse una storia comunque  
– e intanto Monaco di prima mattina sui giornali  
ah meno male : c'era stato un accordo –  
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche  
sotto la pioggia un settembre.

Oggi *si è* – e si è comunque male,  
parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti.<sup>1</sup>

L'effet obsédant des répétitions multiples de formes verbales prépare le malaise final. Entre ironie (exprimée par l'italique et la conjonction concessive) et constat désabusé, le poème, écrit à la fin des années soixante, revient sur l'oubli qui suscite une répétition de l'histoire. Le masque du présent fait oublier le compromis de 1938 et établit un lien avec « l'aujourd'hui ». L'absence de tout discours moralisateur chez Sereni s'entrevoit dans l'incise entre tirets, reconnaissance de sa propre responsabilité. De ce constat naît le malaise du distique final, aboutissement d'un discours qui intègre des éléments de prose argumentative dans la métaphore de l'espace naturel. La mal ressenti dans le présent résulte d'un rapport problématique au monde et aux autres, et les fréquents séjours en Allemagne ne font que renforcer ce malaise, à la fois en poésie et dans les proses.

---

<sup>1</sup> « Si jamais elle se ravivaient. Elles semblent se raviver / de pièce en pièce, ne se ravivent / vraiment jamais dans cet air de pluie. S'est / ravivée – moi visionnaire d'un coup dans la lente éclaircie – / une ruée là-dehors de marguerites et renoncules. / Pourvu qu'on eût. / Pourvu qu'on eût une histoire de toute façon / – et entre-temps Munich de bon matin dans les journeaux / ah taant mieux : il y avait eu un accord – / pourvu qu'on eût une histoire exquise entre les croix gammées / sous la pluie, en septembre. / Aujourd'hui *on est* – et on est de toute façon mal, / part du mal toi-même que reviennent ou non soleil et pré couverts. », *In una casa vuota*, in *Stella variabile*.

Sereni fut, comme on l'a souligné, un témoin capital, pour les lettres, de l'évolution de la société allemande sortie du nazisme. La nouvelle *L'opzione* constitue à cet égard un témoignage fort intéressant, car elle évoque le milieu éditorial au Salon de Francfort, les tractations entre représentants des maisons d'éditions pour obtenir des droits, pour vendre des droits, etc. Le regard que porte le poète professionnel de l'édition sur ce milieu s'élargit pour devenir métaphore de toute la société allemande au moment de son propre 'miracle' économique. Ainsi, la description de la ville reconstruite après 1945 prend une connotation plus générale pour désigner le pays tout entier :

[...] è bastato un po' di benessere, il tepore degli alberghi, lo sfavillio delle tavole imbandite, questa frenesia di ricevimenti, cocktail e banchetti, su per un ascensore, dentro e fuori da un taxi, l'urto del ghiaccio dentro i bicchieri, il tintinnare d'un brindisi ... E questa città dove fino a non molto tempo fa c'erano ancora rovine ; ma erano rovine ancora umane, impastate di carne e sangue, certamente più umane e palpitanti di questi grattacieli e vetrine...E la gente di qui, soprattutto di domenica pomeriggio, quando passeggia lungo la Zeil ... potrebbe anche non esserci, non essere mai nata, essere altra gente, con altre facce – e sarebbe la stessa cosa – essere un'altra città, in un altro tempo – come se non avessero radici da nessuna parte, non storia non passato [...]<sup>1</sup>

La représentation du retour à une vie prospère intervient par la parataxe de détails descriptifs sur le milieu des congressistes lors du Salon du livre. Sons, sensations visuelles et mouvements d'agitation constituent le tableau saisissant de l'Allemagne du 'miracle', entièrement vouée à la réussite économique, au rythme « frénétique » des hommes d'affaire. Le terme « benessere » prend deux significations dans ce texte, d'une part il renferme l'atmosphère feutrée et festive des congrès qui parsèment le pays, d'autre part il indique comment la crise et le chaos de 1945 ont été surmontés, grâce à l'image des paisibles promenades dominicales, signal d'une prospérité retrouvée. Cependant, sous le regard de l'auteur, l'Allemagne frénétique et paisible à la fois des années cinquante et soixante triomphe de son humiliation passée

---

<sup>1</sup> « [...] il a suffi d'un peu de bien-être, de la tiédeur des hôtels, de l'éclat des tables dressées, de cette frénésie de réceptions, cocktail, banquets, en montant dans un ascenseur, en montant ou en sortant d'un taxi, du choc des glaçons dans les verres, du tintement d'un toast ... Et cette ville, qui, il y a peu de temps encore, était en ruine ; mais c'était des ruines encore humaines, faites de chair et de sang, certainement plus humaines et palpitantes que ces gratte-ciels et ces vitrines... Et les gens d'ici, surtout le dimanche après-midi, quand ils se promènent le long de la Zeil ... Ils pourraient même ne pas y être, n'être jamais né, être d'autres gens, avec d'autres visages – et ce serait la même chose – être une autre ville, dans un autre temps – comme s'ils n'avaient de racines nulle part, sans histoire, sans passé [...] », *L'opzione*, cit., p. 174.

par une reconstruction qui ne fait que dissimuler. Le tourbillon des manifestations à caractère professionnel connote une envie presque insensée de se perdre pour oublier, ne pas regarder en arrière, effacer son histoire : « Altra ondata di facce nuove, in questa città si passa da una fiera a un congresso, da un congresso a una mostra tutte le sante settimane [...] »<sup>1</sup>. Dans ce texte, la notion de disparition de l'autre s'exprime dans le vide qui s'est créé entre la frénésie des milieux d'affaires et le calme indifférent des promeneurs du dimanche. La vision de l'agitation professionnelle, à travers ses aspects festifs et ses moments d'autocélébration, tranche avec la froideur des villes nouvelles surgies des décombres et l'indifférence des personnes. On remarque que Sereni insiste sur le décalage entre souvenir du passé récent et douloureux (« rovine ») et reconstruction qui devient effacement des ruines et refoulement des souvenirs. La honte du nazisme disparaît dans l'oubli du passé immédiat au profit d'une fuite en avant dans la modernité et la grandiloquence architecturale (« grattacieli ») et dans la nouvelle société de consommation (« vetrine »). L'auteur oppose clairement les deux éléments constitutifs de l'humain (la chair et le sang) à l'inexistence glacée des apparences trompeuses, comme il avait opposé, dans le même texte, les « affetti » aux « congiunture ». Le thème de la disparition de l'autre est ensuite décliné avec l'hypothèse d'une non existence des individus qui peuplent ces villes reconstruites. Le mode conditionnel et la répétition de l'adjectif « autre » impliquent une transparence morale qui permet d'échanger les personnes entre elles, comme si le passé et leur vécu s'étaient dissous. Des masques interchangeables (« altre facce »), protagonistes des banquets et des réceptions évoqués plus haut, ont oublié d'où ils viennent et ce qu'ils ont été. La syntaxe traduit parfaitement l'impression de malaise du poète lorsqu'il regarde cette Allemagne qui redevient une grande puissance, tout en voyant disparaître les démons de son passé, dissimulés derrière l'apparence d'un tranquille dimanche après-midi. Les points de suspension instaurent des pauses de perplexité entre les descriptions, la parataxe accumule les formes négatives (« non esserci ... non essere ... non avessero ... nessuna parte ... non storia non passato »), et la subordonnée hypothétique comparative interprète la condition réelle et refoulée de ces individus, anxieux d'oublier et de tourner la page, mais dangereusement condamnés à être privés d'une

---

<sup>1</sup> « Une autre vague de nouveaux visages, dans cette ville où l'on passe d'une foire à un congrès, d'un congrès à une exposition, toutes les semaines que Dieu fait [...] », *Ibid.*, p. 186.

« histoire » et d'un « passé ». L'oubli collectif a effacé l'histoire pour l'avènement d'un présent prospère et d'un futur prometteur. La nouvelle *L'opzione* oscille entre la description de la frénésie illusoire et l'interrogation sur l'oubli, car le poète, à la fois étranger par sa nationalité, son statut d'auteur, son vécu de prisonnier et sa frustration de non résistant pendant la guerre, parvient à dévoiler la véritable nature de l'oubli collectif derrière son masque.

Le masque, métaphore de la dissimulation du passé, de l'effacement de l'histoire récente, sert à cacher les bourreaux parmi la respectable société des hommes d'affaire. Les figures de disparus du passé que décrit Sereni ne laissent plus aucun doute sur la manière dont le poète italien conçoit le rapport au passé et à la guerre. Le présent offre ainsi une nouvelle identité qui dissimule les anciens nazis restés en Allemagne et dissous dans la société de l'après-guerre, comme beaucoup d'anciens fascistes dans l'Italie de la même époque. Toujours dans la nouvelle *L'opzione*, la fréquentation des Salons du livre et le contact avec de nombreuses maisons d'édition pousse le poète à rencontrer les anciens protagonistes du nazisme qui ont disparu derrière l'apparence de la respectabilité :

Dunque devi sapere che questi aristocratici fanno piuttosto lega tra loro e formano un'élite com'è naturale [...]

Se simpatizzano con un partito di massa è soprattutto perché ci vedono un angolo idoneo d'osservazione, un'altura in posizione ideale da cui fiutano il futuro scambiando occhiate d'intesa coi loro simili [...]

i loro libri, i loro affari, muovendo la loro inquietudine tra schegge d'entre-deux-guerres, frammenti di vecchia Europa, sbarre doganali, treno della sera per Parigi, della notte per Amsterdam, treno del mattino da Vienna, brindisi scintillanti, altre e altre schegge di vecchia Europa, a ripetizione sul mondo subumano, a palate sul tempo morto delle fornaci ...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Donc tu dois savoir que ces aristocrates font bloc entre eux, ils forment une élite, comme cela est naturel [...] S'ils sympathisent avec un parti de masse c'est surtout parce qu'ils y voient un angle d'observation parfait, une hauteur idéalement placée d'où ils flairent le futur en s'échangeant des signes d'assentiment entre semblables [...] leurs livres, leurs affaires, agitant leur inquiétude entre des éclats d'entre-deux-guerres, des fragments de vieille Europe, des barrières de douanes, un train du soir pour Paris, de nuit pour Amsterdam, un train du matin pour Vienne, des toasts qui scintillent, d'autres et d'autres éclats de vieille Europe, à répétition sur le monde sub-humain, par pelletées sur le temps mort des fournaises ... », *Ibid.*, p. 178-179.

Ces trois extraits de la nouvelle correspondent au discours d'un collègue allemand qui s'adresse au narrateur et protagoniste en lui expliquant qui sont ces « aristocrates » et comment fonctionne leur intégration dans la nouvelle Allemagne post-nazie, puis la réflexion du narrateur sur les voyages d'affaire de ces hommes. Les deux premiers extraits illustrent la dimension sociologique de la notion du masque dissimulateur qui donne l'illusion d'un changement, alors que la caste d'hier subsiste toujours et fait revivre non les souvenirs de la guerre mais ceux de la « vieille Europe ». Le troisième extrait proposé mérite par contre une analyse à part, parce que la description des voyages d'affaire, entre les grandes capitales autour de l'Allemagne, la frénésie inquiète qui fait alterner la nostalgie des années d'avant-guerre et la volonté de s'inscrire dans le présent et d'en tirer profit, dénotent certes l'idée d'agitation dans les milieux d'affaire qui oublie le passé dans les réceptions et les déplacements à l'étranger, mais prennent une connotation terriblement différente si l'on se place d'un autre point de vue, et notamment si l'on fait dialoguer *L'opzione* avec certains poèmes sur l'Allemagne et la Hollande dans *Gli strumenti umani*. Les voyages en train à travers l'Europe occidentale entre l'Allemagne, la France, la Hollande et l'Autriche rappellent inévitablement les convois de déportés juifs, qui acheminaient des millions d'individus vers les camps d'Europe de l'Est, tandis que le terme « fornaci », par ailleurs déjà utilisé dans la même nouvelle pour indiquer les cheminées des usines allemandes en pleine croissance industrielle, renvoie aux fours crématoires de camps d'extermination. La superposition par le langage de la vie professionnelle dans l'Allemagne de l'après-guerre avec la déportation et la solution finale nazie intervient grâce à l'image terrible des « pelletées », isolée entre la virgule et les points de suspension, comme avant un silence macabre. L'expression « tempo morto » révèle à quel point l'oubli a provoqué des ravages dans les consciences, et la fonction de l'écriture sérénienne sera justement de dire ce temps disparu, de susciter les figures de disparus, de rappeler l'existence d'un passé dans le présent. L'œuvre de Sereni fait exister ce qui tend à disparaître, elle expose l'absence, questionne le silence et l'oubli, sans juger, sans fournir de réponses, mais par un simple rappel qui donne à réfléchir.

Le retour des anciens nazis se perd dans un pragmatisme et un opportunisme indispensables à la bonne marche des affaires dans les années de la forte croissance et de la prospérité. Effacer le passé par les nouvelles valeurs du présent, tel est le thème du bref poème *L'interprete*, dont l'avant-titre était *La guida tedesca*. Dans le

discours entre guillemets du guide allemand, qui parle au poète en déplacement en Hollande, s'affirme nettement le fonctionnement de la disparition de l'autre au niveau du refoulement plus ou moins profond. On s'accommode de la présence des anciens occupants tant qu'ils peuvent faire marcher le commerce. La tonalité ironique et presque cynique de la description sanctionne l'avènement des nouvelles valeurs, le règne des « congiunture » sur les « affetti » :

« Adesso tornano. Floridi, chiassosi  
pieni zeppi di valuta.  
Sono buoni clienti, non si possono respingere.  
Informazioni, quante ne vogliono.  
Non una parola di più. Non si tratta  
di rappresaglia o rancore.  
Ma d'inflessibile memoria ».<sup>1</sup>

Une autre prose, *Il sabato tedesco*, prévue comme suite de *L'opzione*, revient sur la superposition entre passé et présent, mais sous une forme beaucoup plus incisive. Le surgissement d'images refoulées du passé (« volti che pensavo scomparsi, di fatto rimossi nel mai esistito. »<sup>2</sup>) provoque une série d'autres images de l'effacement du passé récent (« Sbiadivano pian piano i riferimenti al passato, anche meno remoto [...] »<sup>3</sup>) qui débouchent à leur tour sur la métaphore des fauves. Les bêtes qui dévorent « le cœur et la mémoire », sont les fantômes du passé reconstitués dans la cruauté des individus du présent :

Già le belve onnivore. Le nuove belve intraviste qualche anno prima a un chiaro di luna sul pavimento specchiante all'ingresso del night. Non discendevano per niente da quelli delle svastiche, e caso mai erano disposti a schernirci decorandoci con quelle. Altra ingordigia. Altra ferocia. La ferocia, avevo pensato, che consiste nel mangiare, di noi, cuore e memoria.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « 'Aujourd'hui ils reviennent. Prospères, bruyants / pleins à craquer de devises. / Ce sont de bons clients, on ne peut pas les refuser. / Des renseignements, autant qu'ils en veulent. / Pas un mot de plus. Il ne s'agit pas / de représailles ni de rancœur. / Mais de mémoire inflexible.' », *L'interprete*, in *Gli strumenti umani*.

<sup>2</sup> « des visages dont je pensais qu'ils avaient disparu, effectivement refoulés dans ce qui n'a jamais existé. », *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 209.

<sup>3</sup> « Les références au passé, même pas très lointain, s'estompaient [...] », *Ibid.*

<sup>4</sup> « Eh oui, les fauves omnivores. Les nouveaux fauves entrevus quelques années auparavant, au clair de lune, sur le sol brillant de l'entrée d'un night club. Ils ne descendaient en rien de ceux des croix gammées, et le cas échéant ils étaient même prêts à se moquer de nous en nous décorant avec. Une

Les bêtes ne sont pas des nazis masqués, comme l'on en rencontrera dans certains poèmes de *Gli strumenti umani*, mais de nouveaux prédateurs dans une nouvelle Allemagne. La métaphore de la proie dévorée signifie que le passé, les leçons tirées du passé, comme les valeurs issues de la Libération en Italie, n'existent plus, ont disparu dans un élan d'amnésie dirigé vers le futur. Le choc sémantique entre les divertissements nocturnes et les croix gammées montre, encore une fois, que le temps mort devient objet de dérision, lorsque ce n'est pas de l'indifférence, ou de l'ironie, à cause du poétique « clair de lune » durant lequel ces bêtes peuvent être aperçues, comme dans la savane africaine.

Le corpus des poèmes de Sereni permet de poursuivre l'exploration de l'après-guerre et des années qui suivent, sous le signe de l'oubli et de la dissimulation. Le contexte du Salon du livre à Francfort marque la redéfinition d'une année zéro de l'Allemagne de la reconstruction, avec un rappel du titre du film de Rossellini, *Allemagne, année zéro*. Le poème *Nel vero anno zero*, publié en 1965, constitue le pendant de *Il sabato tedesco*, avec la réécriture de l'évocation des bêtes sauvages. Trois vers dans l'explicit reprennent exactement les éléments que l'on rencontre dans la prose :

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto –  
si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore.  
A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night.<sup>1</sup>

Ces vers narratifs de mesure plutôt longue, au delà de l'hendécasyllabe, montrent comment poésie et prose communiquent chez Sereni. Le transfert d'une forme de discours vers une autre forme de discours témoigne d'une volonté d'accorder l'égale dignité à ces deux formes. Dans le même poème, on retrouve aussi la superposition entre passé et présent, dans un souvenir qui provoque le malaise du sujet lyrique lorsqu'il se confronte à l'autre. Une conversation sur le nom du lieu d'une réception à Francfort, Sachsenhausen, la maison des Saxons, fait surgir le souvenir du nom identique d'un camp d'extermination. Le rappel implicite des détenus dans les camps

---

autre avidité. Une autre férocité. La férocité, pensais-je, qui consiste à manger notre cœur et notre mémoire. », *Ibid.*

<sup>1</sup> « Ils dévorent tout les jeunes fauves, tout / – ils engloutissent cœur et mémoire ces fauves omnivores. / Par saccades au clair de lune se glissent dans un night. » *Nel vero anno zero*, in *Gli strumenti umani*, v. 18-20.

(« un'ombra di recluso nel suo gabbano »<sup>1</sup>), déclenche celui des soldats allemands à Stalingrad :

E gli altri allora – mi legge nel pensiero –  
quegli altri carponi fuori da Stalingrado  
mummie di già soldati  
dentro quel sole di sciagura fermo  
sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni  
non è la stessa cosa ?<sup>2</sup>

L'interlocuteur allemand reste dans le non-dit, il refoule son passé mais perçoit chez son collègue d'édition italien le malaise provoqué par le souvenir, car comment ignorer le passé lorsque l'on a soi-même connu la condition du détenu ? Les disparus de la mémoire collective (« gli altri ... quegli altri ») sont réduits au statut de « momies », figés dans un passé refoulé. L'interrogation du poète sur le statut des disparus pendant la guerre et la mémoire qu'il en reste, et pas seulement la mémoire officielle des cimetières et des monuments commémoratifs, est aussi un questionnement sur la place des disparus dans la mémoire collective et individuelle. Cette mémoire s'efface progressivement dans le tourbillon provoqué par les jeunes « fauves omnivores ». A quoi sert l'écriture sérénienne, sinon à questionner l'individu sur son rapport à l'histoire, à la mémoire, à la disparition de l'autre ?

### II.3.2. LE RAPPORT A L'HISTOIRE

Les évocations de la disparition *de* l'autre, dissimulé sous le masque du présent et de la compromission, et de la disparition *chez* l'autre, qui tend à oublier, voire refouler son passé récent, conduisent inévitablement à une interrogation sur l'histoire. Sereni ne cesse de revenir par bribes de la mémoire et par allusions sur son passé de soldat prisonnier, épisode traumatisant, comme on l'a affirmé à plusieurs reprises dans notre travail. Le passé historique, et pour Sereni la Seconde Guerre mondiale, la résistance italienne et la Libération, ne peut se perdre dans le vide d'un

---

<sup>1</sup> « l'ombre d'un détenu dans son caban. », *Ibid.*, v. 10.

<sup>2</sup> « Et les autres alors, lit-il dans mes pensées, / ces autres à quatre pattes autour de Stalingrad / momies d'ex-soldats / dans ce soleil de malheur, immobile / sur leurs années d'aquilon ... après tant d'années / n'est-ce pas la même chose ? », *Ibid.*, v. 12-17.

« temps mort », expression utilisée dans la nouvelle *L'opzione*. L'écriture, après l'expérience du journal poétique de la captivité, cherche par conséquent à exprimer les craintes de l'humain face à l'oubli, à traduire par le langage littéraire l'idée de disparition et toute sa charge de malaise existentiel, tout en inscrivant dans l'éternité de ce langage les figures des disparus. Cette inscription intervient grâce aux dialogues, aux questionnements, aux répétitions obsédantes, à l'insertion d'un besoin de communication vital à l'intérieur de la littérature.

L'histoire, on l'a montré dans la partie précédente, se réduit essentiellement pour Sereni à l'Italie et à l'Allemagne d'après-guerre. Les fonctions de directeur éditorial pour Mondadori fournissent l'occasion des séjours à Francfort, dans un milieu cosmopolite qui favorise les échanges au cours des multiples réceptions et rencontres informelles, dont l'objectif reste bien de remporter des contrats pour la maison d'édition. La nouvelle sur le Salon de Francfort et le poème *Nel vero anno zero* ont montré les aspects illusoire du bien-être économique de l'Allemagne qui dissimulent tant bien que mal une histoire récente refoulée. Le poème *L'interprete* a montré pour sa part comment l'on s'accommode du retour des ennemis d'hier dans l'agitation économique des années de reconstruction. La notion de dissimulation derrière un masque et donc l'idée d'un déni de l'histoire récente par une amnésie opportune s'observent encore plus nettement dans le poème *La pietà ingiusta*, avec une réflexion sur le sens de cette histoire qui vient de se dérouler. On rappelle à dessein que ce poème a d'abord été publié dans le volume de *L'opzione*, en 1964, avant de trouver sa place dans le recueil *Gli strumenti umani*, l'année suivante. Toujours dans le contexte de la manifestation éditoriale allemande, le poète-directeur mondadorien restitue dans ses vers le discours, en langue française, d'un collègue qui lui conseille justement de refouler ses souvenirs sur la guerre et l'occupation pour ne pas risquer de faire échouer une négociation :

Mi prendono da parte, mi catechizzano :

il faut

faire attention, vous savez.

Et surtout si l'affaire

doit marcher jusqu'au bout,

ne causez pas de ces choses bien passées.

Il paraît qu'il en fut un, un SS

qu'il a été même dans l'armée

quoique pas allemand ...

Ecco in cosa erano

forza e calma sospette

l'abnegazione nel lavoro, la

cura del particolare, la serietà

a ogni costo, fino in fondo ...<sup>1</sup>

Comme dans le discours du guide interprète allemand de *L'interprete*, le français qui s'adresse à Sereni énonce les règles d'un jeu dans lequel l'oubli permet de sortir gagnant. L'emploi ironique du verbe « catéchiser » dans l'incipit indique clairement que ces règles sont en vigueur dans un milieu où tous connaissent la vérité sans jamais la dévoiler ; la connotation religieuse et dogmatique du verbe induit même une sorte de foi dans les affaires, par le reniement, du moins public, de sa propre mémoire et de son propre statut d'ancienne victime, car Sereni fut, en quelque sorte, une victime de la guerre. La réconciliation justifiée par la reprise économique et l'élan vers le futur prometteur permet de faire disparaître les zones d'ombre de l'histoire. La langue française, qui restitue le climat cosmopolite du Salon et le mélange entre anciens ennemis, sert à proclamer une règle pour ces hommes d'affaire, le silence de l'histoire qui s'efface derrière les impératifs économiques. Après la pause des points de suspension, le poème reprend avec les considérations du sujet lyrique qui regarde avec amertume et résignation le monde avec lequel il collabore. La série de remarques sur l'étonnante maîtrise de soi de l'ancien SS s'explique par le besoin de se dissimuler derrière la respectabilité et la réputation dans les affaires. Le rapport à l'histoire récente et à ce qu'en font ses contemporains plonge donc Sereni dans un malaise qu'il doit réprimer en tant que directeur éditorial mais qu'il expose sans détours en tant qu'écrivain. La description du repas entre hommes d'affaire au Salon de Francfort est interprétée comme une « mise en scène » dans laquelle chacun joue son rôle suivant les règles d'un catéchisme de l'oubli temporaire. La conclusion du repas, avec un hémistiche oxytonique de cinq syllabes (« si firmerà »), suspendu entre la perplexité de la conscience et le retour rapide au sens pratique, à l'obligation professionnelle, rend bien la résignation du directeur qui

---

<sup>1</sup> « Ils me prennent à part, me catéchisent : / *il faut / faire attention, vous savez. / Et surtout si l'affaire / doit marcher jusqu'au bout, / ne parlez pas de ces choses bien passées. / Il paraît qu'il en fut un, un SS / qu'il a même été dans l'armée / quoique pas allemand ... / Voilà en quoi étaient / force et calme suspects / l'abnégation au travail, le / soin du détail, le sérieux / à tout prix, jusqu'au bout ... »*, *La pietà ingiusta*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-12.

représente Mondadori à l'étranger, chargé de signer un contrat et non de s'interroger sur le passé :

Tra poco sparcchieranno, porteranno  
le cartelle per la firma. Si firmerà.  
Si firmerà la pace barattandola con la nostra pietà –  
e lui rimesso in sesto, risarcito di vent'anni d'amaro  
bene potus et pransus arbitro dell'affare.<sup>1</sup>

La conscience du professionnel s'efface dans le vers oxytonique dont le temps futur enferme l'idée d'obligation, d'inévitable cours de choses. Le choix métrique montre ici, d'une part la disparition du passé et de la conscience de l'histoire récente dans la terminaison en *-à* au futur, et d'autre part l'apparition d'une conscience intérieurement exprimée, la manifestation d'un malaise, dans l'assonance entre « firmerà » et « pietà » à la fin des deux vers consécutifs. L'hendécasyllabe « Si firmerà la pace barattandola » exprime la honte du compromis, par la comparaison avec la signature d'un traité de paix humiliant, et sa finale proparoxytonique (où les deux syllabes *-dola* prolongent par le rythme le vide moral qui a présidé au banquet qui vient de s'achever par la signature du contrat) annonce le *settenario* du second hémistiche, vers oxytonique pour faire l'assonance avec « firmerà ». Ce second hémistiche inaugure le portrait moral critique de l'individu qui préside le banquet, l'ancien SS, dans lequel le verbe « risarcire » condamne au néant les victimes de la guerre. Ces vers représentent une des plus sombres images de la disparition dans l'œuvre de Sereni, car la disparition de la véritable nature de l'autre, le SS dissimulé par son « dédommagement », fait aussi disparaître les consciences dans le néant d'un oubli collectif. La fin du poème renforce encore l'idée de disparition de l'Histoire par le brouillage des signes :

Non si vede più niente. Se non – per un incauto  
pensiero, per quel momento di pietà – quella mano  
quel mozzicone di mano sulla parete.  
Ci conta ci pesa ci divide. Firma.

---

<sup>1</sup> « Bientôt ils desserviront, ils apporteront / les papiers à signer. On signera. / On signera la paix, la troquant contre notre pitié / – et lui de nouveau d'aplomb, dédommagé de vingt ans d'amertume / *bene potus et pransus arbitro de l'affaire.* », *Ibid.*, v. 48-52.

E tutti quanti come niente – come la notte  
ci dimentica.<sup>1</sup>

L'aveuglement des convives qui vont signer, comme oubli de l'histoire, est soudain interrompu, mais en vain, par la souvenir d'une victime. La conscience de chaque individu se superpose au geste du professionnel, et lorsque la main signera, obéissant à l'injonction « Firma » (à moins qu'il ne s'agisse d'un présent de l'indicatif, qui marquerait le caractère irrémédiable du geste), isolée dans un bisyllabe entre deux points, à la fin d'un dodécasyllabe, elle devra oublier l'image d'une autre main, enfouie dans la mémoire de l'horreur. Cette main qui surgit, comme la main divine du Livre biblique de Daniel, rappelle le jugement des morts sur les vivants. Au niveau métrique, il est intéressant de constater que le vers dodécasyllabe est organisé par un décasyllabe constitué de trois segments en parataxe, trois étapes du regard du disparu par delà l'oubli sur les protagonistes de son anéantissement dans le « temps mort », puis le bisyllabe qui forme une phrase à lui tout seul reprenant le futur de « firmerà », pour pousser encore un peu sur le chemin de l'oubli. La disparition de la victime de la mémoire, même si la poésie la fait revivre, correspond à une disparition de l'histoire. L'aveuglement métaphorique se résout par la disparition dans l'obscurité nocturne, la nuit de l'oubli.

La poésie sérenienne qui affronte le rapport à l'histoire récente refuse la condamnation à l'oubli. L'oubli signifie le vide et la disparition de l'autre, et le malaise du directeur éditorial trouve dans les vers du poète un moyen d'exprimer ce refus<sup>2</sup>. Le célèbre poème *Amsterdam* lutte contre l'oubli par la voix poétique qui suscite la figure disparue d'Anne Franck, et cette lutte consiste à limiter l'effacement des traces. Dans un autre poème, consacré à la fille de Sereni, Laura, après une évocation de caprice d'enfant et d'irritation paternelle, la dernière strophe fait surgir, de manière inattendue, mais en conformité avec le besoin de se souvenir par

---

<sup>1</sup> « On ne voit plus rien. Sinon – dans une pensée / imprudente, dans ce moment de pitié – cette main / ce moignon de main sur le mur. / Elle nous compte nous soupèse nous partage. Signe. / Et tous comme rien – comme la nuit – / nous oublie. », *Ibid.*, v. 53-58.

<sup>2</sup> « Negli *Strumenti umani* la poesia diventa memoria della storia : memoria risoluta e critica, che agguanta il passato e lo inchioda alla sua identità, contro ogni tentativo di attenuarne l'asprezza, di annacquare la specificità sinistra, di omologarlo a prassi e comportamenti umani senza tempo e quindi senza responsabilità. », C. SENSI, « Vittorio Sereni : prigionia e memoria », in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e lager*, cit., p. 106.

l'analogie, une figure de disparu, un autre enfant qui se superpose à Laura, un petit juif qui défie une allégorie de la mort :

[...] Ma è l'angelo  
nero dello sterminio  
quello che adesso vedo  
lucente nelle sue bardature  
di morte  
e a lui rivolto in estasi  
il bambinetto ebreo  
invitandolo al gioco  
del massacro.<sup>1</sup>

La série d'enjambements successifs provoque un effet d'accumulation dans la vision allégorique, par étapes autour des deux termes clé que sont « morte » et « massacro ». Ces deux mots entraînent une rupture de ton brutale avec le reste du poème sur Laura, précipitant la dimension sombre de la mémoire par la connotation qu'ils prennent lorsqu'ils sont associés à « sterminio » et « ebreo ». Cette épiphanie de la mémoire sous forme d'apocalypse montre à quel point les blessures de Sereni, plus de vingt-cinq ans après, car le poème date de 1976, sont sensibles à la question de l'oubli historique, vécu et ressenti comme une menace<sup>2</sup>.

Le besoin de rappeler les signes du passé pour éviter de tomber dans le vide mémoriel, comme les convives du banquet de Francfort, consiste aussi à voir dans le monde la présence effective de l'histoire. Le souvenir de l'occupation allemande en Italie investit ainsi la description de l'espace naturel du lieu de vacances entre Ligurie et Toscane. Dans une prise en compte de l'actualité de la guerre froide (la guerre de Corée en 1951), le *poemetto* de *Stella variabile* rappelle la guerre qui s'est achevée peu de temps avant :

Qua sopra c'era la linea, l'estrema destra della Gotica,

---

<sup>1</sup> « Mais c'est l'ange / noir de l'extermination / ce qu'à présent je vois / étincelant dans son harnachement / de mort / et vers lui tourné en extase / le petit enfant juif / l'invitant au jeu / de massacre. », *Sarà la noia*, in *Stella variabile*, v. 13-21.

<sup>2</sup> P. RICŒUR affirme très justement que « l'oubli définitif, assignable à un effacement des traces, [...] est vécu comme une menace : c'est contre cet oubli-là que nous faisons œuvre de mémoire, afin d'en ralentir le cours, voire de le tenir en échec. », *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points », 2000, p. 552-553.

si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto  
ai nuovi arrivi con la monotonia di una guida –  
le postazioni dei tedeschi.  
Dal Forte gli americani tiravano con l'artiglieria  
e nel '51 la lagna di un raro fuoribordo su per il fiume  
era ancora sottilmente allarmante,  
[...]¹

Le besoin de se rappeler le passé historique s'observe ici dans l'incise entre tirets, adressée aussi bien à soi-même qu'au lecteur, pour se convaincre de l'utilité du souvenir. L'incise insiste sur la répétition de l'adverbe « ancora », qui sera repris plus loin une seconde fois, car le passé existe toujours dans le présent, les marques de l'histoire n'ont pas disparu, et la topographie garde en mémoire les actions qui s'y sont déroulées. La comparaison avec le guide est une forme d'auto-ironie dont l'objectif consiste à renforcer le caractère inlassable, répétitif et presque fastidieux du discours du sujet lyrique sur le rappel de l'histoire. La monotonie explicite de ce discours, qui pourrait ne plus avoir de sens, vise en réalité à une résistance de nature existentielle contre l'oubli et la disparition des autres, de ceux qui ont lutté sur cette Ligne Gothique entre 1943 et 1945. Le lieu de vacances au bord du Magra et de la mer, comme l'espace lacustre mythifié de Luino dans *Frontiera*, garde les traces d'une inquiétude que seul celui qui a vécu le traumatisme de l'absence à la guerre et à la résistance peut encore éprouver. L'inquiétude, à travers l'interprétation « alarmante » du bruit banal et quotidien d'un hors-bord, rappelle effectivement le sentiment d'anxiété du poème *Terrazza* et de la sirène du bateau sur le lac à la veille d'une guerre. Ici, le conflit en Corée et la peur d'une troisième guerre mondiale expliquent la sensibilité du sujet qui pense revivre l'histoire. La stylistique nous montre que, dans des vers narratifs de mesure très longue, au delà des douze syllabes, le passé (« tiravano ») se reflète dans le présent diégétique, grâce à la fonction de relancement de la conjonction de coordination (« e nel '51 »), avec un hendécasyllabe qui regroupe, en trois fois quatre syllabes, les étapes progressives d'un renforcement de l'inquiétude (« era ancora / sottilmente / allarmante »), marqué en dernier lieu par

---

¹ « Là-haut il y avait la ligne, l'extrémité droite de la Ligne Gothique, / on voit encore – encore aujourd'hui je le répète / aux nouveaux arrivants avec la monotonie d'un guide – / les positions des Allemands. / De Forte les Américains tiraient avec l'artillerie / et en 51 la plainte d'un hors-bord isolé sur le fleuve / était encore insidieusement alarmante, / [...] », *Un posto di vacanza*, I, in *Stella variabile*, v. 45-51.

la rime intérieure des deux adverbes de manière en *-mente*. L'inscription de l'histoire dans le présent signifie pour le sujet lyrique le rappel sensible des prémices d'une blessure.

Un tel rapport à l'histoire, entre malaise de l'amnésie imposée et présence obsédante du souvenir que l'on entend préserver, implique dans l'œuvre littéraire sérénienne une analyse de la question fondamentale du décalage de l'auteur par rapport à l'autre, et par rapport au monde dans lequel il vit. A la fin de sa vie, l'auteur déclarait encore dans une interview : « Comunque se mi fosse dato di poter cambiare qualcosa nella società attuale certamente cambierei tutto. »<sup>1</sup> On sait que Sereni refuse le militantisme, le discours idéologique ou politisé ; malgré son origine lombarde<sup>2</sup>, le moralisme de ses écrits, critiques envers le présent, n'entend jamais donner des leçons, au contraire, l'auteur semble éprouver un sentiment de culpabilité, c'est la raison pour laquelle il résout ce malaise par l'interrogation et le dialogue, fruits des 'répliques sismiques' de l'expérience directe. Il déclarait à un quotidien : « io non sono mai stato capace di conquistare una nuova consapevolezza, di aderire a una nuova posizione, per via intellettuale ; mi è sempre stato necessario passare attraverso delle esperienze, restarne scottato. »<sup>3</sup>

Le rapport au présent et le sentiment de malaise qui en découle font l'objet d'un poème sur la célébration de la Fête de la Libération, le 25 avril (l'avant-titre d'un des manuscrits est justement *Un venticinque aprile*). Les fragments de l'histoire, passés par le filtre des commémorations qui en estompent en fin de compte la signification, renvoient à la perte des espérances suscitées par la Libération lors des élections législatives de 1948 :

Per tutta la città, nelle strade  
per poco ancora vuote un assiduo raschiare,  
manifesti a brandelli, vanno a brani  
le promesse di ieri e lungo i marciapiedi

---

<sup>1</sup> « Toutefois, si je pouvais changer quelque chose dans la société actuelle, je changerais certainement tout. », interview accordée à P. Lucarini, in *Firme nostre*, septembre 1982.

<sup>2</sup> M. CARMINATI parle d'un « moralisme ironique et désenchanté typique de la culture milanaise depuis les Lumières. », « La question de la frontière dans la poésie de Vittorio Sereni », in *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Cahiers de Prevue/Main d'œuvre, n° 19-20, Montpellier, 2001, p. 9.

<sup>3</sup> « je n'ai jamais été capable de conquérir une nouvelle conscience des choses, d'adhérer à une nouvelle position, par la voie intellectuelle ; il m'a toujours fallu passer au travers des expériences, et en rester profondément marqué. », interview publiée dans *L'Unità* le 18 juillet 1962.

è già il tritume delle cicale scoppiate.<sup>1</sup>

L'image de fragmentation des signes de la célébration civile et de la campagne électorale (« manifesti »), rappelant au passage les lambeaux passés de l'affiche de la pin-up en Sicile lors de la capture, devient métaphore de l'inconsistance du discours des politiques de l'époque, avec l'expression « cicale scoppiate », qui en italien s'utilise pour qualifier un discours ennuyeux et vide de sens. Le vide du discours politique, correspondant du vide moral dans lequel l'après-guerre plonge la société, s'illustre dans le thème, bien connu de Leopardi et des poètes crépusculaires, mais sur le mode de l'ironie douce pour ces derniers, de l'ennui dominical. A trois reprises le poème constate : « C'era altro da fare delle domeniche ? ... una sterminata domenica ... che fare delle domeniche ? »<sup>2</sup>. L'ennui du dimanche, et le vide qui le caractérise, deviennent allégories du décalage avec le présent, à cause de l'oubli sélectif de l'histoire. Le poète annonce clairement : « Non lo amo il mio tempo, non lo amo. »<sup>3</sup>, puis il s'efface dans l'endormissement collectif : « L'Italia dormirà con me »<sup>4</sup>, qui résonne dans les textes en prose sur l'endormissement de la mémoire chez les Allemands.

Le sentiment de retard, occasionné par l'absence lors de la Libération, détermine un mouvement de recul et de réflexion sur les événements contemporains. La manière dont le poète a vécu la guerre et l'après-guerre a donc une incidence sur son rapport à l'événement et sur sa vision de l'histoire. Il déclare, à la fin de sa vie : « Non mi preoccupa di esprimere un'emozione rispetto a un fatto pubblico e collettivo nel momento in cui esso si verifica e si svolge [...] In senso positivo ciò significa necessità di maturazione di un motivo ; in senso negativo, lentezza, pigrizia, impotenza, remora psicologica, paura. »<sup>5</sup>. Ces propos mettent en relation l'attitude du poète face à l'histoire avec son sentiment de retard et d'impuissance. Son décalage par rapport à l'actuel, exprimé dans le poème *Nel sonno*, implique

---

<sup>1</sup> « Dans toute la ville, dans les rues / vides un instant encore, un râclément têtu, / des affiches en lambeaux, tombent en morceaux / les promesses d'hier et le long des trottoirs / ce sont déjà débris de cigales éclatées. », *Nel sonno*, II, in *Gli strumenti umani*, v. 1-5.

<sup>2</sup> « Pouvait-on faire autre chose des dimanches ? ... un interminable dimanche ... que faire des dimanches ? », *Ibid.*, IV, v. 7 et V, v. 1 et 7.

<sup>3</sup> « Je ne l'aime pas mon temps, je ne l'aime pas. », *Ibid.*, V, v. 9.

<sup>4</sup> « L'Italie avec moi dormira. », *Ibid.*, v. 10.

<sup>5</sup> « Je n'ai pas la préoccupation d'exprimer une émotion face à un fait public et collectif au moment où il se produit et où il se déroule [...] Positivement cela signifie une nécessité de maturation d'un motif ; négativement, la lenteur, la paresse, l'impuissance, le retard psychologique, la peur. », Interview accordée à A. Del Bo Boffino, *Amica*, 28 settembre 1982.

également un décalage avec les orientations idéologiques de son temps, et notamment les prises de position politiques. Le poème *Un sogno*, suivant le récit d'un songe riche de signification sur la posture de l'auteur, montre, au début des années soixante, le rapport problématique de Sereni à l'autre sur le plan idéologique. Il s'agit, encore une fois, d'une allégorie de la lutte pour passer un pont sur le fleuve Magra, mais une figure de Cerbère réclame les papiers 'idéologiquement corrects' pour passer. Le poème est inclus dans la partie de *Gli strumenti umani* intitulée justement « Apparizioni e incontri », et la rencontre avec la bête mythologique inaugure un discours sur l'engagement des intellectuels et des hommes de lettres. Le poète, ou plutôt l'esprit du poète en songe, refuse de montrer ses papiers en tentant de faire référence à son souvenir, à son attachement aux valeurs civiles, au fait qu'il garde la mémoire des morts de la guerre. Le Cerbère lui oppose la nécessité d'un « programme » idéologique et lui barre l'accès du pont, le poème s'achève sur la lutte symbolique qui dure tant que le poète refusera de s'inscrire dans une orientation politique clairement définie, et selon des « choix » bien précis :

« Ho speranze, un paese che mi aspetta,  
certi ricordi, amici ancora vivi,  
qualche morto sepolto con onore ».  
« Sono favole, – disse – non si passa  
senza un programma ».  
[ ... ] La rissa  
dura ancora, a mio disdoro.  
Non lo so  
chi finirà nel fiume.<sup>1</sup>

La conscience d'une place à occuper dans la lutte contre l'oubli se traduit poétiquement par la fidélité absolue envers les amis, car l'amitié est peut-être la valeur la plus forte chez Sereni, même après la disparition. Le culte personnel des disparus, en relation avec un rapport sensible à l'histoire récente, ne suffit malheureusement pas à satisfaire le monstre. L'allégorie sert ici à montrer le mélange de malaise et de résistance obstinée du poète, face aux sollicitations d'ordre politique

---

<sup>1</sup> « 'J'ai des espoirs, un pays qui m'attend, / certains souvenirs, des amis encore vivants, / quelques morts enterrés avec honneur.' / 'Sornettes, dit-il, sans un programme / on ne passe pas' / [...] La bagarre / dure encore, à ma grande honte. / J'ignore / qui finira dans le fleuve. », *Un sogno*, in *Gli strumenti umani*, v. 9-13 et 21-24.

ou idéologique qui lui sont adressées. Son expérience de la guerre et de la prison ne peut en aucun cas se fondre dans un « programme », et seuls comptent la mémoire du passé, le rappel des disparus, la présence des souvenirs dans le présent historique. L'écriture sérénienne refuse l'engagement et ses risques de contingence pour une posture de 'résistant' idéologique qui reste fidèle à la mémoire et qui lutte contre l'oubli et la récupération du passé. Dans une époque où le rapport à l'histoire passait inévitablement par l'idéologie, la figure de Sereni tranche par sa marginalité lucide :

[...] come gli esistenzialisti francesi venivano allora spiegando, il tema delle scelte etiche si poneva in diretto rapporto con la storia ; e con l'idea medesima di rinnovamento e rivoluzione. A Sereni, escluso dalla Resistenza, tutto questo [...] dovette sembrare una specie di carnevale ottimistico un po' ridicolo. <sup>1</sup>

Dans la notion de disparition *de l'autre*, et *chez l'autre*, la lutte symbolique du poète 'Jacob' et de 'l'ange' Cerbère révèle que la motivation de l'écriture sérénienne est d'ordre éthique, au sens le plus pur du terme, et non idéologique. En effet, la dimension civile du rapport du poète à l'histoire consiste à lutter contre la disparition, tout en s'interrogeant avec courage, voire avec une ironie critique, sur la nature de son refus d'oublier, la racine de son « mal d'Afrique », le besoin de « délier le nœud ». Sereni n'est ni une voix d'intellectuel engagé ni un poète civil, il questionne le passé et le présent, puis les autres, pour proposer une œuvre hautement éthique, très exigeante envers soi-même et parfaitement sincère envers le lecteur, car il ne porte pas des idées contingentes mais soulève des problèmes humains essentiels, ce qui le rend encore aujourd'hui tout à fait audible pour le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, privé justement d'idéologies. Dans un essai des années soixante-dix, Grillandi remarquait déjà la nature particulière de cette fonction civile chez Sereni :

[...] non tanto vedere più lontano e più giusto, quanto chiarire a sé e agli altri le ragioni di ogni rifiuto, di ogni rinuncia, la necessità di resistere, preesistente alla medesima necessità di vivere.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « [...] comme l'expliquaient alors les existentialistes français, le thème des choix éthiques dépendait étroitement de l'histoire ; et avec l'idée semblable de renouvellement et de révolution. A Sereni, exclu de la Résistance, tout cela devait ressembler à une sorte de carnaval optimiste et un peu ridicule. », F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 188.

<sup>2</sup> « [...] non pas voir plus loin et plus juste, mais plutôt expliquer à soi-même et aux autres les raisons de chaque refus, de chaque renonciation, la nécessité de résister, qui coexiste avec la même nécessité de vivre. », M. GRILLANDI, *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, « Il Castoro », 1972, p. 12.

L'articulation entre la disparition de l'autre et le rapport à l'histoire produit dans les textes de Sereni une série de figures de disparus, un sentiment de perte et d'effacement, le constat amer d'une désillusion et d'une dissolution des valeurs dans les années cinquante et soixante. L'écriture, comme pratique d'exigence morale libre, face à l'activité de directeur éditorial qui exige souplesse psychologique et art de la persuasion, devient le lieu d'une résistance symbolique aux compromis, comme si l'impossibilité de résistance armée entre 1943 et 1945 motivait les choix éthiques de l'auteur pour le reste de sa carrière. L'accomplissement de cette résistance grâce à l'écriture est parallèle, il faut toujours le rappeler, à une vie professionnelle active et fructueuse, d'ordre 'alimentaire' certes, mais dont les sollicitations dans la poésie et la prose produisent de merveilleux textes comme *L'opzione* ou la série *Dall'Olanda*. Malgré les accrocs de l'existence et les contradictions des années de la croissance économique, cruciales pour la société italienne, Sereni persiste, ne se rend jamais, ne cède pas.

La coordination entre une représentation fréquente de la disparition dans les textes (déclinée, comme on l'a montré, par l'absence, le silence et l'oubli) et la résistance éthique de l'auteur à l'oubli, permet par conséquent de considérer que, dans les interstices du vide, existe une signification, un discours, une présence, que l'écriture va manifester, par exemple grâce aux dialogues, aux apparitions, aux irruptions sonores, et en dernier lieu, à une interrogation sur son propre statut, par la métapoésie.

**III**  
**DANS LES INTERSTICES DU VIDE**

Les deux précédents chapitres ont exposé le fonctionnement d'une poétique de la disparition, d'abord sous l'angle du seul sujet lyrique, puis dans sa relation au monde et à l'autre. L'œuvre en vers et en prose de Sereni ne se réduit pourtant pas à une écriture qui s'épuise dans un néant, elle ne témoigne pas exactement d'un rapport problématique au monde qui se résoudrait dans le désespoir et le nihilisme. Même si cette dimension fait partie intégrante de la poétique sérénienne, eu égard aux blessures biographiques qui engendrent des zones de fracture dans le texte, lieu où s'instaurent les formes de la disparition, précisément, nous devons affronter un corpus dont la fonction est de sonder ces blessures, d'interroger ces fractures, souvent sans autre réponse que la confrontation avec le silence et le vide. Les blessures ne se referment pas<sup>1</sup>, et la littérature servira donc à leur donner un sens par le langage, à les inscrire dans un dialogue avec soi et les autres. Or, parmi les multiples manifestations de la disparition jusqu'ici étudiées, le dialogue avec soi et les autres (qui peut être le lecteur, comme on le verra), intervient dans les interstices du vide, entre les silences, l'absence et les oublis. L'expression « interstices » n'est pas de nous, mais elle a été avancée par Mengaldo qui voit très justement l'originalité du vide sérénien, à la fois épuisement de la parole (c'est le sujet de *Un posto di vacanza*) et effort plus ou moins récompensé pour établir une communication par la littérature<sup>2</sup>. Le présent chapitre veut tenter d'analyser les aspects et le contenu des interstices du vide évoqués par Mengaldo, les éléments qui accompagnent les formes de la disparition en la modulant. De ce fait, les signes du vide, expression de la disparition, sont manifestés par l'écriture, et c'est bien là qu'intervient une présence, une oscillation entre vide et plein comme indice de la

---

<sup>1</sup> MENGALDO parle de « risarcimento di una ferita non rimarginata [...] di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa [...] », in « Iterazione e specularità in Sereni » [1972], cit., in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 375.

<sup>2</sup> « Se nichilismo dev'essere, nichilismo sia : abbagliamento accecante e pressione schiacciante del silenzio sulla parola, che perciò non può dire più quel nulla attraverso il discorso, ma negli interstizi, sacche e rovesci di questo. », P.V. MENGALDO, « Il solido nulla » [1986], cit., in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 340.

signification<sup>1</sup>. Lonardi avait déjà remarqué que les marges du vide constituaient la zone de signification du texte sérénien<sup>2</sup>, et nous voulons par conséquent démontrer, dans cette dernière partie de notre travail, que la poétique de la disparition chez Sereni ne peut se concevoir qu'à travers un échange entre absence et présence, entre voix et silence, entre épuisement de la parole et verbalisation. Du point de vue métaphorique, le polder hollandais constitue une image sérénienne possible de l'interstice, comme zone transitoire, contingente, entre la disparition occasionnée par l'eau qui anéantit et la disparition physique dans la mort :

oggi *polder*.

Vita

tra *polder* e diga, qui c'è posto  
per la procreazione solamente  
e la difesa dalla morte. [ ...]<sup>3</sup>

L'isolement du mot « vita », après la césure et le point, indique une sorte de correspondant rythmique et typographique au polder qui ménage une zone de refuge fragile dans laquelle se déroule l'existence fondamentale des individus (la conception et la lutte quotidienne contre la disparition). Le polder assure une défense dans l'interstice construit par la main de l'homme contre les éléments naturels. Le langage assure chez Sereni un refuge contre la disparition, mais la précarité de ce refuge implique d'en sonder les fondements et les motivations en permanence. La barrière du polder et celle des mots fonctionnent contre la disparition, et dans ce contexte le discours métapoétique aura pour fonction, on le verra plus loin, de révéler les lacunes de cette barrière, l'illusion d'une capacité défensive de l'écriture : « la buffa illusione dell'eterno e dell'eternare »<sup>4</sup>. La difficulté pour comprendre le monde et la réalité, après le traumatisme de l'isolement et du retard coupable pendant deux années, marque de manière permanente la personnalité de l'auteur et déclenche dans son

---

<sup>1</sup> A propos de « vide et plein », on consultera J.-C. VEGLIANTE, « Il vuoto-pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni), in *Mélanges offerts à M-H Caspar. Littérature italienne contemporaine et musique*, CRIX, Paris X-Nanterre, 2005, p. 633-644.

<sup>2</sup> « È allora agli orli del vuoto che occorre cercare, in Sereni, le tracce, appena le tracce, della pienezza – ma tracce di un'intensità struggente anche perché sono troppi i buchi e le assenze al centro. », G. LONARDI, « Di certe assenze in Sereni », in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, cit., p. 114.

<sup>3</sup> « aujourd'hui le polder. / Vie / entre ploder et digue, il n'y a / place ici que pour la procréation / et la défense contre la mort. [ ... ] », *Volendam*, in *Gli strumenti umani*, v. 3-6.

<sup>4</sup> « l'illusion grotesque de l'éternel et du fait de rendre éternel », *Il silenzio creativo*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 68.

écriture un besoin de communication avec le lecteur, car l'acte de communication permet de verbaliser les interstices du vide. Ainsi, les textes naviguent entre ces interstices, suivant les étapes d'un dialogue avec le lecteur qui, parfois, aboutit à une autoréférentialité vécue comme un échec de l'écriture, incapable de surmonter son impuissance créatrice. Nous avons expliqué la nature du rapport à l'autre, aux autres qui font le monde dans lequel vit le poète, mais à présent il convient de définir un 'autre' plus particulier, le lecteur sérénien. A la fois lecteur et interlocuteur souvent silencieux, cet autre idéal doit comprendre le discours *par* et *entre* les signes du vide, car la communication agit par irruptions, surgissements ou réflexion autoréférentielle. En effet, pour le lecteur idéal de Sereni, les signes de la disparition donnent un sens à l'incomplétude, et l'écriture inscrit le destinataire dans le texte par le dialogisme et le questionnement. Comme l'a montré Todorov, à propos de sa redécouverte du travail de Bakhtine, il n'y a pas d'énoncé sans destinataire, et donc l'acte dialogique est inscrit dans tout acte verbal<sup>1</sup>. Cette interprétation du rôle du lecteur sérénien suppose un travail coopératif, qui fonctionne donc par une prise en compte simultanée des lacunes existentielles et des efforts du langage pour leur donner une substance. Le lecteur sérénien n'est pas sollicité pour combler les vides, il doit sonder les vides et les soumettre à une réflexion. Une telle conception de l'écriture comme communication par le questionnement induit inévitablement une dimension cognitive des vers et des proses, une des particularités stylistiques de Sereni, justement. La capacité cognitive de l'écriture comporte une contradiction fondamentale à la base de la poétique de Sereni ; d'une part la littérature se révèle de plus en plus inutile et impuissante, d'autre part elle constitue la seule issue possible pour « délier le nœud » noué en Afrique en 1943. Dans le paratexte de *Una visita in fabbrica*, l'auteur déplore une « lente mort organisée », dans le monde du travail tel qu'il l'observe au début des années cinquante, puis il conclut par cette phrase, emblématique d'une génération à cheval entre une certaine idée de la poésie et le constat d'une mutation radicale de son statut dans la société : « E non servono le armi umanistiche di vecchio stampo, anche le parole di un poeta (e quale poeta !) sono armi spuntate, non si è all'altezza della situazione. »<sup>2</sup>. Sereni rejoint son ami et

---

<sup>1</sup> T. TODOROV, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 69.

<sup>2</sup> « Les armes de l'humanisme à l'ancienne ne servent plus, même les paroles d'un poète (et quel poète !) sont des armes émoussées, on n'est plus à la hauteur de la situation. », lettre adressée à M. Borselli, 16 décembre 1961, *Nuova Corrente*, n° 25, gennaio-marzo 1962, p. 8.

lecteur assidu Fortini, qui constate dans l'explicit d'un poème : « La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi. »<sup>1</sup>. Telle est la condition du poète contemporain, conscient de fonder son statut sur une part d'impuissance aux côtés d'une part de nécessité intime, de pulsion scripturale pour rester vivant. Sa lettre à propos de *Una visita in fabbrica* illustre cette condition, et la fin du poème *Il male d'Africa* montre précisément la pulsion scripturale dont nous venons de parler, car l'expérience biographique ne pourra trouver une issue que dans l'écriture :

Questo avevo da dire  
questo groppo da sciogliere  
nell'ultimo sussulto di gioventù  
questo rospo da sputare<sup>2</sup>

Ces quatre vers, très connus, et trop peut-être, nous disent implicitement que la poésie possède la faculté de transformer les émotions en écriture. Cette transformation adviendra par le questionnement du vide, qui prend chez Sereni la teinte d'une expression de la tension émotionnelle entre le sujet et la réalité. Malgré l'inutilité qu'elle représente apparemment dans le monde contemporain, l'écriture, et la poésie de Sereni, peuvent devenir un moyen de connaissance, par leur capacité à extraire une signification du vide, par leur désir de donner un sens au monde par la parole. C'est l'héritage de la formation phénoménologique de l'auteur à l'université de Milan lorsqu'il suivait les cours d'Antonio Banfi.

Les silences de l'écriture laissent la place à la mise en forme des « spectres de l'insatisfaction », pour donner corps à une « prolifération » du langage, point de rencontre entre le questionnement et la verbalisation<sup>3</sup>.

Pour étudier le contenu des interstices entre les manifestations de la disparition, et donc les lieux de « prolifération » du langage, nous proposons de traiter en premier lieu une typologie des irruptions, comme négatif et révélateur des marques de l'absence, à travers les sons, la musique, les mots et les textes. Une autre forme

---

<sup>1</sup> « La poésie / ne change rien. Rien n'est sûr, mais tu écris. », F. FORTINI, *Traducendo Brecht*, in *Una volta per sempre*, 1978.

<sup>2</sup> « Voilà ce que j'avais à dire / ce nœud à délier / dans un dernier sursaut de jeunesse / ce morceau à cracher », *Il male d'Africa*, in *Diario d'Algeria*, v. 99-102.

<sup>3</sup> « [...] il passaggio dalla fase negativa del silenzio di cui discorrevo alla fase per cui gli spettri dell'insoddisfazione prendono corpo. [...] Produrre figure e narrare in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... », *Il silenzio creativo*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, p. 69-70.

d'irruption consiste à effectuer une répétition, dont nous montrerons les effets dans le style de l'auteur. Enfin, le thème du retour, dans sa dimension existentielle privée et dans sa dimension historique, complètera cette partie. Dans un deuxième temps sera pris en compte le surgissement de la voix, en regard de la précédente étude sur l'effacement de la voix, qui implique la présence d'un locuteur, souvent effectivement disparu d'ailleurs, et l'insertion d'un dialogisme récurrent dans les textes. La dernière étape du chapitre concerne l'abstraction du réel par un mouvement réflexif dans le discours métaboétique, dont les formes et les enjeux donnent, peut-être, une clé de compréhension de la disparition chez Sereni.

### III.1. IRRUPTIONS MULTIPLES ET RETOURS

Une partie du recueil *Gli strumenti umani* a été intitulée « Apparizioni e incontri », avec une allusion au monde des disparus en contact avec les vivants. Un critique a interprété ces apparitions comme « una vittoria sull'inconsapevolezza e sulla ripetizione dell'esistere »<sup>1</sup>, c'est-à-dire une sorte de moyen de connaissance par l'expérience. Dans cette étape de notre étude, nous voudrions expliquer certaines « apparitions », non pas seulement liées aux disparus, mais qui participent d'une mise en scène à fonction cognitive de la disparition et de ses intermittences. Les manifestations de la disparition côtoient dans le corpus des « apparitions » de plusieurs genres qui seront considérées comme des épiphanies dans le texte, voilà la raison du choix du terme « irruption ». Les irruptions concernent des sons, des bruits, de la musique, des noms de personnes ou de lieux, des fragments de textes ou des textes entiers qui apparaissent soudain dans les interstices du vide. Ces irruptions concrètes ou plus abstraites, informelles, indiquent le besoin de maintenir un contact avec le monde et l'autre :

[...] al senso crescente di vuotezza dell'io corrisponde un aumento progressivo di *flash* psichici, insieme sensoriali e memoriali [...] sono le figure in cui si manifesta un essenziale contatto col mondo. L'io non può raccontare il mondo, ma il mondo offre un supporto indispensabile dove l'io può appoggiare la sua inconsistenza.<sup>2</sup>

Les sons, les signaux, les mots, les répétitions et les retours constituent ce point de contact avec le monde par le langage. Un contact de nature épiphanique dont le symbole pourrait être l'irruption du chant de la cigale dans *Verano e solstizio*, simultanément épiphanie sonore au cœur du silence et annonce de la fin du jour :

Risponde stasera per lui l'invisibile  
cicala solista dell'ultima ora di luce  
l'abitatrice di foglie incendiate

---

<sup>1</sup> « une vistoire sur l'absence de conscience et sur la répétition de l'existence », G. MAZZONI, *Forma e solitudine (un'idea della poesia contemporanea)*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 175.

<sup>2</sup> « [...] au sentiment croissant d'épuisement du je correspond une augmentation progressive de *flash* psychiques, à la fois sensoriels et mémoriels [...] ce sont les figures par lesquelles se manifeste un contact essentiel avec le monde. Le je ne peut raconter le monde, mais le monde offre un support indispensable où le je peut appuyer son inconsistance », M. A. BAZZOCCHI, « Poesia come racconto », in *La poesia italiana del Novecento, modi e tecniche*, cit., p. 177.

di un troppo lungo giorno<sup>1</sup>

### III.1.1. L'IRRUPTION SONORE ET VERBALE

La partie II.1.2 de notre travail (*supra*, p. 99) a traité de l'effacement sonore, à travers les figures de l'épuisement par dissolution, de la perte et de l'éloignement. La présente analyse se penchera au contraire sur les signes sonores qui font irruption, les bribes sonores et verbales du monde. Ces signes constituent, à première vue, une rupture avec les formes de la disparition, car ils portent une promesse de communication, comme le montre le poème *Via Scarlatti* :

Con non altri che te  
è il colloquio.  
[...]  
uno scatto di tacchi adolescenti,  
l'improvviso sgolarsi d'un duetto  
d'opera a un accorso capanello.

E qui t'aspetto.<sup>2</sup>

L'arrivée soudaine d'individus qui se manifestent par le bruit de leurs pas rend possible la communication suggérée dans le dernier vers isolé. La seconde personne de l'incipit, à la fois abstraite (car elle nomme tous les « tu » interlocuteurs) et concrètement placée en fin de vers pour s'adresser peut-être au lecteur, annonce une communication entre sujet lyrique et individus, entre poète et lecteur, entre le je et le monde. L'attente et l'espoir du dernier vers sont donc directement liés à l'irruption sonore qui précède, brisant le silence et l'absence des deux années de prison, car le poème, d'abord inclus dans *Diario D'Algeria*, fut publié en revue dès 1946, et il mentionne le nom de la rue milanaise où le poète s'installe à la fin de 1945. La période d'écriture correspond au retour de la détention, et l'espoir de dialogue

---

<sup>1</sup> « Répond ce soir pour lui l'invisible / cigale soliste de la dernière heure de lumière / l'habitante des feuilles incendiées / d'un trop long jour », *Verano e solstizio*, in *Stella variabile*, v. 11-14.

<sup>2</sup> « Avec nul autre que toi / l'entretien. / [...] / une volée de talons adolescents, / un duo d'opéra qui soudain / pour un groupe s'égosille. / Et ici je t'attends. », *Via Scarlatti*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-2 et 14-17.

entretenu par l'incipit et l'explicit du poème, placé d'ailleurs plus tard au début de *Gli strumenti umani*, est suscité par le bruit, comparable à un appel.

Le bruit qui augure d'une future communication dans ce poème reste cependant marginal face à l'ensemble du corpus de Sereni. Très souvent l'irruption sonore rompt le silence et s'inscrit entre des zones de vide, certes, mais elle aboutit en fin de compte à une inquiétude ou à un retour dans le silence. Le premier recueil du début des années quarante signalait, comme on l'a montré, de nombreuses occurrences d'effacement sonore, mais l'on y observe aussi des irruptions de bruits intéressantes. Les trains et les bateaux de la région de Luino se manifestent dans l'espace mais leur irruption sonore prend une connotation d'inquiétude, voire d'angoisse, car ils sont associés à l'idée de départ, d'invisibilité ou d'éloignement. En effet, au cœur d'une disparition latente, les bruits se répondent, comme l'embarcation dans la brume d'*Inverno* (« mentre ulula il tuo battello lontano »<sup>1</sup>), les sirènes lointaines dans *Strada di Zenna* (« sirene salutanti nei porti »<sup>2</sup>), les véhicules routiers dans *Soldati a Urbino* (« tu trasali al rombo / degli autocarri che mordono la montagna »<sup>3</sup>). Ces irruptions sonores s'apparentent à des alarmes qui rompent l'endormissement de la conscience et rétablissent le contact avec la réalité. L'alarme sonore qui rappelle la conscience entre deux moments de silence ou d'absence se retrouve, beaucoup plus tard, dans la détonation d'un fusil de chasse, lorsque le sujet lyrique comprend qu'il ne peut plus écrire et s'en remet aux « rives fraternelles » du fleuve Magra :

[...] sull'attimo  
di cecità di silenzio si dilata uno sparo.  
Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura chi  
ha sparato nel folto tra campagna e bosco  
lungo i filari ?  
Di qui non li vedo,  
solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.  
Non scriverò questa storia – mi ripeto [...]»<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « tandis que hurle ton bateau au loin », *Inverno*, in *Frontiera*, v. 16.

<sup>2</sup> « des sirènes qui saluent aux ports », *Strada di Zenna*, *ibid.*, v. 21.

<sup>3</sup> « tu sursautes au vrombissement / des autocars qui mordent la montagne », *Soldati a Urbino*, *Ibid.*, v. 18-19.

<sup>4</sup> « [...] sur l'instant / de cécité de silence une détonation se dilate. / Qui a fait qui fait feu dans la clairière qui / a tiré dans les fourrés entre campagne et bois / le long des vignes ? / D'ici je ne les vois pas, / je me rappelle à présent seulement que c'est le premier jour de chasse. / Je n'écrirai pas cette histoire – je me le répète [...] » », *Un posto di vacanza*, II, in *Stella variabile*, v. 5-11.



précédé par l'antéposition de plusieurs éléments qui la caractérisent, renforce considérablement l'idée d'affaiblissement du son chargé de symboles. Toutefois, si le texte va dresser le constat d'une perte de valeurs, d'un épuisement dans le néant qui correspondent à l'épuisement sonore, on remarque que l'irruption sonore dans le présent (« nell'ora di oggi ») donne lieu à une épiphanie de la mémoire, par un rappel de la force de la conscience du prolétariat au début du XX<sup>e</sup> siècle (« sul secolo giovane »). En effet, l'irruption sonore dans ce mois de septembre du début des années cinquante, d'autant plus inattendue que l'on croyait les sirènes à jamais éteintes, inaugure un retour dans le passé, entre les interstices du vide du présent, où le symbole s'est épuisé. Le fait de placer à la fin de deux vers consécutifs le termes « ascesa » et « ardimento » signifie que la puissance sonore de la sirène qui faisait irruption dans le silence constituait le correspondant, presque le corrélatif objectif, de l'orgueil d'une classe sociale qui s'identifiait par le bruit de son lieu de travail. Dans ce texte, l'irruption sonore, dans une dimension simultanément sociale et poétique, produit une intermittence dans le processus de disparition, un sursaut de la mémoire et de la conscience, comme les bruits de véhicules dans les poèmes de *Frontiera*. Le son a produit un effet sur la perception du temps, inquiète dans le recueil d'avant-guerre, nostalgique dans le *poemetto*.

La musique joue également un rôle important dans la modification de la perception du temps, car elle fait irruption au cœur du silence et instaure une épiphanie qui rompt avec le vide. Ainsi, l'évocation de la troisième fille du poète, Giovanna, permet de faire allusion au souvenir de la musique de l'époque, à savoir les Beatles, dont l'irruption comble le silence et déclenche la résurrection du passé :

Nel mutismo domestico nella quiete

pensandosi inascoltata e sola

ridà fiato a quei redivivi.

[ ... ]

Passato col loro il *suo* momento già ?

Più volte agli incroci agli scambi della vita

risalito dal niente sotto specie di musica

a sorpresa rispunta un diavolo sottile<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Dans le mutisme domestique dans le calme / se croyant inécoutée et seule / elle rend le souffle à ces réssuscités. / [...] Déjà passé *son* temps avec le leur ? / Souvent aux carrefours aux aiguillages de

l'incipit du poème, organisé autour de deux compléments à la structure identique pour caractériser le silence initial, renforcé ensuite par l'idée d'isolement, donc de vide sonore, est rompu par l'irruption de la musique des Beatles sur le disque qui les ressuscite l'espace d'un instant. Cette irruption sonore inaugure le souvenir de l'époque où Giovanna écoutait ce groupe, en annulant donc l'oubli, et déclenche plus loin une réflexion du poète, dans un unique vers interrogatif isolé entre les deux strophes du poème. Ce vers interrogatif constitue la dimension argumentative du texte, à la faveur du déclenchement musical, car la question sur le cours du temps et sa perception se poursuit dans l'abstraction et la métaphore. La musique soudainement convoquée s'installe dans le silence et l'oubli en faisant surgir le passé (« rispunta un diavolo sottile »). Dans un texte en prose Sereni avait aussi expliqué la portée de la musique dans la perception du temps, comme source de souvenirs qui s'insinuent dans les vides du présent en même temps que des promesses produites par l'imagination :

[...] un motivo musicale serpeggiante in una qualunque ora del giorno accelera il flusso del sangue, cambia il ritmo dell'esistenza, apre porte e finestre, mette in moto l'immaginazione.<sup>1</sup>

Un autre poème de *Stella variabile* montre que la musique fait effectivement irruption dans le vide pour signaler une présence, alors même que l'écoute d'une musique avait déjà déclenché le souvenir d'un autre musicien par l'imagination. Une soirée dans un club de jazz ressuscite les notes jouées par Louis Armstrong (« Satchmo ») autrefois, première irruption sonore face à l'oubli, puis la figure du grand musicien est imaginée au milieu du vide cosmique en train de jouer, seconde irruption sonore, face au silence :

e fosse pure la tromba da poco  
[...] ascoltata a Toronto quel sabato sera  
[...]  
non parendo da meno del grande Satchmo  
disposto a suonare per gli spazi vuoti

---

la vie / remonté du néant sous forme de musique / ressort par surprise un diable subtil », *Giovanna e i Beatles*, in *Stella variabile*, v. 1-3 et 9-12.

<sup>1</sup> « un air de musique qui flotte dans l'air, à n'importe quelle heure du jour, accélère le flux sanguin, change le rythme de l'existence, ouvre portes et fenêtres, met l'imagination en mouvement. », *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 146.

niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna<sup>1</sup>

L'idée d'irruption sonore dans le vide vient ici d'une déclaration authentique d'Armstrong sur la possibilité de jouer sur la lune, au moment où son homonyme (Neil) y posait le pied en 1969. Le poète reprend cette anecdote, dans son évocation du souvenir ressuscité, en insistant sur le contraste entre le vide et le son qui le remplit l'espace d'un instant. La longueur du vers narratif qui imagine le jazzman sur la lune remplit pour sa part l'espace textuel, avec un dodécasyllabe suivi d'un hendécasyllabe. La musique remplit l'espace et le temps, provisoirement, comme une probable présence au cœur du vide. Nous avons remarqué toutefois que la sirène de l'usine, le disque des Beatles et le trompette d'Armstrong ne durent pas, et qu'ils n'agissent que dans une perception provisoire.

Le caractère illusoire de l'irruption sonore prend toute sa signification dans un texte en prose sur un concert donné à Milan, au moment de la tenue d'une conférence internationale non loin de là, en pleine crise de guerre froide. Nous avons évoqué la notion de disparition par l'effacement des espérances portées par la conférence, la perte des valeurs morales héritées de la Libération et le vide historique symbolisé par une immobilité diplomatique (*supra*, p. 126). Lors du récit de cette conférence, parallèlement aux réunions diplomatiques, le poète assiste à un concert. La musique remplit peu à peu l'espace de la salle, puis ravit les spectateurs et au delà parvient même à occuper le vide en grandissant. Le nombre de spectateurs augmente tandis que le son gagne un espace de plus en plus vaste :

[G.] mi spinge verso il Palazzo della Musica, dice che il concerto dura senza soste da ieri. Orchestra e pubblico, scambiandosi estasi ed eccitazione, non accennavano ad andarsene. Così è corsa voce in tutto il territorio di questo straordinario concerto che non vuole finire. È arrivata altra gente stipando l'intero palazzo ; e anche altre orchestre piccole e grosse dalle città vicine, qualcuna è in arrivo dall'estero, e suonano a turno o formando strane combinazioni tra un'orchestra e l'altra, un elemento e l'altro. Fra poco suoneranno sulle scale, su ogni piano, nell'atrio, suoneranno sul piazzale con attorno marmaglia e venditori ambulanti ...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « et même si c'était une trompette de rien / [...] écoutée à Toronto ce samedi soir / [...] / et ne semblait pas indigne du grand Satchmo / prêt à jouer pour les espaces vides / avec rien de moins qu'une trompette d'or une fois débarqué sur la lune », *Toronto sabato sera*, in *Stella variabile*, v. 1-3 et 9-11.

<sup>2</sup> « [G.] me pousse vers le Palais de la Musique, il dit que le concert dure sans arrêt depuis hier. L'orchestre et le public, dans un échange d'extase et d'excitation, ne semblaient pas prêts à s'en aller. Ainsi la rumeur au sujet de cet extraordinaire concert qui ne veut pas finir s'est répandue dans toute la

Le récit de l'amplitude sonore qui fait irruption dans l'espace, depuis le Palais jusqu'à la ville entière et sa région, insiste sur la gradation par l'accumulation syntaxique qui suit un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur (« piazzale »), du bas vers le haut (« ogni piano »), dans une foule innombrable qui ne compte pas seulement des spectateurs. L'atmosphère festive et musicale rappelle sans doute la liesse des jours qui ont suivi la Libération, advenue huit ans auparavant, porteuse d'espoirs. Le concert semble devenir métaphore de l'espérance entretenue dans un contexte international problématique (la guerre de Corée et les tensions idéologiques) qui pourrait trouver une issue favorable dans la conférence. Le son a bien pour fonction de remplir l'espace et le vide, mais l'illusion d'un concert que l'on croyait éternel, comme les promesses, rétablit à la fin du texte une réalité qui replonge dans une sorte de vide. Le concert finalement achevé laisse place au silence et à l'absence, tandis que l'annonce du résultat de la conférence, qui vient de s'achever elle aussi, est résumée par l'expression laconique « un nulla di fatto ». Les longues heures du concert, comme les longues discussions de la conférence, aboutissent à un vide et disparaissent.

Ces exemples d'irruption sonore traduisent une oscillation entre vide et plein, présent et passé, néant et souvenir, silence et musique, absence et présence. Justement, la seconde partie de *Un posto di vacanza* illustre la dernière de ces oscillations, car au milieu de l'espace muet des rives du fleuve Magra, le sujet lyrique perçoit un son qui implique une présence humaine et un dialogue possible. L'irruption sonore advient d'abord par le bruit d'un canot à moteur, comparé à un bruit d'usine, qui indique implicitement un individu avec lequel la communication va s'établir :

un natante col suo eloquio  
congetturante :  
confabula dietro uno scoglio sale giri vortica via  
trititando lo spazio in un celeste d'altura

---

région. D'autres personnes sont arrivées, remplissant tout le palais ; et aussi d'autres orchestres grands et petits, des villes voisines, certains viennent de l'étranger, et ils jouent à tour de rôle ou en formant d'étranges combinaisons entre un orchestre et l'autre, un élément et l'autre. D'ici peu ils joueront sur les escaliers, à chaque étage, dans le hall, ils joueront sur l'esplanade, entourés d'une marmaille et de vendeurs ambulants ... », *Arie del '53-'55*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 41.

con suoni di officina monologa dialoga a distanza<sup>1</sup>

L'anthropomorphisme qui caractérise la description du canot à moteur exprime d'une part la présence humaine, et donc un interlocuteur pour le sujet lyrique isolé sur sa rive muette, mais d'autre part, le fait que cet interlocuteur ne soit à aucun moment mentionné montre que le dialogue annoncé par la série des verbes de locution reste figé dans le vide. Le canot a beau être affecté par le langage et tous les attributs d'un individu qui parle (« eloquio, confabula, monologa, dialoga »), il reste « à distance », et isolé, inaccessible. Quelques vers plus loin, le poète avoue l'inutilité de cette irruption sonore avec laquelle il ne peut établir une communication, et il conclut par un retour vers le silence de l'écriture : « qui si rompe il poema sul posto di vacanza / travolto da tanto mare »<sup>2</sup>.

L'irruption verbale, ou apparition de mots dans le texte, fonctionne sur le même registre que les sons, pour établir une communication avec le passé et l'autre, pour répondre au vide. L'insertion de toponymes dans les poèmes tient autant d'une démarche linguistique dont la fonction serait d'exploiter les sonorités de termes géographiques, que d'une volonté d'ancrer l'écriture dans un espace intime encadré par des lieux, et en l'occurrence les lieux de l'existence de l'auteur<sup>3</sup>. Ainsi, le poème sur l'étymologie imaginaire du nom de la ville natale, *Luino-Luvino*, se termine par un vers uniquement composé de quatre toponymes lombards « à l'âpre racine », dont la présence, presque à la fin du dernier recueil, traduit une volonté de contact avec le monde grâce à la verbalisation. La prononciation de ces toponymes qui apparaissent dans le texte rétablit une communication : « Valtravaglia Runo Dumenza Agra »<sup>4</sup>.

Outre les mentions de Zenna et de Creva dans les quatre poèmes qui en évoquent la route<sup>5</sup>, la poésie fait apparaître les toponymes de la région natale en Lombardie et du 'lieu de vacances' entre Toscane et Ligurie :

---

<sup>1</sup> « un canot avec son élocution / conjecturante : / il parlote derrière un rocher accélère part en tourbillon / triturant l'espace dans un bleu de haute mer / avec des bruits d'usine il monologue dialogue à distance », *Un posto di vacanza*, II, in *Stella variabile*, v. 49-53.

<sup>2</sup> « ici se rompt le poème sur le lieu de vacances / emporté par tant de mer », *Ibid.*, v. 60-61.

<sup>3</sup> Voir sur cette question ce que dit P.V. MENGALDO dans « Ricordo di Vittorio Sereni », [1983], *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit., p. 317 : « quei nomi vengono pronunciati e motivati non perché 'belli' ma perché carichi della storia propria e di quella di colui che li pronuncia ; sono segnali evocatori e funzionano [...] come ellissi e allusività. »

<sup>4</sup> *Luino-Luvino*, in *Stella variabile*, v. 18. Pour une lecture de ce poème, cf. J.-C. VEGLIANTE, « Il vuoto pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni) », cit.

<sup>5</sup> *Strada di Zenna ; Strada di Creva*, in *Frontiera*, et *Ancora sulla strada di Zenna ; Ancora sulla strada di Creva*, in *Gli strumenti umani*.

Ero a passare il ponte  
su un fiume che poteva essere il Magra  
dove vado d'estate o anche il Tresa,  
quello delle mie parti tra Germignana e Luino.<sup>1</sup>

L'abondance de précisions topographiques sur les deux lieux les plus chers au poète montre un lien affectif très fort, d'autant que cette irruption verbale à connotation affective, placée en incipit, fait exister des lieux réels et intimes avant même de plonger dans l'évocation du combat allégorique et idéologique entre le poète et un monstre qui lui barre le passage du pont. Le combat entre l'idéologie pressante et la volonté de s'y soustraire donne au texte une portée existentielle, car le rêve de ce combat devient choix intellectuel de Sereni. Or, dans ce choix intellectuel crucial, le fait de commencer à évoquer les toponymes familiers, comme correspondants possibles du lieu où le combat se livre, constitue une défense de l'esprit. Les quatre toponymes sont volontairement placés en fin de vers, parallèlement, pour inscrire le rêve dans un espace familier, et encadrer le choix du poète qui lutte contre toute forme de « programme ». L'irruption verbale, dans cet exemple, évite la disparition dans un néant référentiel (il s'agit d'un pont indéterminé) en établissant des marges topographiques dans le vide, même si ces marges restent imaginaires et potentielles, à cause de la présence de la forme verbale « poteva essere ». Un autre poème, riche de toponymes familiers appartenant au passé, indique aussi cette démarche d'évitement de la disparition, comme contrepoint verbal au vide du présent :

Campitello Eremo Sustinente  
luoghi di fascini discreti  
moltiplicanti l'orizzonte dei borghi  
[...]  
oggi nomi di spettri della calura  
per campagne allucinate e afone<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « J'allais passer un pont / sur un fleuve qui pouvait être le Magra / où je vais l'été ou encore le Tresa, / celui de chez moi entre Germignana et Luino. », *Un sogno*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-4.

<sup>2</sup> « Campitello Eremo Sustinente / lieux aux charmes discrets / qui multiplie l'horizon des bourgs / [...] / aujourd'hui noms des spectres de touffeur / par des campagnes hallucinées et aphones », *Nell'estate padana*, in *Stella variabile*, v. 1-3 et 9-10.

Le premier vers cumule trois toponymes dont le seul nom parvient à élargir l'espace environnant, mais leur fonction s'annule dans le présent estival où ils se transforment en « spectres », tels des mirages créés par la chaleur étouffante, au milieu du silence. Si l'expression « campagne allucinate » vient sans doute d'Emile Verhaeren, l'adjectif «afone» implique une disparition que l'irruption de toponymes n'a pas empêchée.

Comme pour les toponymes, on peut aussi parler d'irruption de patronymes dans les textes poétiques. Les amis et les membres de la famille constituent des défenses contre le vide et garantissent le dialogue. Contrairement à Attilio Bertolucci qui peuple ses poèmes de membres de sa famille, dans une stratégie littéraire proche du récit familial et domestique, gravitant autour de l'épos familial de *La camera da letto*, Sereni convoque amis et proches contre la menace d'un vide existentiel<sup>1</sup>. L'amitié devient une valeur suprême et l'irruption de patronymes rappelle que, même au delà de la disparition ultime, ces figures continuent d'exister :

un Carlo qualche Piero alcuni Sergi  
e altrui che non nomino per ragioni di misura  
[...]  
Vi dico che non era un sogno.  
C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita  
compresi quelli degli andati via  
e altri che già erano in vista  
lì, a due passi dal confine  
non ancora nei paraggi della morte.<sup>2</sup>

L'affirmation du caractère réel et non imaginaire de ces apparitions de figures, adressée justement à un «vous» avec qui s'établit une communication implicite, accentue la portée des noms mentionnés, figures qui accompagnent entre deux mondes, entre la vie et la disparition, entre le passé et le futur. Les interstices du vide existentiel dévoilent la présence d'individus dont le patronyme rassure en protégeant. Le souvenir de deux amis, Giancarlo et Giuliana De Carlo, dont les seuls patronymes

---

<sup>1</sup> « les noms de lieux sont scandés avec jubilation, martelés, tandis que les amis nommés par le poète surgissent comme des apparitions sur un horizon nu. », B. SIMEONE, « Vacuité, réticence », in *Les instruments humains*, cit., p. 11.

<sup>2</sup> « un Carlo quelques Piero quelques Sergio / et d'autres que j'omets pour raisons de mesure / [...] / Je vous dis que ce n'était pas un rêve. / Il y avait tous les visages, ou presque, de ma vie / y compris ceux des disparus / et d'autres déjà en vue / là-bas, à deux pas de la frontière, / pas encore dans les parages de la mort. », *La speranza*, in *Stella variabile*, v. 17-18 et 24-29.

constituent un vers complet, provoque la vision de Bocca di Magra, lieu de vacances, puis l'affirmation du besoin de l'amitié comme défense contre la solitude dans le vide de l'espace maritime :

La Giuliana e il Giancarlo

[...]

Non lasciatemi qui solo

– stai

per gridare – ritornate ...

Ma ecco da dietro uno scoglio

sempre forte sui remi

spuntare in soccorso il Giancarlo.<sup>1</sup>

La répétition du patronyme masculin, à la fin du deuxième vers et de l'avant-dernier vers du poème, a pour effet de faire surgir une présence, à la fois dans l'espace maritime que l'on croyait désert, et aussi dans le texte, pour révéler la valeur de l'amitié. L'irruption verbale de patronymes et de toponymes fonde un réseau de repères pour circuler entre les menaces du silence et de l'oubli, car l'amitié durable et le lien affectif avec les lieux offrent des limites à la disparition (ici, la solitude exprimée par l'adjectif « solo »), et ils s'inscrivent dans les intervalles qui évitent de sombrer dans le néant (les points de suspension après l'impératif). La place des mots dans l'espace textuel, la ponctuation, le dialogisme, l'emploi du mode impératif contribuent à créer une présence amicale rassurante par le langage.

Sur un tout autre plan de la lecture critique du corpus de Sereni, mais avec une fonction parfois identique de révélation des interstices entre les manifestations de la disparition, l'irruption concerne également des textes ou des fragments de textes, dans une démarche interprétative qui tiendra compte de la genèse éditoriale, avec les opérations de déplacement et manipulation de textes.

---

<sup>1</sup> « Giuliana et Giancarlo / [...] / Ne me laissez pas seul ici, / vas-tu / crier, revenez ... / Mais voilà, de derrière un écueil, / toujours solide sur ses rames, / que surgit à ton secours Giancarlo. », *Gli amici*, in *Gli strumenti umani*, v. 2 et 18-22.

### III.1.2. L'IRRUPTION DE TEXTES

La genèse éditoriale de nombreux textes du corpus en vers et en prose de Sereni peut, en partie, entrer dans une étude globale de l'irruption entre les interstices du vide, car les livres ne cessent de dialoguer entre eux par l'intermédiaire de déplacements, d'échos intertextuels forts et d'échanges intratextuels. Le travail effectué par l'auteur sur les variantes, les manipulations éditoriales d'un livre à l'autre, ne correspond pas seulement, croyons-nous, à une volonté d'évolution du corpus au gré des changements de perspective chronologique, mais aussi à une démarche particulière pour établir une communication entre les œuvres, entre les formes de discours, de manière à faire surgir des textes, donc du langage, entre des espaces vides. La réutilisation de vers, le déplacement, la mise à l'écart, la modification par ajout ou suppression, le transvasement entre prose et poésie, déterminent un réseau d'échanges, et cela dès la conception de *Frontiera*<sup>1</sup>. La volonté de garder des textes, pour éviter de les 'perdre', dans un état provisoire de publication ou de manuscrit, explique comment des vers, des strophes, des phrases changent de texte, font leur apparition dans un autre livre, sont ajoutés à partir du manuscrit, ou supprimés, pour revenir, etc. Voilà pourquoi le corpus sérénien en vers et en prose, parce que ces irrptions concernent aussi les proses, constitue selon nous un Livre unique qui fonctionne suivant une poétique de la disparition. L'analyse macrotextuelle de ce Livre unique permet d'observer des irrptions de textes qui évitent de le rendre figé et étanche, donc en mouvement contre le vide.

Les déplacements signifient que des textes changent de livre à l'occasion d'une publication postérieure et d'une mise au point de la cohérence entre poétique et vision existentielle à un moment donné. Ainsi, *Via Scarlatti* fut d'abord inclus dans *Diario d'Algeria* en 1947 puis déplacé dans *Gli strumenti umani* en 1965, dont il devient le poème liminaire, justement introduit par cette seconde personne d'adresse dont nous avons parlé plus haut (« Con non altri che te »). Inversement, le poème sur l'impact profond de l'expérience de la prison, *Il Male d'Africa*, d'abord publié dans *Gli strumenti umani*, fait irruption dans le journal de guerre et de captivité lors de sa

---

<sup>1</sup> D. ISELLA a montré que le premier recueil de Sereni constitue déjà un corpus dynamique de déplacements et de modifications de textes, il parle de « un sistema chiuso, all'interno del quale però l'interazione è fortemente dinamica », cf. *Frontiera e Giornale di Frontiera*, Milano, Rossellina Archinto, 1991, p. 15.

réédition la même année, en 1965, tout en restant présent, simultanément dans l'édition suivante de *Gli strumenti*, en 1975, alors qu'aujourd'hui dans le volume des œuvres complètes il a définitivement trouvé sa place à la fin du *Diario*. La présence, et donc la répétition, du poème *Il male d'Africa*, dans deux livres simultanément, traduit un besoin de revenir sur la biographie douloureuse pour occuper dans le langage les vides laissés par l'impuissance passée. Ce poème a d'abord été placé dans *Gli strumenti umani*, puis il a rejoint *Diario d'Algeria*, auquel il est lié par le thème, mais il a aussi laissé une trace dans son premier livre, et l'autre version de *Il male d'Africa* propose ainsi les trois premiers vers du poème, assortis de la même indication paratextuelle sur le retour en Algérie (*a Giansiro che va in Algeria – 1958*), et interrompus par une ligne de points de suspension. La trace du discours persiste donc entre deux déplacements. Comme l'auteur l'explique lui-même, les textes sur la captivité donnent leur substance après un temps de recul, ce qui, implicitement, rend le journal de guerre dynamique, et pas seulement témoignage d'une expérience à un moment donné : « È l'Algeria vista a distanza, rivissuta attraverso cose che allora non avevo espresso o non avevo saputo esprimere. »<sup>1</sup> Sur le même registre des déplacements, le poème *Città di notte*, contemporain des débuts de la guerre mais antérieur au départ du poète en Grèce, existe dans le volume des *Poesie* de 1942, pratiquement constitué de tous les poèmes de *Frontiera*, puis il fait irruption dans la première édition du *Diario* cinq ans plus tard. L'ensemble formé par « Vecchi versi a Proserpina » quitte la première édition du *Diario* pour rejoindre *Frontiera*, édition de 1966. Ces manipulations restent toutefois habituelles dans l'étude d'un corpus poétique contemporain, surtout lorsque celui-ci a subi les effets d'un traumatisme de la biographie. Par contre, on peut également parler dans le macrotexte d'échos intertextuels très forts et de relation métatextuelle qui s'apparentent à des irruptions de textes. Par exemple, des vers de *Rinascono la valentia*, dans le *Diario*, surgissent, grâce à des reprises lexicales, à l'intérieur de la prose *Algeria '44*, autour de la description d'un joueur de football dans le camp de prisonniers, et l'on considère que la prose devient une autre version du poème. Inversement, le poème *Diario bolognese*, déjà partie intégrante d'un texte dans *Gli immediati dintorni*, se répète en entrant dans *Diario d'Algeria* en 1965, ce qui occasionne une double existence du poème dans le corpus. Le texte intégral des deux

---

<sup>1</sup> V. SERENI, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Roma, Pratiche Editrice, 1981, p. 51.

poèmes *Lassù dove di torre* et *Rinascono la valentia* fait irruption dans *Gli immediati dintorni* par une relation de commentaire des vers dans la prose, à l'intérieur de *Due ritorni di fiamma*. Ces problèmes de la relation entre textes ont déjà fait l'objet d'une étude de notre part, sur les échanges multiples entre poésie et prose autour du récit de la captivité, c'est la raison pour laquelle nous éviterons de le développer ici encore une fois<sup>1</sup>.

La dernière phrase de *Arie del '53-'55* n'est autre que l'épigraphe du poème *Addio Lugano bella* dans sa version de 1979, pour la première édition limitée de *Stella variabile*. L'irruption d'une phrase dans un poème, ou d'un vers dans la prose, implique des échanges dynamiques entre deux discours et surtout, sur le plan méthodologique de la lecture de Sereni, de considérer ce que nous avons appelé 'l'égalité' entre ces deux discours, à savoir l'absence de prééminence de la poésie sur la prose, et le refus d'une hiérarchie entre formes d'écriture, où la première relèguerait la seconde au rang de 'divertissement' du poète ou espace d'épanchement narratif. Dans ce corpus en mouvement il n'y a pas d'éléments extérieurs qui entrent, mais des déplacements et des échanges entre discours, pour que chaque texte parvienne à trouver sa place<sup>2</sup>. Ce système de déplacement fait apparaître des textes, mais l'irruption qui occupe un vide ici laisse par conséquent ailleurs un nouveau vide. Il s'agit bien d'une irruption de textes dans les interstices, mais non au cœur du vide. Le poème liminaire de *Stella variabile*, *Quei tuoi pensieri di calamità*, d'abord publié dans une plaquette de poésie en 1972, fut ensuite considéré comme une partie intégrante du texte en prose métapoétique *Un qualcuno che è poi Luciana*, en 1977, avant de disparaître puis de faire irruption dans le dernier recueil de l'auteur où il se trouve aujourd'hui. La même remarque vaut pour *La pietà ingiusta* qui appartenait à la nouvelle *L'opzione* (1964), car le poème traite du Salon du livre de Francfort et de la figure d'un ancien SS reconverti dans l'édition, pour être ensuite déplacé vers *Gli strumenti umani* l'année suivante. Inversement, la nouvelle en prose *Ventisei* existait déjà dans l'édition limitée de *Stella variabile* (1979) avant de rejoindre le livre *Senza l'onore delle armi* (1986), avec des proses

---

<sup>1</sup> Y. GOUCHAN, « La corrélation métatextuelle entre poésie et prose : du *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Vittorio Sereni », in *De la prose au cœur de la poésie*, cit.

<sup>2</sup> L. LENZINI déclare que « Il dislivello tra prose e poesie è così attutito da un'omogeneità di fondo : la dominante soggettiva del *patchwork* memoriale può usare strumenti diversi, ma non discordanti. », in *Vittorio Sereni*, numéro spécial de *Poetische*, rivista di letteratura, fasc. 3, Modena, Mucchi, 1999, p. 525.

sur le souvenir de la capture vingt-six ans après. Raboni, dans sa préface de l'ouvrage qui rassemble la plupart des proses de Sereni, parle de « una sorta di contemporaneità perenne, di fluidità inarrestabile, niente è mai davvero e irremediabilmente scritto, tutto si scrive, senza sosta e senza fine »<sup>1</sup>. En effet, les déplacements de textes au gré des publications entretiennent des échanges macrotextuels, des passages de voix auctoriale qui s'insinuent dans les lacunes de l'existence, matière première de l'écriture de Sereni. Le poème *Un venticinque aprile*, qui traite de la disparition des valeurs héritées de la résistance, dans *Gli immediati dintorni*, apparaît sous le nom de *Nel sonno* dans *Gli strumenti umani*, puis continue à exister dans *Gli immediati dintorni primi e secondi*, mais dans une version très allégée, de quelques bribes de vers qui correspondent à l'incipit et à l'explicit seulement de *Nel sonno*. Les quatre poèmes *Domenica dopo la guerra*, *Poeta in nero*, *Revival* et *La malattia dell'olmo*, dont la version manuscrite appartenait déjà aux textes de *Il sabato tedesco*, existent dans un premier temps à l'intérieur de *Stella variabile* (tirage limité de 1979), comme poèmes, puis sont insérés dans les proses de *Il sabato tedesco* en 1980, suite prévue pour la nouvelle *L'opzione*. Comme *Diario bolognese* ces quatre poèmes existent doublement dans le corpus. Ils reviennent finalement dans *Stella variabile*, tout en restant dans les proses, sous une forme légèrement modifiée pour *Poeta in nero*.

Ces exemples multiples d'irruption de textes<sup>2</sup> témoignent de la construction progressive d'un corpus dont l'autobiographie passée et présente constitue le noyau du contenu, dans la composition d'un vaste récit des étapes de la réflexion du 'je', en un Livre unique de vers et de proses. Ils montrent aussi que, dans la volonté de communication qui caractérise l'auteur, l'écriture tente difficilement d'investir des intervalles laissés par la perplexité face au monde et aux blessures de l'existence. De ce macrotexte en mouvement qui atteste parfois d'une opération de répétition, lorsque le texte apparaît simultanément dans deux livres, nous allons revenir au microtexte et étudier quelques occurrences de répétition, entendue comme une irruption qui agit par redoublement.

---

<sup>1</sup> « une sorte de contemporanéité éternelle, de fluidité irrépressible, rien n'est jamais vraiment et irrémédiablement écrit, tout s'écrit sans arrêt et sans fin. », *La tentazione della prosa*, cit., p. X.

<sup>2</sup> Présentés dans un tableau récapitulatif, en annexe de cette étude, p. 212.

### III.1.3. LA REPETITION, IRRUPTION REDOUBLEE

Fortini, l'ami poète de Sereni, qui fut peut-être un de ses lecteurs critiques les plus attentifs et pertinents, avait déjà souligné, lors de la sortie de *Gli strumenti umani*, que la répétition est une figure du discours essentielle chez cet auteur, et dans ce livre en particulier. Il dresse une liste des déclinaisons de cette figure, avec l'itération, l'intensification, la modulation et le redoublement<sup>1</sup>. Notre analyse de la répétition s'inscrit dans la suite des remarques de Fortini, en montrant que cette figure du discours concerne aussi les autres recueils, et que l'un de ses effets consiste à faire (ré)apparaître des fragments de discours par la langue, en considérant qu'il s'agit d'un moyen poétique de verbalisation des intervalles laissés par les manifestations du vide.

Un exemple d'anadiplose, en partie figure du chiasme aussi, confirme que la répétition semble faire surgir des mots pour occuper le vide laissé par le doute de l'écrivain :

Ma il sogno delle canne, le canne in sogno ostate  
a fare musica d'organo col fiume ...  
sono indizi di altre pulsazioni. Vorrei, io solo indiziato,  
vorrei che splendessero come prove [...]<sup>2</sup>

La répétition qui agit sur le ralentissement du rythme du vers fonctionne également par la sémantique, car le terme « canne » signifie ici aussi bien les roseaux au bord du fleuve que les tubes de l'orgue métaphorique qu'elles constituent. La double répétition traduit la volonté d'apercevoir des traces d'existence (« altre pulsazioni »), accentuée par la reprise du verbe au mode conditionnel<sup>3</sup>. L'irruption redoublée fait apparaître deux fois l'image des roseaux-tubes, occasion de musique métaphorique

---

<sup>1</sup> F. FORTINI, « Gli strumenti umani » [1966], in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 166.

<sup>2</sup> « Mais le rêve des roseaux, les roseaux en rêve acharnés / à faire une musique d'orgue avec le fleuve ... / sont soupçons d'autres pulsations. Je voudrais, moi seul suspect, / je voudrais qu'elles resplendissent », *Un posto di vacanza*, in *Stella variabile*, II, v. 17-20.

<sup>3</sup> La répétition de « vorrei » vient peut-être de la lecture de Bertolucci, ami intime de Sereni, qui l'utilise plusieurs fois dans sa *Camera da letto*, dont Sereni devait connaître quelques extraits manuscrits (le poème sera publié en volume seulement en 1984, après la mort de Sereni). Voir notre contribution dans « Dire, interrompre et redire : la répétition chez Attilio Bertolucci », in *La répétition à l'épreuve de la traduction (Fonctions de la reprise lexicale à travers des cas de plurilinguisme et de multilinguisme en poésie)*, CIRCE, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 7-19.

face au silence, et deux fois le souhait de trouver dans les pulsations de ces roseaux un signe d'existence (une « preuve »).

Le poème long sur le lieu de vacances, *Un posto di vacanza*, dont on rappelle que le grand thème est l'impossibilité d'écrire et la menace de l'absence et du silence autour du sujet lyrique, offre ainsi une gamme diversifiée de procédés de répétition. Le procédé fonctionne d'abord sous forme de reprise lexicale pour coordonner deux vers consécutifs, par l'intermédiaire de l'anaphore ou de l'épiphore :

Un fiume negro – aveva promesso l'amico –  
un bel fiume negro d'America.<sup>1</sup>

Ici, l'insertion d'une incise entre tirets, qui rappelle la communication entre le sujet lyrique et un interlocuteur au passé, et dont la fonction consiste à souligner le discours rapporté, provoque la répétition avec une variante, à cause de l'épithète. L'anaphore a un effet de ralentissement dans cet exemple, mais plus loin, une autre occurrence montre en revanche un effet de circularité et d'impossibilité qui traduit par le rythme le contenu sémantique :

Non passerà la barriera di tenebra e di vento.  
Non passerà il richiamo già increspato d'inverno  
a un introvabile  
traghettatore.<sup>2</sup>

Dans ce cas, la répétition sanctionne le caractère infranchissable d'un obstacle, l'obsession du langage à affirmer la séparation, le vide dans l'espace, car le terme « tenebra » est renforcé par la pause métrique qui scinde le dernier vers cité en deux fragments. La scission, correspondant métrique de l'isolement évoqué par le verbe négatif, se révèle d'autant plus forte qu'elle déplace le second fragment vers la droite, comme un sursaut qui atteste de l'impossibilité de franchir le fleuve. La circularité 'à vide' suggérée à propos de cette anaphore revient, de manière beaucoup plus intense, avec une épiphore :

---

<sup>1</sup> « Un fleuve nègre – avait promis l'ami – / un beau fleuve nègre d'Amérique. », *Ibid.*, I, v. 17-18.

<sup>2</sup> « Il ne passera pas la barrière de ténèbres et de vent. / Ne passera pas l'appel déjà ridé de l'hiver / à un introuvable / passeur. », *Ibid.*, II, v. 33-35.

Sentire  
 cosa ne dicono le rive  
 (la sfilata delle rive  
                   le rive  
                   come proposte fraterne :  
 ma mi avevano previsto sono mute [...])<sup>1</sup>

Le parcellement métrique figure le silence de l'espace et l'absence de communication pour le sujet lyrique, perdu au bord du fleuve. Si la répétition du mot-clé à la fin de trois vers consécutifs, bien qu'incomplets, peut laisser penser à un dialogue « fraternel » entre espace naturel et voix poétique, de type corrélatif objectif, l'adjectif « mute » donne une connotation tout à fait différente à l'épiphore, qui devient, à la fin de la lecture, signe d'un épuisement de l'écriture.

La répétition chez Sereni s'apparente à la notion de ressassement, avec un effet de circularité mêlé à une modulation sémantique. Face à une poétique de la disparition, la répétition agit pour préserver les signes du réel, soit dans une illusion entretenue (comme dans *In una casa vuota*), soit dans le constat d'un temps fossilisé (comme dans *Ancora sulla strada di Zenna*). L'illusion d'un renouveau, par la comparaison avec le fleurissement, fonctionne grâce à la répétition d'un verbe sous plusieurs formes de conjugaison, irruption verbale dans le texte, alors que l'explicit du poème ramène vers le malaise du présent :

Si ravnivassero mai. Sembrano ravnivarsi  
 di stanza in stanza, non si ravnivano  
 veramente mai in questa aria di pioggia. Si è  
 ravnivata [...]  
 una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.  
 [...]  
 Oggi *si è* – e *si è* comunque male<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Entendre / ce qu'en disent les rives / (le défilé des rives / les rives / comme propositions fraternelles : / mais elles m'avaient prévu sont muettes », *Ibid.*, II, v. 12-15.

<sup>2</sup> « Si jamais elles se ravivaient. Elles semblent se raviver / de pièce en pièce, ne se ravivent / vraiment jamais dans cet air de pluie. S'est / ravivée [...] / une ruée là-dehors de marguerites et renoncules. / [...] / Aujourd'hui *on est* – et on est de toute façon mal », *In una casa vuota*, in *Stella variable*, v. 1-5 et 12.

L'exemple du poème *Ancora sulla strada di Zenna* montre que la répétition lexicale ne sert qu'à souligner l'écart entre le sujet lyrique et le monde rural où il est né. La répétition s'observe dans la reprise lexicale du verbe « mutare » et dans les nombreux préfixes *-ri* qui modulent les formes verbales (« ridicono, rinnova, rifiorisce, ricadranno »). L'irruption par la reprise ne fait que renforcer l'éternelle existence du lieu qui n'a pas changé, et dont la fossilisation dans la perception du poète conduit à créer un vide entre lui et ce lieu. Toutefois, ce sont la répétition de « mutare » et la fréquence du préfixe *-ri* qui occupent l'espace textuel et les intervalles de ce vide, comme la reduplication de l'adverbe « nulla » à la césure du vers, qui rallonge la mesure et ralentit le rythme. Dans ce poème les formes de répétition font surgir des mots par redoublement mais sans intention de combler un vide, au contraire, il s'agit de montrer par le langage une absence, un silence ou un oubli :

le scarse vite che all'occhio di chi torna  
e trova che nulla nulla è veramente mutato  
si ripetono identiche<sup>1</sup>

Une catégorie de la répétition chez Sereni appartient au reflet, forme de ressassement, de circularité, qui fait apparaître une seconde fois un fragment du discours tout en le renvoyant à lui-même. On connaît la lecture du poème *Amsterdam* par Mengaldo<sup>2</sup>, entièrement fondée sur le reflet, à la fois des maisons dans les canaux de la ville hollandaise (reflet au sens propre), et de l'expérience d'Anne Franck dans celle de l'humanité (reflet métaphorique à vocation universelle). Mengaldo précise la nature de la blessure du poète, lorsqu'il l'inscrit dans l'évocation de la petite fille déportée : « La lacuna, il mancamento storico che ha segnato l'esperienza di Sereni si è ripetuto e prolungato per lui [...] e per tutti noi. »<sup>3</sup> En effet, dans l'étude d'une poétique de la disparition, l'absence et l'oubli subis par le poète se reflètent dans d'autres souffrances, et la répétition lexicale et syntaxique participe pleinement de cette universalité. Il ne s'agit pas d'une communion thérapeutique ou d'un partage de

---

<sup>1</sup> « les maigres vies qui au regard de qui revient / et trouve que rien rien n'a vraiment changé / se répètent identiques », *Ancora sulla strada di Zenna*, in *Gli strumenti umani*, v. 21-23.

<sup>2</sup> P. V. MENGALDO, « Iterazione e specularità in Sereni », *Strumenti critici*, cit.

<sup>3</sup> « La lacune, le manque historique qui a marqué l'expérience de Sereni se répète et se prolonge pour lui [...] et pour nous tous. », *Ibid.*, p. 48.

la peine, mais d'une prolongation et d'un ressassement de son propre malaise dans le langage à la recherche d'une communication avec autrui. Deux vers d'un autre poème, dans le contexte d'une symbolique partie de cartes, confirment ce reflet du 'je' dans l'autre :

Io dunque come loro loro dunque come me  
come loro come me fuggendo, con parole con musiche  
agli orecchi, un frastornante chicchirichì – da che distanza –  
un disordine cocente, di deliquio ? La solitudine ?<sup>1</sup>

Le premier vers ne constitue pas vraiment un chiasme, même si le reflet syntaxique est indéniable, renforcé par le « dunque » qui place le poème, encore une fois, dans la tonalité argumentative, et par la répétition des syntagmes à l'identique dans le premier hémistiche du deuxième vers. Cependant, la répétition syntaxique agit dans l'interstice d'un vide mis en relief par l'interrogative finale. Le reflet de soi dans l'autre ne fait que répéter un état de solitude

La figure du chiasme, comme reflet entre syntagmes, s'observe véritablement dans *Quei bambini che giocano*, où cette figure donne lieu à deux autres répétitions de syntagmes identiques, dans une fonction argumentative de la poésie :

un giorno perdoneranno  
se presto ci togliamo di mezzo.  
Perdoneranno. Un giorno.  
Ma la distorsione del tempo  
[...]  
questo no, non lo perdoneranno.  
Non si perdona a una donna un amore bugiardo  
[...]  
E questi no, non li perdoneranno.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Moi donc comme eux eux donc comme moi / comme eux comme moi fuyant, avec aux oreilles des mots / des musiques, un cocorico assourdissant – à quelle distance – / un désordre cuisant, de pâmoison ? de solitude ? », *Il piatto piange*, in *Gli strumenti umani*, v. 20-23.

<sup>2</sup> « un jour ils pardonneront / si vite nous laissons la place. / Ils pardonneront. Un jour. / Mais la distorsion du temps [...] / ils ne le pardonneront pas. / On ne pardonne pas à une femme un amour mensonger / [...] Et ceux-là non, ils ne les pardonneront pas. », *Quei bambini che giocano*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-4, 8-9, 16.

Le chiasme initial n'est pas un reflet parfait, car la ponctuation a modifié le rythme du second vers *settenario*, avec les deux pauses fortes qui instaurent un silence prosodique, avant de reprendre la réflexion sur la capacité à pardonner. Les trois autres occurrences du verbe « perdonare » montrent que le ressassement argumentatif, jusqu'au dernier hémistiche du poème, a transformé la forme affirmative du pardon en forme négative, ce qui implique que la répétition fonctionne ici avec l'argumentation, mais une argumentation à connotation éthique. Les irrptions répétées de syntagmes similaires à l'intérieur du poème ne comblent pas une lacune, car le texte se termine par une répétition qui bloque, avec le temps futur qui indique une irrémédiable certitude. La figure stylistique, dans ce cas, met en évidence un vide, une blessure, une exigence d'ordre éthique, comme nous l'avons dit, sur le rapport entre les hommes du temps de Sereni et les enfants qui seront les hommes de demain. Le langage poétique ressasse l'impossible pardon et donc renforce le sentiment de culpabilité. La répétition, comme l'irruption sonore et verbale étudiées plus haut, semblent à première vue instaurer un comblement des intervalles entre les manifestations de disparition, mais en réalité l'écriture nous montre qu'il s'agit plutôt d'un signe déictique de cette disparition, d'un signalement par le langage de la disparition, et l'une des fonctions de l'écriture sérénienne, croyons-nous, réside dans la mise en scène et le sondage de la disparition par le ressassement, le questionnement, l'argumentation.

Dans le problème de la répétition il conviendrait de faire une place à l'activité de traducteur de Sereni. L'objectif de notre travail et les critères académiques qui en définissent la teneur ne permettent pas ici de développer complètement cet aspect-là de l'auteur, car il mériterait une étude supplémentaire, avec une autre démarche critique. Nous retenons surtout la traduction comme révélateur de la répétition, dans le cadre de la notion d'irruption. Sereni a traduit des auteurs français (comme Corneille, Char, Frénaud, Apollinaire) et de langue anglaise (comme Pound et Williams), tout au long de sa carrière. Le choix de ces auteurs ne correspond pas seulement à la rencontre avec une œuvre que l'on admire pour ses qualités littéraires, comme *L'illusion comique* de Corneille ou Apollinaire, mais il témoigne aussi d'un rapport à l'autre sur le plan de l'expérience biographique (les *Feuillets d'Hypnos*), et sur la vision du monde (Williams Carlos Williams). Comme l'a souligné Meschonnic, « la traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux

qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans son identité »<sup>1</sup>. Pour Sereni, Char confirment cette idée d'altérité, car les textes des *Feuillets d'Hypnos* surgissent là où Sereni n'a pas pu transformer sa lutte antifasciste en écriture, dans les interstices du vide biographique, pour mettre en évidence sa culpabilité et son impuissance de résistant. L'identité poétique sérénienne, en partie fondée sur la disparition, fait exister en contrepoint l'expérience de Char ; si nous choisissons le terme musical de 'contrepoint', c'est pour reprendre une formule de l'auteur à propos de son activité de passeur entre les langues :

Tra le traduzioni in cui mi sono impegnato molte se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza, li hanno accompagnati come può farlo un motivo musicale, abbastanza perché il mio ricordo ne porti il tono, l'accento e il colore.<sup>2</sup>

Il faudrait se pencher sur l'étude comparée des textes, confronter des poétiques, définir l'acte de *translatio* sérénienne, et en expliquer les résonnances dans les textes de création, mais comme nous l'avons affirmé ceci relève d'un autre travail, sur un corpus un peu différent, qui verra peut-être le jour dans un futur proche<sup>3</sup>.

La répétition a été entrevue dans le langage et dans l'écriture entre les langues, mais l'œuvre de Sereni nous propose aussi une répétition de l'existence, où les événements, leur souvenir, l'écho de la blessure, reviennent sans cesse. La définition de la fonction de ces retours entre le silence et l'oubli complète et achève la partie consacrée aux irrptions multiples.

---

<sup>1</sup> H. MESCHONNIC, « Transformation du traduire et altérité », in *Poésie et altérité*, rencontres sur la poésie moderne, Actes du colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par M. Collot et J.-C. Mathieu, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 106.

<sup>2</sup> « Parmi les traductions dans lesquelles je me suis engagé, beaucoup d'entre elles, si ce n'est toutes, ont correspondu à des moments précis, comme peut le faire un air de musique, assez pour que mon souvenir en garde la tonalité, l'accent et la couleur. », Préface de l'auteur, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 2001 [1981], p. XXXIV.

<sup>3</sup> Sur le terme *translatio* dans la théorie de la traduction, J.-C. VEGLIANTE écrit : « [...] l'ancienne *transductio* rhétorique (une répétition variable, partielle, ou de renouvellement), inscrite dans le vaste phénomène humain de *translatio*, largement extra-textuel, finit par rejoindre après de longs détours sa petite sœur infidèle – mais, nous le savons depuis Du Bellay, tout traducteur est bien traditeur –, la *TRADUCTIO* moderne, notre *transduction*, inventée au début du XV<sup>e</sup> siècle par Leonardo Bruni l'arétin. », in *Traduire, une pratique-théorie*, CIRCE, Université Paris III, 2004.

### III.1.4. LE RETOUR

Nous avons observé plus haut (*supra*, p. 168) une occurrence de retour textuel dans la prose *Due ritorni di fiamma*, avec un commentaire de l'auteur sur deux poèmes du *Diario d'Algeria*. Ce commentaire correspond à un besoin de revenir sur l'écriture de l'expérience biographique traumatisante. Le motif du retour sera donc mis en relation directe avec l'expérience de la guerre et la dimension autobiographique des textes de Sereni. Dans un premier temps, le retour signifie un mouvement obsessionnel autour de la biographie douloureuse, et plus précisément une tentative de réparation par l'écriture de la blessure. Dans une lettre adressée au père spirituel de Sereni, Ungaretti, l'auteur explique la nature de ce besoin de retour sur le vécu douloureux. Il fait allusion aux textes sur la capture et la captivité :

Vorrei pregarti di credere che il lavoro da me presentato risponde a una vecchia tentazione, a un conto, per meglio dire, che dovevo saldare con un momento del mio passato : che fa parte di quelle approssimazioni con cui tento, quando è possibile, di riprendere fiducia e familiarità col solo lavoro che mi preme, quello della poesia.<sup>1</sup>

La lettre date du début des années cinquante, sept ans après la Libération, et elle évoque une écriture dont l'exécution devient retour nécessaire sur le passé, et l'on sait, après avoir analysé les formes de disparition, que cette écriture produit absence, silence et oubli. Les textes postérieurs à la captivité vont ainsi opérer un sondage, une mise en scène par le langage des formes de la disparition, tout en occupant ses interstices par des irruptions, des dialogues, des moments auto-référentiels. En effet, dans la prose symbolique du retour sur la biographie, *Ventisei*, l'auteur évoque son épouse et sa fille, et sa vie d'après-guerre, en considérant qu'il s'agit d'un « futur jamais supposé »<sup>2</sup>, lorsqu'il avait métaphoriquement disparu dans les camps de prisonniers. La biographie future jamais supposée implique que l'écriture

---

<sup>1</sup> « Je voudrais te prier de croire que le travail que je présente répond à une vieille tentation, à un compte, plus précisément, que je devais régler avec un moment de mon passé : il fait partie de ces approximations avec lesquelles je tente, quand cela est possible, de reprendre confiance et familiarité avec le seul travail qui m'importe, celui de la poésie. », lettre à G. Ungaretti, 8 janvier 1952.

<sup>2</sup> « [...] Luisa e Giovanna, allucinato di vedervi esordire su questo terreno di gioco, di vedervi essere, voi due, il mai supposto futuro del mio esserci allora [...] », *Ventisei*, première édition en plaquette à tirage limité chez Aldina, Roma, 1970, puis *Stella variabile*, cit., [1979], puis *Senza l'onore delle armi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1986, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 198.

autobiographique va ressasser les circonstances de la blessure puis inscrire des éléments du présent dans les lacunes générées par cette blessure.

Passé et présent, vers et prose, autobiographie et réflexion dialoguent dans le corpus en mêlant dimension thérapeutique, par une écriture narrative qui revient sur l'événement pour en pacifier le souvenir, et dimension argumentative, par des analyses des échos de l'événement et du besoin d'écrire. Cette démarche autobiographique autour des années de guerre, centrale on l'aura compris pour saisir tout le reste de l'œuvre, présente quatre grandes étapes, où la corrélation entre récit et poésie, entre texte et commentaire, agit continuellement. Les poèmes de la première édition du *Diario d'Algeria*, en 1947, furent presque tous écrits pendant la captivité, et l'indication de date et de lieu qui y figure souvent rappelle inévitablement, nous l'avons déjà mentionné, un autre journal poétique italien du siècle, *L'Allegria di naufragi* d'Ungaretti. Durant cette première étape, l'écriture consiste à effectuer un retour sur des micro-événements récents de la vie dans les camps, en les isolant dans le lyrisme. Une seconde étape du retour biographique couvre les années de l'immédiat après-guerre, avec des textes en prose formant un ensemble narratif sur les années de guerre, dilatation du contenu des poèmes. Il s'agit notamment de *Male del reticolato*, écrit dès 1945, et des deux groupes de *Sicilia '43* et *Algeria '44*, publiés dans *Gli immediati dintorni* ; mais aussi de l'ensemble moins connu de *Una guerra non combattuta*, publié dans un périodique suisse entre 1948 et 1949<sup>1</sup>, puis en partie repris et modifié sous le titre *La sconfitta*<sup>2</sup>. Dans cette forme de retour sur l'événement, qui consiste à dilater le contenu des poèmes du *Diario d'Algeria* dans la prose, Sereni revient sur la guerre 'non combattue' tout au long des années soixante au gré des publications partielles dans plusieurs livres. La troisième étape du retour sérénien advient avec la première publication, en 1970, de la nouvelle *Ventisei*. Le retour sur les lieux du désert africain, vingt-six ans après, offre une analyse des sentiments éprouvés lors de la visite. Le retour sur l'événement et le lieu de la blessure tiennent d'une volonté de « régler un compte » avec le passé, comme Sereni le disait à Ungaretti en 1952 : « Infatti sono qui dopo tanti anni, quanti anni,

---

<sup>1</sup> *L'Illustrazione ticinese*, sous le pseudonyme de « Tenente X ».

<sup>2</sup> Écrit en 1951, publié par extraits dans *Gli immediati dintorni* (« Sicilia'43 »), *Gli immediati dintorni primi e secondi* (« L'anno quarantatre ») et *Senza l'onore delle armi* (« La cattura »).

l'ho voluto con tutte le forze ».<sup>1</sup> Le retour est affirmé comme source directe de l'écriture, comme élan vers la verbalisation de la lacune existentielle, mais Sereni n'a pas cherché à combler la lacune dans son œuvre, au contraire il n'a cessé de la questionner, de la montrer : « Non ero dunque un rivisitante e basta, non uno che ci è stato e tornava, ma uno che per di più ne aveva scritto e sapeva fin troppo bene di averne scritto. »<sup>2</sup>

La quatrième étape du processus de retour littéraire sur la biographie concerne un récit en prose, publié en 1972, donc deux ans après *Ventisei*, intitulé *Le sabbie d'Algeria*<sup>3</sup>, qui propose une vision presque objective et historique de l'événement de la capture en Sicile et de l'internement. La revue qui accueillit en premier ce texte était d'ailleurs un périodique d'histoire et non de littérature. L'atténuation et le recul, grâce à la 'décantation' du retour physique sur les lieux dans *Ventisei*, permettent de raconter les événements tout en jetant un regard ironique sur la détention « aux mains des Américains » en territoire français, qualifiée, comme nous l'avons vu, de « plaisanterie » face à la détention en Allemagne.

Entre les années de captivité et le début des années soixante-dix Sereni a franchi les stades d'intériorisation et d'objectivation du traumatisme biographique, sans jamais le surmonter vraiment, par le retour scriptural qui, à chaque fois, confirme la lacune. Comme dans le poème sur la visite des lieux de l'enfance à Luino, le retour n'apporte que la confirmation du vide qui sépare le présent et le passé : « trova che nulla nulla è veramente mutato »<sup>4</sup>.

Un autre aspect important du retour réside dans la refonte du recueil *Diario d'Algeria* lors de la seconde édition, un retour autobiographique sur l'écriture de l'événement, dominé par une opération de clarification psychique dont la traduction concrète fut le déplacement des textes. Ce retour sur l'écriture advint dans une période charnière pour la carrière littéraire de l'auteur, entre 1965 et 1966, au moment de la publication du premier livre de poésie après le journal. L'écriture se fonde sur le contact entre expérience et besoin de communiquer par le langage un rapport problématique au monde. Nous avons déjà mentionné certains exemples de

---

<sup>1</sup> « En effet, je suis ici après tant d'années, que d'années passées, je l'ai voulu de toutes mes forces. », *Ventisei*, cit., p. 198.

<sup>2</sup> « Je n'étais donc pas un simple visiteur qui revient, pas quelqu'un qui est venu puis revient, mais quelqu'un qui en plus avait écrit sur cela, et qui savait trop bien ce qu'il avait écrit. », *Ibid.*, p. 200.

<sup>3</sup> *La sabbie d'Algeria*, in *Storia illustrata*, a. XVI, n° 178, 1972, puis *Senza l'onore delle armi*, cit. [1986], puis *La tentazione della prosa*, cit.

<sup>4</sup> *Ancora sulla strada di Zenna*, in *Gli strumenti umani*, v. 22.

déplacements de textes à l'occasion du second *Diario d'Algeria*, en 1965 (voir *infra* l'annexe p. 212), et la fonction thérapeutique de la refonte du livre, outre l'organisation des signes du passé, prend également une place plus large dans l'évolution du langage poétique italien de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le nouveau *Diario* fait partie des œuvres directement issues de l'expérience de la guerre et dont l'écriture marque progressivement le passage du monolinguisme d'ascendance hermétique (ou poétique du mot), à une ouverture vers le dialogisme, le changement de registre lexical et les contenus de la prose narrative<sup>1</sup>. Toutefois, le retour sur l'expérience, même s'il occupe par le langage des espaces entre les vides existentiels, ne mène ni à une solution de dépassement du malaise, ni à une issue thérapeutiquement efficace, car l'écriture ressasse, sous plusieurs formes, mais ne peut rien changer :

Di queste cosa ho già scritto varie volte in versi e in prosa : sono arrivato al ridicolo affligendo col raccontarle amici e familiari. Mi ci sono accanito dentro di me per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici, quasi si trattasse di un nodo dentro di me, sciolto il quale soltanto avrei potuto avere occhi per altro, orecchi per altro.<sup>2</sup>

Cette déclaration faite de lucidité et de désespoir sur son propre rapport au passé douloureux montre que le retour, continué mais sans issue, a finalement contribué à entretenir en quelque sorte la disparition du présent et de ce qui le compose, car le ressassement par l'écriture a dissimulé la faculté de prendre en compte autre chose que l'origine de la blessure. Le lecteur de Sereni bien entendu nuance le propos, car l'auteur a été justement l'un des observateurs les plus lucides des transformations de l'Italie après la reconstruction, mais cette lucidité sur le présent, qui empêche de s'engager dans le transitoire, le contingent (par exemple le refus d'entrer dans les programmes idéologiques de l'époque), provient précisément de l'expérience. La non participation à la guerre de résistance a aiguisé une acuité sensitive qui ne

---

<sup>1</sup> C'est S. GIOVANARDI qui a développé cette idée, dans *Diario d'Algeria di Vittorio Sereni*, in *Letteratura italiana*, « Il Novecento. Le opere », vol. IV, Torino, Einaudi, 1996, p. 531-547.

<sup>2</sup> « J'ai déjà écrit plusieurs fois sur ces choses, en vers et en prose : je suis arrivé au ridicule, en affligeant mes amis et ma famille. Je me suis acharné sur cela en moi-même pendant des années, comme s'il s'agissait d'une énigme que je ne parvenais pas à résoudre, continuellement repropo- sée par la mémoire, et qui admettait des solutions diverses et multiples ; comme s'il s'agissait d'un nœud en moi, et qu'une fois délié seulement j'aurais pu ouvrir mes yeux et mes oreilles à autre chose. », *L'anno quarantatre*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 73.

s'encombre pas de superflu. Voilà, selon nous une des raisons de la densité du contenu des poèmes et des proses de Sereni, qui les rend parfois difficiles à comprendre à la première lecture, sans que cela soit imputable au lexique utilisé.

Le retour prend donc une dimension existentielle, car il occupe les interstices du vide biographique grâce au ressassement de l'événement, mais sans parvenir à les combler. Le poème *Ritorno* propose sans doute l'image la plus abstraite et la plus forte de cette dimension de l'échec :

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema  
ma pari più non gli era il mio respiro  
e non era più un lago ma un attonito  
specchio di me una lacuna del cuore.<sup>1</sup>

Le retour sur le lieu (très probablement le lac de Luino) s'accompagne ici d'un retour auto-référentiel sur sa propre écriture (le « blanc poème »), et aussi d'un retour intertextuel avec Montale, que d'autres ont déjà étudié<sup>2</sup>. Le rapport de réflexion (au sens propre de reflet dans les eaux du lac), établit donc un retour sur soi qui confirme la « lacune ». En effet, le mot « lacuna » renvoie en même temps le reflet d'un manque existentiel et celui du lac inerte, par figure étymologique. La réflexion de sa propre condition de poète dans les eaux du lac/lacune aboutit à un vide. Comme il l'explique dans un texte en prose qui cite intégralement *Un ritorno*, Sereni commente le poème en insistant sur l'échec du retour et de la répétition :

Un istinto incorreggibile mi indusse a riprodurre momenti, a reimettermi in situazioni trascorse al fine di dar loro un seguito, sentirmi vivo rifugiandomi in quello dal buio della lontananza e della guerra. Era invece un disco rotto che s'impunta sulla propria incrinatura e oggi mi è facile dire che si trattava di un automatismo perverso, quanto meno deviante. Perché facilmente una forma di presunta fedeltà alla propria immaginazione si pietrifica nell'inerzia, in una stortura, in un vizio vero e proprio.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Sur le lac les voiles faisaient un poème blanc et compact / mais mon souffle n'était plus leur égal / et ce n'était plus un lac mais de moi / un miroir stupéfait une lacune du cœur. », *Un ritorno*, in *Gli strumenti umani*.

<sup>2</sup> Cf. R. NISTICO, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, cit., p. 44-46. Pour une analyse métrique détaillée, voir la lecture de D. ISELLA, in *Vittorio Sereni. Poesie, un'antologia per la scuola*, cit., puis *Poesie*, Torino, Einaudi, 2002, p. 101-102.

<sup>3</sup> « Un instinct incorrigible me poussa à reproduire des moments, à revivre des situations passées afin de leur donner une suite, me sentir vivant en me réfugiant dans celle qui vient de l'obscurité du lointain et de la guerre. C'était au contraire un disque cassé qui se fixe sur sa propre rayure, et aujourd'hui je peux facilement dire qu'il s'agissait d'un automatisme pervers, d'autant moins déviant.

Le rapport entre le poème et son commentaire dans la prose montre que la notion de retour implique l'analyse d'un ressassement individuel qui finit par tromper, par « déformer ». Si la dimension thérapeutique du récit biographique a fonctionné un moment, la blessure reste ouverte et le vide (autrement dit la « lacune du cœur ») ne reflète que lui-même. Les effets de la disparition deviennent désormais une sorte de noyau qui produit de la poésie, et qui culminera avec le poème-clé de la disparition de l'écriture, *Un posto di vacanza*.

---

Car facilement une forme de fidélité présumée à son imagination se pétrifie dans l'inertie, dans une déformation, dans un véritable vice. », *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 148.

### III.2. LE SURGISSEMENT DE LA VOIX

dimmi che non furono soltanto  
fantasmi espressi dall'afa<sup>1</sup>

Nous avons traité dans la partie précédente de l'irruption de sons variés (*supra*, p. 155), provenant du bruit de véhicules en action, d'une sirène, d'un disque, d'un trompettiste, d'un concert, etc. Il s'agit à présent de se pencher sur une autre catégorie de l'irruption sonore qui s'insinue entre les interstices du vide et qui implique par contre des êtres humains, à savoir l'irruption de la présence humaine par le surgissement de la voix dans le texte. Entre le silence de l'espace sépulcral dans un poème (à savoir le cimetière de Luino, sur la route de Creva), et la conscience de la disparition ultime inscrite dans chaque existence humaine (« E nei bicchieri muoiono altri giorni »<sup>2</sup>), l'écriture fait surgir des voix, furtives et lointaines, mais qui permettent d'établir une brève communication :

e una coppia attardata sui clivi  
ha voci per me di saluto  
come a volte sui monti  
la gente che si chiama tra le valli.<sup>3</sup>

L'architecture du deuxième vers de la citation comporte une séparation du groupe nominal « voci di saluto » scindé par le complément d'attribution, « per me ». Ce complément intercalé au milieu du vers signale que la voix s'adresse bien au sujet lyrique pour le replacer dans le monde des vivants, celui des « gens » qui se saluent de loin, alors qu'il semble lui-même se fondre avec anxiété dans le monde des disparus dans le vers qui suit la citation : « Questo trepido vivere nei morti. »<sup>4</sup>

Un autre exemple de voix parmi les signes de la disparition nous place au cœur du silence qui investit l'espace lorsque tombe le soir, au cœur de la brume qui dissimule la présence d'autrui et renforce la menace de l'oubli (« questa polvere d'anni »<sup>5</sup>), la

---

<sup>1</sup> « dis-moi que ce ne furent pas seulement / fantômes que suscitait la touffeur », *Il male d'Africa*, in *Diario d'Algeria*, v. 91-92.

<sup>2</sup> « Et dans les verres meurent d'autres jours », *Strada di Creva*, in *Frontiera*, v. 28.

<sup>3</sup> « et un couple qui s'attarde sur le versant / a pour moi des voix qui saluent / comme parfois sur les montagnes / les gens qui s'appellent entre les vallées. », *Ibid.*, v. 11-14.

<sup>4</sup> « Cette vie anxieuse parmi les morts », *Ibid.*, v. 15.

<sup>5</sup> « cette poussière d'années », *L'alibi e il beneficio*, in *Gli strumenti umani*, v. 20.

voix soudaine d'un crieur qui vend les journaux du soir retentit dans le texte et rend possible une reprise du contact avec le monde. Entre les interstices de la disparition progressive la voix humaine rappelle une présence :

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia  
nessuno che salga o scenda se non  
una folata di smog la voce dello strillone  
– paradossale – il Tempo di Milano [...]¹

Le premier vers propose un décasyllabe suivi d'un *settenario*, dont les termes en fin d'hémistiche indiquent l'absence de contexte référentiel par le vide (« vuoto ») et la brume (« nebbia »). L'hendécasyllabe qui suit marque à son tour l'absence, renforcée par l'écho sonore entre l'adverbe « nessuno » et la forme « se non », avant de faire surgir la voix au vers suivant. Ce vers-ci, constitué de deux fois huit positions, traduit un effet de renforcement du vide initial, par la densité de la brume, tout à coup rompue par la présence du crieur qui provoque une incise entre tirets, espace de la voix du sujet lyrique qui évalue cette autre voix extérieure, puis un fragment de discours direct sans guillemets, le nom du journal vendu, et donc les paroles du crieur dans la rue (« il Tempo di Milano », d'ailleurs rendu par l'italique dans la traduction française).

La présence de la voix humaine dans l'écriture entraîne nécessairement la présence, explicite ou non, d'un locuteur, d'un autre avec lequel s'établit une forme de communication, une manifestation dialogique plus ou moins développée. La présence du locuteur par l'intermédiaire de sa voix prend chez Sereni toute une série de formes pronominales que nous allons rapidement présenter, avant d'analyser en particulier le contact avec les voix des disparus. Une typologie des voix humaines dans le corpus sérénien montre que plusieurs situations de locution coexistent. Ainsi, la première personne, 'je', associée à une deuxième personne, 'tu', qui la reflète, correspond à un discours intérieur entre le sujet lyrique et sa conscience, la voix de son autre moi, ou la manifestation de sa 'pensée interlocutrice' représentée par un

---

¹ « Les portières grandes ouvertes à vide sur le soir de brume / personne qui monte ou descende sinon / une bouffée de smog la voix du crieur / – paradoxale – *il Tempo di Milano* [...] », *L'alibi e il beneficio*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-4. Une autre voix extérieure rompt le silence et impose une remise en question de la réflexion du sujet lyrique dans *Nel sonno* : « – Ecco i soli sconfitti, i veri vinti ... – / anonima ammonisce una voce. », II, in *Gli strumenti umani*, v. 9-10.

autre<sup>1</sup>. La différence, par exemple, entre la prose *Cominciavi*<sup>2</sup>, où le ‘je’ se parle à lui-même pour revisiter le passé afin d’éclairer le présent, et le poème *Non sa più nulla*, montre que le ‘tu’ produit par la première personne n’est pas seulement un reflet. Dans le célèbre poème sur le débarquement en Normandie, le ‘tu’ d’abord interlocuteur virtuel en songe du sujet lyrique métaphoriquement mort (c’est-à-dire le soldat américain qui lui parle depuis l’au-delà), devient peu à peu une voix de l’esprit du sujet lyrique, un surgissement de la voix intérieure, comme le poète l’évoquera plus tard dans un poème en hommage à son ami Bertolucci :

In dormiveglia di là da quella porta.

Succede. Qualche volta.

Che a me un altro di me parli

fin dentro di me.<sup>3</sup>

Le vers long de l’incipit, dodécasyllabe, fait place aux deux hémistiches d’un *settenario* séparés par un point, avec un effet de ralentissement qui prépare le surgissement d’une voix d’altérité à l’intérieur de la conscience. Un autre moi apparaît par dédoublement, et sa manifestation sonore, sous la forme d’une situation d’interlocution entre ‘je’ et ‘tu’, occupe l’intervalle laissé par le vide. Autre exemple, le dialogue qui s’instaure dans *La malattia dell’olmo* n’est qu’un dialogue avec soi, dans l’idée de la préfiguration de sa propre mort. Le pronom de la deuxième personne en effet s’adresse d’abord à l’élément symbolique qui donne son titre à tout le recueil (« Guardami tu, stella variabile, fin che puoi ... »<sup>4</sup>), puis la voix dialogique renvoie à la vie même du sujet lyrique, et se transforme en ‘pensée interlocutrice’ :

Vienmi vicino, parlami, tenerezza,

– dico voltandomi a una

vita fino a ieri a me prossima

---

<sup>1</sup> « un pensiero diventato persona, una mia immaginazione », in *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, cit., p. 50.

<sup>2</sup> *Cominciavi*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 59.

<sup>3</sup> « 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, in *Stella variabile*, 1-4.

<sup>4</sup> « Toi guide-moi, étoile variable, tant que tu peux ... », *La malattia dell’olmo*, in *Stella variabile*, v. 11.

oggi così lontana [...]¹

Pour ce qui concerne l'occurrence du pronom d'une troisième personne, la voix correspond souvent à un disparu ou à une abstraction qui parlent à la conscience du sujet lyrique. Le surgissement vocal, très souvent au discours direct, exprime une leçon, une réflexion métaphysique, un message mystérieux à interpréter :

Sappi – disse ieri lanciandomi qualcuno –  
sappilo che non finisce qui,  
di momento in momento credici a quell'altra vita,  
di costa in costa aspettala e verrà  
come di là dal valico un ritorno d'estate.

Parla così la recidiva speranza [...]²

La troisième personne qui s'adresse au sujet lyrique, l'interlocuteur qui parle dans le texte, peut devenir encore plus abstrait et métaphorique, sous forme de simple souffle qui interpelle. Ainsi, le surgissement de la voix entraîne la communication, mais celle-ci provoque une sorte de perplexité, qui finalement renvoie au moi intérieur. Le dialogue potentiel avec l'autre voix renvoie le sujet lyrique à lui-même :

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 disarmo, arma  
contro me me stesso.³

---

¹ « Viens à côté de moi, parle-moi, tendresse, / – dis-je en me tournant vers une vie / vie jusqu'à hier proche de moi / aujourd'hui si lointaine [...] » , *Ibid.*, v. 19-22.

² « Sache – dit hier en me quittant quelqu'un – / sache que ça ne finit pas ici, / d'heure en heure crois à cet autre vie, / de côte en côte attends-la et elle viendra / comme au delà du col un retour d'été. / Ainsi parle l'espoir qui recidive [...] » , *Autostrada della Cisa*, in *Stella variabile*, v. 9-14.

³ « 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*, in *Stella variabile*. J.-C. VEGLIANTE met en relation cette voix venue de nulle part avec le chant XXIX de

La troisième personne qui appelle et interpelle le sujet lyrique dans ce poème vient de nulle part, et pourrait fort bien s'interpréter comme produit de l'imagination, dans un état de sommeil, avec Pascoli comme probable source d'inspiration<sup>1</sup>. Par contre, lorsque la voix existe bel et bien, le sujet lyrique ne peut établir un contact à cause de l'éloignement, et le surgissement vocal se perd dans le silence ou la confusion. Dans *Un posto di vacanza*, le discours des autres se tient sur l'autre rive, au loin et dans l'obscurité : « al buio tra canneti e foglie dell'altra riva / facevano discorsi [...] »<sup>2</sup>. Dans la nouvelle sur le Salon du livre en Allemagne, *L'opzione*, la multiplicité des voix permet la communication directe avec les autres mais, de manière contradictoire, elle renforce la dimension babélique de la manifestation vocale, où dominant l'affectation et les faux-semblants dans une confusion vocale où l'on se parle sans vraiment dialoguer :

È la proliferazione di una specie di ebbrezza di comunicato dall'innominata città in cui passo una settimana [...] il ronzio di cui avevo la testa ancora piena, quel bavardage plurilingue nel quale ero vissuto [...]<sup>3</sup>

Ces quelques rapides exemples d'occurrences de voix humaines dans les textes laissent entendre que l'écriture de la disparition chez Sereni suppose aussi une communication avec les disparus et un effort de dialogisme dans le langage.

Les disparus séréniens, comme ceux de la *Comédie*, ne sont pas seulement des spectres qui nous rappellent la caducité et la vocation mortelle de notre existence, mais ils établissent aussi une communication directe avec le sujet lyrique. Le dernier vers du recueil *Gli strumenti umani* indique précisément que la rencontre avec les disparus va permettre une communication dans laquelle le silence sera enfin brisé par une révélation :

---

l'*Enfer* de Dante (« e udi' 'l nominar »), in « Il vuoto-pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni) », cit., p. 641.

<sup>1</sup> « C'è una voce nella mia vita, / che avverto nel punto che muore : / voce stanca, voce smarrita, / col tremito del batticuore : / [...] », G. PASCOLI, *La voce*, in *Canti di Castelvecchio*, v. 1-4.

<sup>2</sup> « Dans l'obscurité parmi cannaies et feuilles de l'autre rive / on faisait des discours [...] », *Un posto di vacanza*, I, in *Stella variabile*, v. 22-23.

<sup>3</sup> « C'est la prolifération d'une sorte d'ivresse de communication qui vient de la ville non nommée où je passe une semaine [...] le bourdonnement qui remplissait ma tête, ce bavardage plurilingue où j'ai vécu [...] », manuscrit d'une lettre adressée à V. Scheiwiller, datée de 1964, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 445.

Non

dubitare, – m’investe della sua forza il mare –  
parleranno.<sup>1</sup>

Nous avons étudié plus haut comment et dans quels lieux intervient la rencontre avec les disparus (*supra*, p. 115-116). La voix qui surgit depuis l’au-delà occupe un espace vide pour un instant et rend possible le dépassement de l’absence et du silence par l’écriture. Toujours par référence à Dante, et à la culture littéraire classique, Sereni fait intervenir les disparus par le bruissement des feuilles des arbres, « sento l’animazione delle foglie »<sup>2</sup>, puis la voix va s’exprimer au discours direct (« lo dice con polvere e foglie da tutto il muro »<sup>3</sup>).

La voix des disparus ouvre un dialogue car elle sert d’intermédiaire avec l’immanent et en même temps met en évidence le rapport du sujet lyrique au monde. La présence patronymique et vocale d’Elio Vittorini dans le *poemetto* sur le lieu de vacances montre par exemple que l’écriture sérénienne s’imprègne du style de Vittorini en le pastichant, et remplit de la voix d’un autre son propre poème sur le vide de la création. Le dialogue littéraire qui s’établit entre les deux auteurs par-delà les contingences du temps humain construit une présence vivante par le discours direct :

Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco  
mi si fa davanti avvolto nell’improbabile di chi,  
stato a lungo in un luogo in un diverso tempo  
e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un’ora :  
‘Che ci fai ancora qui in questa bagnarola ?’  
‘Elio !’ riavvampo ‘Elio. Ma l’hai amato  
anche tu questo posto [...]’<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Ne / crains rien, m’investit de sa force la mer, / ils parleront. », *La spiaggia*, in *Gli strumenti umani*, v. 13-14.

<sup>2</sup> « je sens l’animation des feuilles », *Il muro*, in *Gli strumenti umani*, v. 12.

<sup>3</sup> « il le dit avec poussière et feuilles depuis le mur tout entier », *Ibid.*, v. 34.

<sup>4</sup> « Vient un homme, avec des manières et accents de troupe de débarquement / il se plante devant moi drapé dan l’improbable de qui, / ayant longtemps vécu dans un lieu en un autre temps / et l’ayant répudié, se présente à nouveau par hasard, pour une heure : / ‘Que fais-tu encore ici dans cette baignoire ? / - Elio ! j’explose à nouveau, Elio. Mais tu l’as aimé / toi aussi cet endroit [...] », *Un posto di vacanza*, V, in *Stella variabile*, v. 26-32.

La répétition du prénom de Vittorini dans un même hémistiche fait surgir la présence amicale du spectre du défunt dans la langue car tout le passage qui suit est constitué de formes dialoguées typiques de la prose vittorinienne. Le lien amical et littéraire a été rendu possible par la voix qui surgit. Tout comme dans la première partie du *poemetto* qui suscitait la voix d'un autre ami (Fortini), en italique, pour citer l'épigramme fortinienne de *L'ospite ingrato* sur le « frêle mythe » sérénien, et dont le contenu appelle aussi par intertextualité le poème *Italiano in Grecia* du *Diario d'Algeria*<sup>1</sup>. Citer Fortini qui parle de Sereni en convoquant un texte écrit par soi-même dans un poème qui traite de la disparition de l'élan créatif de l'auteur montre à quel point la voix prend une importance capitale contre les signes du vide. La voix de Fortini convoquée dans le texte incite à vaincre l'angoisse de la page blanche. Un peu plus loin, une autre voix littéraire vient occuper le texte, celle du poète malgache Rabearivelo, que Sereni a traduit, et dont le surgissement advient par épiphanie verbale. L'éveil de l'esprit de l'auteur à la voix d'un autre inaugure un passage au discours direct, négation provisoire du silence qui menace par la page blanche :

si sveglia in me quel negro che ho tradotto :  
*'Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle  
 cose : come puoi conoscerle ?' dicono ridendo  
 gli scribi e gli oratori quando tu ...*<sup>2</sup>

Le surgissement de la voix disparue du poète parvient même à constituer un second surgissement, car les vers de Rabearivelo cités par Sereni contiennent eux aussi une voix qui parle au discours direct. Ici la voix, de Fortini ou du poète malgache, ne se contente pas d'apparaître pour occuper un espace, mais elle prend une dimension cognitive, car elle apporte une leçon morale (la connaissance trompeuse des choses) ou une incitation (vaincre la page blanche).

Le lecteur du corpus de Sereni remarque l'abondance de formes typographiques et syntaxiques qui appartiennent au dialogue, et qui rapprochent Sereni du poète auquel il avait consacré son travail d'étudiant à l'université de Milan ; en effet, la

---

<sup>1</sup> « Sereni esile mito / filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità /... / Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano. », *Ibid.*, I, in *Stella variabile*, v. 12-14.

<sup>2</sup> « se réveille en moi ce Noir que j'ai traduit : / 'Tu as chanté, mais n'as pas parlé , tu n'as pas interrogé / le cœur des choses et ne peux pas les connaître', disent / les orateurs et les scribes qui rient de te ... », *Ibid.*, I, v. 37-40.

propension au dialogisme est un trait commun entre Sereni et Gozzano. Dans une étude des voix qui surgissent, le dialogisme doit se concevoir, nous semble-t-il, comme élément qui structure les textes, car le sondage des formes de la disparition intervient par le questionnement d'autrui ou de soi, l'argumentation, l'échange. L'argumentation construit le texte dans un effort de persuasion adressée à soi-même, sous la forme du monologue. Les nombreuses conjonctions qui articulent les arguments et les verbes de persuasion à l'impératif abondent dans le poème *Un incubo*, par exemple, où le sujet lyrique tente de se convaincre :

Ma non è che si burlino di te,  
hanno ben altro in corpo. Questo è certo.  
Dunque dov'è l'offesa ? Ma non è  
offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla  
più turba dell'altrui piacersi<sup>1</sup>

Le conflit ouvert apparent entre le mètre et la structure de la syntaxe argumentative laisse penser à une suite de répliques destinées à faire entrer le discours indirect libre dans la poésie. En réalité le calcul de la mesure respecte pour les quatre premiers vers de la citation l'hendécasyllabe, avec alternance entre finale oxytonique et finale paroxytonique. Le dialogisme avec soi reste dans les limites de l'écriture poétique qu'il construit d'ailleurs au fur et à mesure de l'évolution de ses arguments.

Guillemets, incises entre tirets, *verba dicendi* et langue parlée signalent des formes de discours direct ou indirect libre, et par conséquent la présence d'un locuteur, puis d'un interlocuteur qui communiquent. Le locuteur, sujet lyrique le plus souvent, exprime par l'organisation dialogique du texte, un débat intérieur. Alors qu'un critique italien ne voit dans cette démarche de Sereni qu'une preuve de l'aphasie scripturale par la conversation avec soi-même<sup>2</sup>, nous pensons au contraire que les multiples occurrences de discours à la première personne (l'autre 'je' devenu 'tu')

---

<sup>1</sup> « Mais ce n'est pas qu'ils se moquent de toi, / ils ont bien autre chose au corps. C'est sûr. / Alors où est l'offense ? Mais ce n'est pas / une offense, c'est un tourment. Et puis, sache-le, rien / ne trouble plus que de voir les autres se plaire », *Un incubo*, in *Gli strumenti umani*, v. 6-10.

<sup>2</sup> « La descrizione dell'impotenza a dire, della morte, dell'afasia, è un altro carattere condiviso dai poeti della generazione di Sereni. Spesso, perciò, i loro tentativi di dialogo non sono che un conversare con sé stessi, un conversare a vuoto [...] », A. JACOPETTA, *Costanti e varianti della poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1988, p. 180.

correspondent à la saisie interlocutoire du moi par l'intermédiaire du dialogisme. La présence intérieure est ainsi objectivée pour inaugurer un dialogue avec soi :

La città – mi dico – dove l'ombra  
quasi più deliziosa è della luce  
come sfavilla tutta nuova al mattino ...  
« ... asciuga il temporale di stanotte » – ride  
la mia gioia tornata accanto a me  
dopo un breve distacco.  
« Asciuga al sole le sue contraddizioni »  
– torvo, già sul punto di cedere, ribatto.  
Ma la forma l'immagine il semblante  
– d'angelo accanto a me nella vetrina :  
« Caro – mi dileggia apertamente – caro,  
con quella faccia di vacanza. E pensi  
alla città socialista ? ».  
Ha vinto. E già mi sciolgo : « non  
arriverò a vederla » le rispondo.

(Non saremo

più insieme, dovrei dire). [ ...]<sup>1</sup>

Les guillemets ouvrent des moments de langage parlé entre deux locuteurs, soutenus par les verbes à l'intérieur d'incises. La présence de points de suspension qui reproduisent les sursauts d'hésitation du parlé est complétée par l'interrogative qui met le premier locuteur en difficulté (« Ha vinto »). L'arsenal formel qui construit le dialogisme dans ce poème structure la voix du sujet lyrique qui échange des propos avec sa « joie », et se parle aussi à lui-même, dans l'incise finale. La communication qui s'établit dans le texte ne tourne pas à vide sur le 'je', mais fait surgir un interlocuteur, une voix psychique produite par le sujet lyrique, qui met l'accent sur les contradictions, qui réfute, qui a pour fonction de remettre le poète face à ses engagements d'écrivain. La « joie » interlocutrice est en réalité la muse du poète, et

---

<sup>1</sup> « La ville, me dis-je, où l'ombre / est comme plus exquise que la lumière / quand le matin elle étincelle toute neuve ... / « ... elle sèche l'orage de cette nuit », s'esclaffe / ma joie revenue à mes côtés / après une courte séparation. / « Elle sèche au soleil ses contradictions », / rétorqué-je, renfrogné, déjà sur le point de céder. / Mais la forme l'image l'aspect / – d'ange aurais-je dit en d'autres temps / – qui renaît à mes côtés dans la vitrine : / « Mon cher, me raille-t-elle ouvertement, mon cher, / avec cette tête de vacances. Tu penses, / à la cité socialiste ? » / Elle a gagné. Et déjà je me démonte / et lui réponds : « Je ne la verrai pas. » / (Nous ne serons / plus ensemble, devrais-je dire.) [ ... ] », *Appuntameno a ora insolita*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-17.

la rencontre soudaine avec la muse donne naissance à ce dialogue intérieur qui mime les étapes d'un véritable dialogue entre deux personnes. A la fin du poème, Sereni conclut ironiquement par « giusto di te tra me e me parlavo : / della gioia. »<sup>1</sup> Ce texte est à l'image de très nombreux autres qui sont structurés par les signes d'assise, les guillemets et l'insertion du discours direct, et pas seulement en poésie. La nouvelle *L'opzione*, regorge ainsi de fragments de discours direct, de points de suspension, de tirets, de fragments en langue française, en allemand, en espagnol, pour reproduire l'effet du cosmopolitisme du Salon de Francfort. Le 'je' du texte, à savoir le poète et directeur éditorial, se parle à lui-même tout en donnant l'illusion qu'il s'adresse au lecteur par la seconde personne. On trouve en effet des formes de communication comme « abbi pazienza, ti dirò un'altra volta perché a me certe cose succedono [...] »<sup>2</sup>, ou « Ma lo sai che comincia a piacermi questo appuntamento autunnale [...] »<sup>3</sup>, et des monologues d'analyse de soi, comme : « So quello pensi, che la bionda non c'entra in tutto questo [...] »<sup>4</sup> »).

Le dialogisme fournit l'occasion d'un questionnement intérieur systématique qui exprime une volonté de comprendre, d'expliquer, de trouver un sens à la réalité par le langage. Au beau milieu de *Sopra un'immagine sepolcrale*, le sujet lyrique questionne, dans un vers isolé du reste de la composition, en italique, et en relation métrique directe avec le début de la réponse qui y est apportée, car la question rejoint la réponse grâce à une *sinalefe* pour constituer un hendécasyllabe : « *O dormiente, che cosa è il sonno ? Il sonno ...* »<sup>5</sup>. L'œuvre de Sereni fonctionne selon les modalités d'une poétique de la disparition dont les intervalles sont occupés par le besoin de communiquer<sup>6</sup>, mais cette communication finit par augmenter la perplexité du sujet lyrique, et évite de fixer le discours poétique dans une certitude paralysante. Le questionnement par dialogue et monologue constitue par conséquent une marque de l'intemporalité de textes de Sereni :

---

<sup>1</sup> « en moi-même je parlais justement de toi : / de la joie », *Ibid.*, v. 24-25.

<sup>2</sup> « Sois patient, je te dirai une autre fois pourquoi certaines choses m'arrivent [...] », *L'opzione*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 162.

<sup>3</sup> « Mais tu sais que ce rendez-vous automnal commence à me plaire [...] », *Ibid.*, p. 164.

<sup>4</sup> « Je sais ce que tu penses, que la blonde n'a rien à voir avec tout cela [...] », *Ibid.*, p. 163.

<sup>5</sup> « *O dormeur, qu'est-ce que le sommeil ? Le sommeil ...* », *Sopra un'immagine sepolcrale*, in *Gli strumenti umani*, v. 7.

<sup>6</sup> Le questionnement chez Sereni illustre bien la remarque d'HEIDEGGER sur le sujet : « Toute question ne garde sa force de réponse qu'aussi longtemps qu'elle reste enracinée dans le questionnement. », in *Chemins qui mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1968, p. 56.

Sono già morto e qui torno ?  
O sono il solo vivo nella vivida e ferma  
nullità di un ricordo ?<sup>1</sup>

Cette communication avec soi, et avec l'autre, a pour objectif de sonder ses propres contradictions et de mettre à l'épreuve ses positions morales, comme dans le combat allégorique et verbal entre le poète et le monstre qui lui réclame ses papiers idéologiques, dans *Un sogno*<sup>2</sup>. Le dialogisme qui investit le poème sur la double signification du toponyme *Sachsenhausen*, quartier de Francfort et nom d'un camp d'extermination, montre des fragments de discours direct, sous forme de questions, qui révèlent, par leur brièveté et leur caractère parlé, d'une part l'effacement de la mémoire, d'autre part le malaise du poète :

Mai stato in Sachsenhausen ? Mai stato.  
A mangiare ginocchio di porco ? Mais stato.  
[...]  
E gli altri allora – mi legge nel pensiero –  
[...]  
non è la stessa cosa ?<sup>3</sup>

Le discours direct inséré sans guillemets entraîne la même réponse laconique en épiphore, mais les non-dits du poète, directeur éditorial à cette époque, surgissent dans la seconde strophe par le questionnement implicite, par le regard. Le fait de parler d'un lieu chargé de mémoire douloureuse dans un contexte festif de banquet provoque le malaise et déclenche le questionnement.

La présence d'un interlocuteur, qui n'est pas ici un autre 'je', induit une seconde personne allocutaire et polyvalente. Le titre de la première partie de *Gli strumenti umani* exprime précisément un échange entre le 'je' et l'autre, « uno sguardo di rimando ». Le début du poème sur la signification du nom d'un cimetière de Rome illustre ce besoin d'échange et de retour de la parole :

---

<sup>1</sup> « Suis-je déjà mort qui reviens ici ? / Ou suis-je le seul vivant dans la vive, immobile / nullité d'un souvenir ? », *Di passaggio*, in *Gli strumenti umani*, v. 8-10.

<sup>2</sup> Cf. *Supra*, p. 144-145.

<sup>3</sup> « Jamais allé à Sachsenhausen ? Jamais allé. / Manger du genou de porc ? Jamais allé. / [...] / Et les autres alors, lit-il dans mes pensées, / [...] / n'est-ce pas la même chose ? », *Nel vero anno zero*, in *Gli strumenti umani*, v. 3-4, 12 et 17.

Perché, tu che sai tutto di Roma,  
lo chiamate così quel vostro cimitero  
con quel nome spagnolo che significa estate ?<sup>1</sup>

Mais la question initiale qui implique une réponse de l'interlocuteur se poursuit en revanche par une incise de monologue, toujours construite avec les moyens langagiers du dialogisme observés plus haut, qui propose une réponse non érudite mais poétiquement motivée par la similitude entre le terme espagnol pour 'été' (*verano*) et le terme italien pour 'printemps' (*primavera*), qui se rencontrent pour deux syllabes communes :

(così – non lo dissi – per durare  
porta la sua radice nell'estate  
la primavera, morendovi).<sup>2</sup>

Un interlocuteur, d'ailleurs interlocutrice, essentiel dans la lecture de l'œuvre de Sereni, porte un prénom, ce qui est exceptionnel dans le corpus, il s'agit de Luciana, dont le surgissement de la voix qui dialogue avec le poète constitue le contenu du texte en prose *Un qualcuno che è poi Luciana*. Nous verrons plus loin, dans la partie suivante, que Luciana est une allégorie de l'écriture, et que le dialogue qui s'instaure prend une tournure métapoétique. La figure féminine fait l'objet de questions ou de remarques au discours direct : « 'Luciana, che cosa mi nascondi ?' [...] 'Luciana, guai a te.' »<sup>3</sup> Cependant, les multiples interventions dialogiques pour s'adresser à Luciana n'offrent jamais de réponse de sa part. Les formes de questionnement et de réponses sont toutes produites par le 'je' de l'auteur, qui se retrouve dans une position de monologue et de dialogue fictif, car il suppose les répliques de l'interlocuteur :

---

<sup>1</sup> « Pourquoi, toi qui sais tout de Rome, / l'appellez-vous ainsi votre cimetière / de ce nom espagnol qui signifie été ? », *Verano e solstizio*, in *Gli strumenti umani*, v. 1-3.

<sup>2</sup> « (ainsi, – je l'ai tu – pour durer / le printemps porte dans l'été / sa racine, en y mourant). », *Ibid.*, v. 4-6.

<sup>3</sup> « 'Luciana, que me caches-tu ?' [...] 'Luciana, attention à toi.' », *Un qualcuno che è poi Luciana*, in *Il contesto*, anno I, n° 1, gennaio 1977, puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 239.

Stavo per dirle : « O me l'hai fatta o me la stai per fare ». « E smettila – mi avrebbe sicuramente detto – con le frasi fatte ». Si difende (?) dai miei sospetti attaccandosi alle parole, non accetta l'attacco frontale.<sup>1</sup>

L'apparence d'un dialogue conflictuel entre un homme et une femme, peut-être dans une scène conjugale, est renforcée par le contenu qui fait allusion à des éléments biographiques authentiques de Sereni. Mais l'incise finale en conclusion du texte, entre parenthèses, précise que Luciana, pourtant personnage bien concret du dialogue, « c'est la poésie »<sup>2</sup>. Le fait d'inscrire une réflexion métapoétique par le recours à la communication directe avec un personnage montre encore une fois que l'écriture de Sereni tente d'exister par la communication, mais que cette tentative, finalement, dans une poétique de la disparition qui investit, selon nous, tout le corpus, aboutit à un échec représenté par le vide ou la non existence : « Di questa [*la poesia*] non saprei oggi parlare se non identificandola in qualcuno che non esiste. »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « J'allais lui dire : 'Tu me l'as fait ou tu vas me le faire'. 'Arrête – m'aurait-elle sûrement dit – avec tes phrases toutes faites'. Elle se défend (?) de mes doutes en se raccrochant aux paroles, elle n'accepte pas l'attaque frontale. », *Ibid.*, p. 240.

<sup>2</sup> « (Luciana, s'intende, è la poesia. [...]) », *Ibid.*, p. 241.

<sup>3</sup> « Je ne saurais aujourd'hui en parler [*de la poésie*] qu'en l'identifiant à quelqu'un qui n'existe pas. », *Ibid.*

### III.3. UN DISCOURS METAPOETIQUE

Deux vers d'un poème sur la disparition d'un ami, Niccolò Gallo, vont permettre d'aborder la dimension du métadiscours sérénien, lorsqu'il s'agit d'exprimer la fonction de l'écriture face au vide :

Adesso

che di te si svuota il mondo e il *tu*  
falsovero dei poeti si ricolma di te<sup>1</sup>

La mort de l'ami provoque un vide de la présence au monde, mais l'écriture poétique fait surgir une nouvelle présence entre les intervalles de ce vide, grâce à la mesure et au rythme calculés par l'auteur. En effet, si l'on effectue un regroupement entre l'adverbe en contre-rejet « adesso », qui appartient sur le plan formel au vers précédent, dont il est d'ailleurs séparé typographiquement par un décalage vers la droite, et le premier hémistiche du vers suivant, l'on obtient une mesure de sept syllabes, ou *settenario* (« adesso / che di te »). Le second hémistiche de ce même vers compte lui aussi sept syllabes après deux *sinalefi* (« si svuot[a] il mond[o e] il *tu* »). Ces deux mesures identiques ont aussi en commun la finale oxytonique rendue par le pronom de la deuxième personne, et repris dans le second hémistiche du vers suivant, également *settenario* oxyton (« si ricolma di te »). Trois mesures similaires sur le plan métrique et rythmique indiquent en premier lieu que la disparition de l'autre du monde engendre par l'écriture sa présence dans le langage, présence répétée par les trois pronoms personnels, et renforcée également par une cellule anapestique finale identique, qui d'abord annonce la disparition avant de l'occuper (avec le verbe « ricolmare ») par le langage :

... che di te / ... ricolma di te  
-- +      - + / -- +

La dimension métapoétique de ces vers tient dans la définition que Sereni donne de la seconde personne en poésie, souvent coquille rhétorique vide qui ne sert qu'à

---

<sup>1</sup> « Maintenant / que de toi se vide le monde et que le *tu* / faux-vrai des poètes se remplit de toi », Niccolò, in *Stella variabile*, v. 16-17, cf. *supra*, p. 109.

organiser le discours en imaginant une altérité de papier, alors qu'ici au contraire le « tu » occupe la place vide laissée par l'ami disparu. La première occurrence (« che di te ») marque la disparition, la deuxième (« il tu ») appartient au métadiscours sérénien, et la dernière (« ricolma di te ») présentifie éternellement dans la poésie la figure de l'ami perdu. Le métadiscours a consisté, pour le poète, à rappeler la nature illusoire de l'autre imaginé sur le papier, à la fois « faux » et « vrai », puis à verbaliser autour de cette illusion en créant un nouveau 'tu'.

La métapoésie dans le corpus de Sereni signifie le processus de regard réflexif sur son propre statut de poète et d'auteur, d'où le grand nombre de remarques sur la fonction de l'écriture et, par là même, l'affirmation d'une profonde lucidité d'ordre analytique par l'abstraction du réel. Pour reprendre quelques vers ironiques de Valerio Magrelli, le métadiscours sérénien ne se limite pas seulement à l'auto-référentialité, « c'è un solo tema / ed ha per tema il tema »<sup>1</sup>, mais il investit les interstices entre les signes de la disparition. L'œuvre de Sereni, nous avons dit plusieurs fois à quel point cela est essentiel, fonctionne en effet par une interrogation du vide. Lors d'une conférence qu'il a tenue à la fin de sa vie, l'auteur définit sa démarche d'interrogation permanente par « quella serie di operazioni microscopiche e silenziose che uno compie dialogando con se stesso [...] »<sup>2</sup>. Il est vrai que tout au long de sa production le métadiscours ne s'est pas limité à regarder les contours et les enjeux de sa propre écriture, mais il a consisté à remettre en cause, à reprendre, à sonder par le dialogue avec soi et avec l'autre, qui peut être lecteur, ami, auteur, défunt, ou allégorie.

Dès le retour de la captivité, en 1945, l'auteur commence à introduire du métadiscours dans son œuvre. Ainsi, la prose *Male del reticolato*, qui traite de la mort d'un poète dans le camp de prisonniers, offre une analyse du rapport entre l'écriture et l'événement vécu (« l'ispirazione in rapporto all'esperienza »<sup>3</sup>). Lorsqu'il tente de faire l'analyse de la démarche du poète codétenu disparu, Sereni

---

<sup>1</sup> « Il n'y a qu'un thème / et son thème est le thème », V. MAGRELLI, *Poesie* (1980-1992), Torino, Einaudi, 1996, p. 15. C'est nous qui traduisons.

<sup>2</sup> « cette série d'opérations microscopiques et silencieuses qu'on accomplit en dialogant avec soi-même », *Il lavoro del poeta*, conférence du 27 mai 1980, donnée à la fondation « Corrente » de Milan, puis le 23 février 1983, dans plusieurs universités suisses, en partie publiée dans *Incognita*, n°1, 1 marzo 1982. La citation que nous donnons est tirée de la première page du manuscrit de la conférence.

<sup>3</sup> « l'inspiration en rapport avec l'expérience », *Male del reticolato*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, p. 23.

analyse en réalité sa propre démarche de transformation de l'expérience par l'écriture :

Una smodata fiducia nella vita (voglio dire nella sua possibilità di trasformarsi direttamente in poesia nel punto di maggior tensione) deve aver presieduto a questo lavoro : e dunque una fretta ; una furia di dire, un disperato atto di volontà. Nasce la solita domanda : « Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza ? »<sup>1</sup>

Le doute sur la capacité de communication de l'écriture, préoccupation fondamentale de l'auteur, réside dans l'impossible partage du vécu, et par conséquent la menace d'une absence de dialogue, d'un silence de la compréhension, d'un oubli de l'événement. La manière dont Sereni analyse le fonctionnement de son écriture autobiographique montre, comme dans de nombreux poèmes, que le raisonnement réflexif se construit par des interrogations, élément capital du rapport problématique de l'auteur au monde. L'expérience de la guerre et de la prison a entraîné une nouvelle relation entre l'événement et l'écriture, et le reste de l'œuvre ne cessera de sonder, d'interroger, de tenter de comprendre, comment cette nouvelle relation pourra exister et prendre forme dans le contexte de l'après-guerre, lorsque les événements deviendront lointains :

Perché questo è accaduto : che i fatti si sono sostituiti alle immagini ; che quattro o cinque sentimenti elementari si sono sovrapposti all'immaginazione. Così i modi soliti della guerra – con l'orrore, con la paura, con l'accanimento ; ma anche col coraggio, con la fede nella causa eccetera – colmano apparentemente molti vuoti ; oppure annullano certe pienezze, certe complessità, sostituendole con realtà schiaccianti e palesi agli occhi di tutti.<sup>2</sup>

Le fonctionnement de l'acte d'écriture, en rapport avec le sentiment de retard et de culpabilité après la prison, fait l'objet d'une analyse parfaitement lucide, car sans

---

<sup>1</sup> « Une confiance excessive dans la vie (je veux dire dans sa possibilité de se transformer directement en poésie, au point de tension maximale) doit avoir présidé à ce travail : et donc une hâte ; une frénésie de dire, un acte de volonté désespéré. La même question se pose toujours : 'Que signifiera tout cela pour celui qui n'est pas en mesure de comprendre ces allusions, celui qui n'a pas connu cette expérience ?' », *Ibid.*, p. 22.

<sup>2</sup> « Parce que voilà ce qui est arrivé : les faits ont remplacé les images ; quatre ou cinq sentiments élémentaires se sont superposés à l'imagination. Ainsi, les habitudes de la guerre – l'horreur, la peur, l'acharnement ; mais aussi le courage, la foi dans une cause, etc. – remplissent apparemment de nombreux vides ; ou bien annulent certaines pleinitudes, certaines complexités, en les remplaçant par des réalités écrasantes et manifestes aux yeux du tous », *Ibid.*, p. 23.

concession, dans le texte clé de la poétique de l'impuissance scripturale, *Il silenzio creativo*. Le terme « umiliazione », répété deux fois au début du texte, permet de comparer cette forme de silence à la perte d'une faculté. Sereni explique comment il passe d'une « phase négative » de son activité, marquée par les « spectres de l'insatisfaction » qui l'empêchent de rompre le silence, qui bloquent la poésie, à une phase productive, grâce à un processus de transformation de ces « spectres de poésies non écrites ». L'écriture est ainsi associée à une « prolifération » d'éléments qui construisent progressivement le texte, aussi bien en vers qu'en prose :

[...] un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture : ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, indentificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. Produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore.<sup>1</sup>

L'analyse de la démarche poétique, sous-tendue par l'idée générale de « prolifération » qui explique la tonalité et le contenu 'prosaïques' de nombreux poèmes de l'auteur, présente la nécessité de constituer un « milieu », une zone limitée par des repères à l'intérieur de laquelle la poésie se constitue. En effet, nous avons montré plus haut que, dans les interstices du vide, les allusions à l'histoire contemporaine, les irruptions sonores et verbales, qui suggèrent directement des repères topographiques ou des patronymes, participent de la création de ce milieu poétique. La conclusion du texte sur le silence laisse justement entrevoir une capacité communicative indispensable de la poésie, dimension essentielle pour Sereni. Les sollicitations de l'existence, tantôt heureuses, tantôt douloureuses, poussent l'auteur à se fondre dans leur mouvement, à établir un véritable rapport au monde, à l'origine de la fonction de communication :

---

<sup>1</sup> « [...] un besoin de figures, d'éléments narratifs, de structures, signifie quelque chose : se créer un milieu socialement et historiquement, et géographiquement et topographiquement aussi, identifiable, dans lequel transposer des parcelles et des élans de la vie émotive individuelle, comme sur un banc d'essai des ressources secrètes et ultimes de celle-ci, de leur réelle vitalité, de leur capacité effective à prendre forme. Produire des figures et raconter des histoires en poésie, comme issue d'un processus de prolifération intérieure. », *Il silenzio creativo*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, p. 69-70.

[...] mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione.<sup>1</sup>

Le discours méta-poétique de Sereni apparaît donc comme l'abstraction de la lacune existentielle par le langage, selon un mouvement réflexif et productif à la fois, qui tente d'analyser et de produire. On pourra aisément imaginer que la pratique du 'second métier' de directeur éditorial chez Mondadori, pendant de nombreuses années, a certainement influencé la pratique méta-poétique de l'auteur. En effet, Sereni a dû écrire des centaines de fiches de lecture, des comptes rendus, des synthèses, donc une forme de métadiscours qui, par déformation professionnelle, pourrait-on dire, déteint sur le travail de l'écrivain. A force de produire du métadiscours pour l'édition, les Salons du livre, les articles sur la littérature, etc., Sereni finit par pratiquer l'analyse sur sa propre production, mais en relation étroite avec son besoin de communiquer, non pour se justifier ou commenter simplement. A propos du rapport entre discours analytique et création, il reconnaît en fin de compte qu'il faut mettre des limites :

[...] quanto più si affina lo specialismo tanto più si fa angusta l'area potenziale di espansione della poesia. Non è certo un buon segno che il discorso sulla poesia prevalga nettamente sulla poesia.<sup>2</sup>

La difficulté pour surmonter le manque d'inspiration, le silence créatif, le malaise d'un rapport problématique au monde, se transforme en signe d'épuisement dans la poésie. A un moment de la carrière de Sereni, l'écriture reflète un vide de la création, et son objet devient le discours autour de ce vide. Toutefois, la posture de l'auteur ne se limite pas à exprimer ce vide par attermolements d'autocomplaisance, au contraire il crée un métadiscours critique et sans concession sur son malaise :

Pensavo, niente di peggio di una cosa  
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,  
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.  
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna :

---

<sup>1</sup> « [...] se mettre dans la capacité de mieux adhérer à toute la variété du mouvement de l'existence. C'est le prix de la communication. », *Ibid.*, p. 70.

<sup>2</sup> « [...] plus le discours spécialisé s'affine et plus se réduit l'espace d'expansion de la poésie. Ce n'est certainement pas un bon signe que le discours sur la poésie ait nettement le dessus sur la poésie. », « Poesia per chi ? », *Rinascita*, n° 37, 19 settembre 1975, p. 22.

uno osservante sé mentre si scrive  
e poi scrivente di questo suo osservarsi.<sup>1</sup>

L'effet des répétitions des mots formés sur le verbe *scrivere*, « scritta, scrivente », et du polyptote « osservante ... osservarsi », signale dans ces quelques vers un discours réflexif sur la poésie qui se développe lui-même comme fondement de la poésie. Le verbe initial ouvre ainsi le discours réflexif puis inaugure des mesures de vers très longues, structurées selon un monde argumentatif qui fournit définitions et jugements sur l'écriture dont l'objet n'est que le miroir de son propre fonctionnement. Dans ces vers du *poemetto*, l'auteur déplore le métadiscours tout en faisant du métadiscours, en avouant finalement que sa « honte » consiste à écrire sur son impossibilité d'écrire, et en cela Sereni s'inscrit bien dans un dialogue entre vide et plein, entre écriture de l'épuisement créatif et présence du langage dans les interstices de ce vide. Le questionnement implicite qu'il formule, et que le lecteur critique de *Un posto di vacanza* ne cesse de ressasser, réside dans la signification à donner à une écriture de la disparition de l'écriture : la poétique de la disparition sérénienne mène-t-elle à une impasse par l'expression de l'embarras de l'auto-référentialité, ou bien cherche-t-elle à s'approcher d'une vérité par les signes du vide, par des catégories de dialogue et de sondages ?

L'oscillation existentielle et poétique entre le vide et le plein, entre l'épuisement de la création et sa définition par le langage, trouve des espaces d'expression dense et nécessaire à l'équilibre du poète. La volonté d'écrire et de combler une lacune advient très fortement au moment du retour en Afrique, déjà évoqué plus haut. La conclusion du texte *Ventisei*, récit des effets du voyage sur les lieux de la captivité à la fin des années soixante, fait surgir l'écriture comme besoin de connaissance (à travers la métaphore dantesque de la forêt à traverser pour surmonter une épreuve), et besoin d'auto-analyse du processus d'écriture. Sereni doit revenir sur son expérience, mais il doit aussi en montrer les mécanismes intérieurs de la transformation en littérature, préférant expliquer ce passage par le métadiscours, plutôt que par une transposition lyrique du vécu. La « forêt des mots » à traverser pour raconter le voyage en Algérie accueille la voix poétique et permet de montrer le mécanisme qui

---

<sup>1</sup> « Rien de pire, pensais-je, qu'une chose / écrite qui ait pour héros le scripteur, je veux dire le scripteur en tant que tel, / et comme action ses faits ses choses de scripteur. / Il n'est pas plus clair indice de honte prochaine : / celui qui s'observe lui-même tandis qu'il écrit / puis scripteur de sa propre observation. », *Un posto di vacanza*, V, in *Stella variabile*, v. 8-13.

la fait fonctionner. Il s'agit d'une étape qui précède et anticipe celle de l'épuisement de l'inspiration dans *Un posto di vacanza*, car la manière dont l'auteur présente sa difficulté à opérer la transformation du souvenir en langage constitue une preuve supplémentaire du besoin de métadiscours à la place de la seule lyricisation qui donne lieu à des poèmes :

Come mai la relazione di un viaggio si è trasformata nel diagramma di quella voglia [di scrivere] ? Una cosa sola è chiara : sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera comincia. Sale da qualche parte un'ansietà a somiglianza di quella che mi spingeva lungo l'obliterato sistema difensivo di ventisei anni or sono per essere dovunque non essendo in alcuna sua parte specifica. E una ripugnanza insieme. Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro.<sup>1</sup>

On rappelle que cette « volonté d'écrire » se manifeste d'abord par des irrptions d'ordre sonore et sensitif, car l'auteur parle de « grido trattenuto ... mugolio, borbottio, vibrazione insistente »<sup>2</sup>. L'écriture, en relation avec l'expérience et le besoin de dire, se présente comme une « aventure » car elle suppose de surmonter des épreuves, mais également comme cheminement vers la connaissance de soi et des autres, par le biais de la communication, dont la « transparence » constitue le fondement pour Sereni. La transparence et la communication s'obtiennent par le questionnement, comme cela a été montré à plusieurs reprises dans notre travail.

Le questionnement au service du métadiscours sur l'écriture signifie que l'auteur cherche à se comprendre et à comprendre le monde par l'interrogation plutôt que par l'affirmation. Sereni n'est pas un poète d'épigrammes et de jugements sur le monde, il cherche à légitimer son écriture par l'interrogation. L'abondance des verbes *dire, domandare, pensare, rispondere* dans le corpus s'accompagne d'une grande quantité de points d'interrogations et de points de suspension. Ceci traduit bien entendu le doute, exprime l'impuissance créatrice à certains moments, mais signale surtout, en

---

<sup>1</sup> « Comment le compte rendu d'un voyage s'est-il transformé en diagramme de cette envie [d'écrire] ? Une seule chose est claire : je suis immobilisé à la limite où je me suis arrêté chaque fois que j'ai écrit sur une page. Au point où la véritable aventure, l'entreprise véritable commence. Une angoisse monte de quelque part, semblable à celle qui me poussait le long du système fermé de défense d'il y a vingt-six ans, pour être partout en étant nulle part en particulier. Et une répugnance aussi. J'ai face à moi une forêt, les mots, que je dois traverser en suivant un chemin qui se trace au fur et à mesure que l'on marche, en avant (ou en arrière) vers la transparence, si tel est le mot juste du futur. », *Ventisei* [1970], in *La tentazione della prosa*, cit., p. 202.

<sup>2</sup> « cri étouffé ... gémississement, murmure, vibration insistante », *Ibid.*

fin de compte, la visibilité d'un mécanisme scriptural qui ne peut fonctionner que par l'honnêteté intellectuelle et la loyauté absolue entre auteur et lecteur. L'opération qui est analysée dans les textes de métapoésie de Sereni engage totalement son être moral, ce n'est pas un jeu de miroir parodique ou une contemplation ironique du peu de valeur de soi, mais le partage d'une démarche d'éthique littéraire, d'autant plus forte qu'elle part d'une volonté de régler ses comptes avec la vie. Dans une lettre de 1974 l'auteur précise cette idée de loyauté :

Si arriva a fare quello che sempre avremmo dichiarato di non voler fare : a porci il *disagio* come unico oggetto ancora praticabile, a fare oggetto della poesia che si scrive il fare o il non fare poesia [...] non è questa insistenza un giocare a rimpiazzino con se stessi, un tentativo di superare l'impotenza con la 'lealtà' del dichiararsi impotenti ?<sup>1</sup>

L'écriture a une fonction morale chez Sereni, elle ne se limite pas à « délier le nœud » de la frustration passée, dans une démarche parfois thérapeutique, car elle interroge sans cesse les nouvelles provocations de l'existence. L'analogie avec le supplice de Sisyphe est implicitement présente dans *I versi*, poème de 1960 sur la défiance envers l'écriture, la lucidité de son impuissance, la conscience d'un éternel recommencement, l'acceptation du besoin d'écrire en même temps que la reconnaissance de son inutilité, devenue objet du texte :

Se ne scrivono ancora.

[ ... ]

Si fanno versi per scrollare un peso  
e passare al seguente. Ma c'è sempre  
qualche peso di troppo, non c'è mai  
alcun verso che basti  
se domani tu stesso te ne scordi.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « On arrive à faire ce que l'on aurait déclaré ne pas vouloir faire : placer le *malaise* comme seul objet encore praticable, faire l'objet de la poésie que l'on écrit la possibilité ou l'impossibilité de faire de la poésie [...] n'est ce pas cette insistance qui joue à cache-cache avec nous-mêmes, une tentative pour dépasser l'impuissance par la 'loyauté' de se déclarer impuissant ? », lettre adressée à G. Surian, le 11 novembre 1974, retranscrite dans *Poesie*, « Meridiani », cit., p. 586.

<sup>2</sup> « On en écrit encore. / [...] / On fait des vers pour renverser un poids / et passer au suivant. Mais il y a toujours / un poids de trop, et jamais / aucun vers qui suffise / si demain toi-même tu l'oublies. », *I versi*, in *Gli strumenti umani*, v. 1 et 12-16. Voir une analyse de ce poème par P. PELLINI, « Le toppe della poesia [...] », in *Novecento*, cit., p. 180-183. On apprend notamment que ce poème fut écrit et lu dans le contexte d'une manifestation universitaire sur l'héritage littéraire de Pavese en 1960, et que son contenu, dans la version manuscrite, était beaucoup plus polémique.

La syntaxe argumentative et métriquement régulière des cinq derniers vers (11, 11, 11, 7, 11) dénote la construction d'une sorte de poétique sérénienne en négatif, avec la définition de l'écriture qui soulage, définition aussitôt contrebalancée par l'affirmation de sa disparition dans le vide, représenté par l'oubli. Le pronom de la deuxième personne, dans l'explicit, correspond en premier lieu au dédoublement du 'je', puis à l'autre, lecteur. Le fait de terminer le poème avec cette deuxième personne établit la communication nécessaire, même si elle est vouée à l'oubli, un oubli renforcé par le parallélisme entre les adverbes « sempre / mai », qui sanctionne un discours moral sur l'impuissance de l'écriture à passer l'épreuve du temps<sup>1</sup>.

Proche de la conclusion de *Un posto di vacanza*, l'auteur, qui a consacré plusieurs centaines de vers à l'impossibilité d'écrire, à l'absence de création sur la page blanche, au silence métaphorique de la mer et des rives qui l'entourent, à la menace de l'oubli, finit par entrevoir la conception de son « projet en devenir » :

[...] un progetto

sempre in divenire sempre  
'in fieri' di cui essere parte  
per una volta senza umiltà né orgoglio  
sapendo di non sapere.<sup>2</sup>

L'enjambement multiple entre les trois premiers vers met en évidence l'adverbe « sempre », en tête et en fin de vers, pour insister sur l'évolution permanente de l'écriture dont le fonctionnement ne dépend pas d'une sollicitation de l'inspiration, car tout le *poemetto* a montré à quel point cette idée était illusoire, mais d'un questionnement sans fin pour comprendre le monde, à travers l'éliotienne contradiction « sachant ne pas savoir ». Dans une interview, trois ans avant sa mort, Sereni rappelle que la fonction de son activité d'écrivain, si souvent analysée par les formes de métadiscours en vers et en prose, consiste finalement à faire dialoguer l'incompréhension et le besoin de connaissance, l'impuissance et l'élan créatif, les

---

<sup>1</sup> PELLINI conclut son analyse par la remarque suivante : « alle poetiche prefabbricate [...] Sereni contrappone un atteggiamento di perplessità e onestà fenomenologica, che richiama la natura artigianale dell' 'esercizio' poetico. », in « Le toppe della poesia [...] », cit., p. 183.

<sup>2</sup> « [...] un projet / toujours en devenir toujours / 'in fieri' dont faire partie / pour une fois sans humilité ni orgueil / sachant ne pas savoir. », *Un posto di vacanza*, VII, in *Stella variabile*, v. 20-24. Le dernier vers de la citation est inspiré de « what you do not know is the only thing you know », dans *East Cocker*, de T. S. ELIOT, v. 147.

vides et les pleins, la disparition et les traces qu'elle laisse pour signaler l'humain, comme les « taches d'inexistence » de la plage des défunts.

## **CONCLUSION**

La poétique de la disparition a été envisagée sous deux dimensions possibles, le sujet lyrique (ou disparition de l'homme et du poète), et l'Autre (qui englobe les autres et le monde). Cette distinction dans l'analyse a permis de présenter deux vastes problèmes posés par le corpus constitué par les œuvres de Vittorio Sereni, le problème du rapport entre l'existence et l'écriture, puis celui du rapport entre le 'je' et le monde. La première lecture de l'œuvre avait d'abord mis en évidence trois axes essentiels dans la poétique de la disparition : l'absence, entrevue dans l'étude du retard, de la perte, de l'isolement, de la mort ; le silence, à travers la voix qui se perd, l'interruption de l'écriture, le vide sonore ; l'oubli, exprimé surtout par la séparation, l'amnésie, le regard porté sur l'histoire. L'articulation entre ces trois axes, à plusieurs niveaux méthodologiques et critiques, a montré que l'œuvre sérénienne maintient une tension morale constante au cœur du vide qui l'entoure et la menace. En effet, il semble que certains fondements majeurs de l'identité littéraire de l'œuvre intégrale de Sereni pourraient résider, à l'issue de notre analyse, dans la nécessité d'une responsabilité morale, conjointement à l'expression d'une dimension gnoséologique de l'écriture, aussi bien en vers qu'en prose. Cette identité placerait Sereni, comme plusieurs critiques l'ont déjà remarqué d'ailleurs, dans le sillage de Gozzano et de Montale<sup>1</sup> pour l'Italie, mais aussi dans celui, plus lointain, de Celan, autre poète dont la biographie, liée à la Seconde Guerre mondiale, n'aura cessé par intermittences, qui sont autant d'éclairs, de paralyser, de mettre en marche ou de vider l'écriture. En effet, le cas de Sereni rappelle celui du poète de langue allemande, car tous les deux conditionnent l'incomplétude de l'homme, consécutive à un traumatisme de l'Histoire, à la voix poétique qui pourrait la traverser et donc l'inscrire dans une présence de l'être au monde. Chacun exprime cette présence par l'incertitude, le doute systématique, la remise en question de l'identité, mais là où Celan bloque le langage par la raréfaction du discours, l'indicible et le silence, comme héritier douloureux d'un symbolisme qui aurait traversé les camps de la mort, Sereni au contraire installe les conditions d'une discursivité par des traces de réflexion entre les manifestations du vide. Douter, se questionner et se révéler par les manques

---

<sup>1</sup> « una via di mezzo tra poesia e prosa », R. PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere (lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1980, p. 48.

deviennent des signes d'une existence poétique et humaine. Dans le cas de Sereni, l'œuvre anéantit en même temps qu'elle affirme son auteur, elle le vide, l'épuise et lui garantit cependant une présence de la conscience face au monde problématique dans lequel il vit et dont il ne veut pas faire abstraction.

La tension morale dont nous parlons s'explique avant tout par une incompréhension du monde, à l'origine du sentiment de disparition, aussitôt contrebalancée par la volonté de lui donner un sens par le langage. Sereni est un poète du doute, de la réticence et de l'interrogation, mais la force et l'intemporalité de son œuvre tient, croyons-nous, dans la capacité à sonder le monde par le négatif, par les manifestations du vide, afin de verbaliser la disparition, donc de la faire exister par le langage. L'absence, le silence et l'oubli ne sont pas forcément inscrits dans une vision négative et douloureuse de l'existence et du monde, au contraire ils peuvent devenir des instruments efficaces et sans concession pour traverser et verbaliser une crise, des révélateurs d'une dimension morale et éthique de l'écriture. Comme l'exprime Eliot, contemporain de Montale, l'accomplissement de la complétude du je contemporain se fonde sur la traversée du négatif et du vide, pour saisir sa propre condition d'incomplétude : « In order to arrive at what you are not / you must go through the way in which you are not. »<sup>1</sup> Pour Sereni, tout au long de sa production, il s'est agi de fonder l'expression littéraire sur la présence des signes du vide, et d'inclure des éléments de communication dans ses interstices, communication devenue indispensable pour de nombreux auteurs de sa génération<sup>2</sup>.

La démarche de l'auteur ne cesse d'osciller entre l'impuissance et la potentialité, deux termes que nous avons utilisés à plusieurs reprises dans notre étude, et que Sereni lui-même emploie pour définir son rapport à la vacuité :

Da un lato sento lo scrivere come vacuità, esperienza che non incide, ripiegamento esistenziale, dall'altro come forma di vitalità. Negli *Strumenti umani*, credo, questa compresenza contraddittoria si esprimeva nel tentativo di fronteggiare l'esistenza, di darne una ragione a me stesso, con la coscienza

---

<sup>1</sup> « Pour arriver à ce que vous n'êtes pas / vous devez passer par la voie dans laquelle vous n'êtes pas », T. S. ELIOT, *East Cocker*, v. 145-146, traduction de P. Leyris, in *La terre vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, 1976.

<sup>2</sup> « il compito di farsi ascoltare fu quindi preminente per i poeti della generazione post-ermetica », R. PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere*, cit., p. 33.

della precarietà, imprecisione, limitatezza dei mezzi usati [...] *Stella variabile* dovrebbe esprimere quella compresenza di impotence e potenzialità.<sup>1</sup>

L'emploi des deux termes « impuissance » et « potentialité », pour traduire la simultanéité dans le fonctionnement de l'écriture, rappellent effectivement « l'impossibilité » et le « pouvoir » de Blanchot, jadis convoqués pour analyser le processus de la lecture<sup>2</sup>. Blanchot parle de la communication *de* et *dans* l'œuvre littéraire, par le dialogue entre deux personnes, qu'il assimile finalement à un « combat »<sup>3</sup>, et dans le cas de Sereni, la communication s'établit d'abord par le processus d'interrogation, condition fondamentale pour accueillir la voix ; voix intérieure et voix de l'autre, qu'il soit vivant ou disparu. Notre essai avait débuté par l'analyse des signes de la disparition, avec le silence notamment, et au terme de ce travail sur tout le corpus de Sereni, s'affirme plus nettement un besoin de parler par l'écriture, une forme de la « possibilité » d'écriture qui engage tout l'être sérénien. Cette « possibilité » est l'accueil de la voix, de sa propre voix intérieure et de la voix de l'autre :

In ogni caso, ciò che non si vorrebbe mai vedere stravolto o semplicemente alterato è la naturale capacità di comunicazione della poesia e la corrispondente attitudine ad accoglierne la voce.<sup>4</sup>

Io sono attaccato a questa possibilità di esprimermi scrivendo i pochi versi che scrivo. Quello che io posso dare *agli altri* [...] è tutto qui, è appeso a questa possibilità.<sup>5</sup>

Cette voix, dont nous avons montré l'expression à la fois métaphorique et parfaitement concrète dans ses différentes manifestations, devient le seul élément qui compte. Ainsi, la communication s'établit *in fine* par la disparition des distinctions

---

<sup>1</sup> « D'un côté je ressens l'écriture comme vacuité, expérience qui ne compte pas, repli existentiel, de l'autre je la ressens comme forme de vitalité. Dans *Gli strumenti umani*, je crois, cette double présence contradictoire s'exprimait par la tentative d'affronter l'existence, d'en donner une raison à moi-même, avec la conscience de la précarité, de l'imprécision, de la limite des moyens utilisés [...] *Stella variabile* devrait exprimer cette double présence d'impuissance et de potentialité. », interview accordée à G. Ferretti, cit., p. 40.

<sup>2</sup> « le pouvoir lié au moment de la lecture et l'impossibilité liée au moment de l'écriture. », M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, cit., p. 263.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>4</sup> « Dans tous les cas, ce que l'on ne voudrait jamais voir emporté ou simplement altéré c'est la capacité naturelle de communication de la poésie, et son aptitude correspondante pour en accueillir la voix. », *Il nome del poeta*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 54.

<sup>5</sup> « Je suis attaché à cette possibilité de m'exprimer en écrivant les quelques vers que j'écris. Ce que je peux dire *aux autres* [...] se résume à cela, reste accroché à cette possibilité. », lettre adressée à F. Fortini, 25 octobre 1962.

formelles, qui fonde l'idée d'un Livre sérénien unique, dont les frontières entre modes de discours se sont progressivement dissoutes :

Non abbiamo mai pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi più senso il tenerle distinte ?<sup>1</sup>

Nous concevons donc l'idée de Livre sérénien comme une unique volonté de communication par les vers et la prose. Il serait toutefois inexact de voir dans les quatre recueils publiés un seul livre de poésie, face à un autre livre, fragmenté, constitué par les textes en prose. Nous pensons plutôt que l'œuvre de cet auteur établit de multiples passerelles entre les quatre recueils (avec une « diversité dans la continuité »<sup>2</sup> de l'écriture poétique), et un vaste ensemble de textes en prose, dont la notion complexe de disparition pourrait expliquer la cohérence en un seul corpus pour le lecteur critique.

Dans la poésie contemporaine une pression de questionnement d'ordre philosophique s'exerce sur l'écriture poétique, et le lecteur finit par se demander si la raison d'être de la poésie d'aujourd'hui ne résiderait pas tout simplement dans sa capacité à se questionner elle-même, dans le courage du poète pour aller au plus profond de ses contradictions, au point que le poème n'existerait plus que par cette question-là : la poésie se réduit-elle à sa réflexivité et à sa perplexité, qui lui donneraient un sens ? L'exemple de Sereni, figure particulièrement représentative d'une certaine conception de l'écriture, au moment même où la littérature bascule vers d'autres horizons, après les bouleversements culturels de l'après-guerre, nous montre ce courage poétique qui consiste à se demander par quel mécanisme intérieur advient une écriture. A la lisière de l'interrogation et dans la recherche d'une sincérité et d'une authenticité de la voix intérieure Sereni avance sur un fil, celui de la connaissance par la disparition.

L'étude que nous avons proposée sur l'œuvre complète de Sereni doit à son tour susciter, nous l'espérons, de nouvelles perspectives de recherche, motiver par

---

<sup>1</sup> « N'avons-nous pas toujours pensé qu'à leur sommet la poésie et la prose narrative se touchent, et alors, seulement alors, les garder séparées n'a presque plus de sens ? », *Il silenzio creativo*, in *Gli immediati dintorni*, cit., puis *La tentazione della prosa*, cit., p. 70.

<sup>2</sup> « [...] una diversità nella continuità della propria esperienza », D. ISELLA, préface de *Vittorio Sereni. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986.

exemple des travaux sur les textes en prose de l'auteur (et leur traduction en français, qui manque encore), sur le silence dans la poésie contemporaine, sur le dialogisme en poésie, sur le degré de questionnement dans le contemporain. La capacité naturelle de communication de la poésie, élément intrinsèque à toute activité scripturale en vers, même lorsqu'elle exprime la disparition, constitue selon nous la principale leçon de Sereni, figure de l'incomplétude existentielle qui parvient à montrer que l'écriture en constitue à la fois le symptôme impitoyable et acquiert le pouvoir d'en éclairer, avec une extrême pudeur, le vide.

## ANNEXE

### Au chapitre *L'irruption de textes*, p. 166

**Tableau récapitulatif des exemples des textes déplacés cités :**

<b>TEXTES CITÉS</b> PO : poésie PR : prose	<b>PREMIÈRE PUBLICATION</b>	<b>RÉPÉTITION OU DÉPLACEMENT</b>	<b>PLACE ACTUELLE DANS LE CORPUS</b>
<i>Via Scarlatti</i> PO	<i>Diario d'Algeria</i> , 1947	<i>Gli strumenti umani</i> , 1965	<i>Ibidem</i>
<i>Il Male d'Africa</i> PO	<i>Gli strumenti umani</i> , 1965	<i>Diario d'Algeria</i> , 1965 <u>et</u> <i>Gli strumenti umani</i> , 1975	<i>Diario d'Algeria</i>
<i>Città di notte</i> PO	<i>Poesie</i> 1942	<i>Diario d'Algeria</i> , 1947	<i>Ibidem</i>
« Vecchi versi a Proserpina » PO	<i>Diario d'Algeria</i> , 1947	<i>Frontiera</i> , 1966	<i>Ibidem</i>
<i>Rinascono la valentia</i> PO	<i>Diario d'Algeria</i> , 1947	<i>Gli immediati dintorni</i> , 1962 : <i>Algeria '44</i> [par reprises lexicales dans la prose] <u>et</u> <i>Due ritorni di fiamma</i>	<i>Diario d'Algeria</i> <u>et</u> <i>La tentazione della prosa</i>
<i>Diario bolognese</i> PO	<i>Gli immediati dintorni</i> , 1962 : <i>Bologna '42</i>	<i>Ibidem</i> <u>et</u> <i>Diario d'Algeria</i> , 1965	<i>Diario d'Algeria</i> <u>et</u> <i>La tentazione della prosa</i>
<i>Lassù dove di torre</i> PO	<i>Diario d'Algeria</i> , 1947	<i>Gli immediati dintorni</i> , 1962 : <i>Due ritorni di fiamma</i>	<i>Diario d'Algeria</i> <u>et</u> <i>La tentazione della prosa</i>
<i>Quei tuoi pensieri di calamità</i> PO	<i>Sei poesie e sei disegni</i> , 1972	<i>Un qualcuno che è poi Luciana</i> , 1977	<i>Stella variabile</i> <u>et</u> <i>La tentazione della prosa</i>
<i>La pietà ingiusta</i> PO	<i>L'opzione</i> , 1964	<i>Gli strumenti umani</i> , 1965	<i>Ibidem</i>
<i>Ventisei</i> PR	<i>Stella variabile</i> , 1979	<i>Senza l'onore delle armi</i> , 1986	<i>La tentazione della prosa</i>
<i>Nel sonno</i> PO	<i>Gli immediati dintorni</i> , 1962 [titre : <i>Un venticinque aprile</i> ]	<i>Gli strumenti umani</i> , 1965	<i>Gli strumenti umani</i> <u>et</u> <i>La tentazione della prosa</i> [début et fin du poème seulement]
<i>Domenica dopo la guerra ; Poeta in nero ; Revival ; La malattia dell'olmo</i> PO	<i>Stella variabile</i> , 1979	<i>Il sabato tedesco</i> , 1980	<i>Stella variabile</i> <u>et</u> <i>La tentazione della prosa</i>

## **BIBLIOGRAPHIE**

# ŒUVRES et TÉMOIGNAGES DE VITTORIO SERENI

## I. POÉSIE

### 1. Recueils de poèmes :

- *Frontiera*, Milano, Edizioni di Corrente, 1941 [réédité par les soins de D. Isella, Milano, Rossella Archinto, 1991].
- *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942 [nouvelle édition de *Frontiera* avec des inédits].
- *Frontiera*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, Scheiwiller, 1966 [édition réorganisée, avec des inédits].
- *Diario d’Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947.
- *Diario d’Algeria*, Milano, Mondadori, « Lo Specchio », 1965.
- *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, « Supercoralli », 1965 [puis dans la collection « Poesia », en 1975].
- *Stella variabile*, Verona, Centro amici del libro, 1979 [édition non commercialisée, tirée à 130 exemplaires].
- *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

### 2. Traductions de poésie consultées :

- *Poesia e prosa [René Char]*, Milano, Feltrinelli, 1962 [traductions en collaboration avec Giorgio Caproni dès 1958].
- *Fogli d’Ipnos [René Char]*, Torino, Einaudi, 1968.
- *Ritorno sopramonte e altre poesie [René Char]*, Milano, Mondadori, « Lo Specchio », 1974.
- *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.

### 3. Œuvres complètes et anthologies de poèmes : ordre chronologique

- *Poesie scelte (1935-1965)*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, « Oscar », 1973.
- *Tutte le poesie*, a cura di M.T. Sereni, prefazione di D. Isella, Milano, Mondadori, « Lo Specchio », 1986.
- *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.
- *Poesie. Un’antologia per la scuola*, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Luino, Edizioni Nastro & Nastro, 1993.
- *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995.
- *Poesie*, a cura di D. Isella con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, « ET Poesia », 2002 [nouvelle édition de l’anthologie de 1993 éditée à Luino]

#### 4. Traductions françaises des poèmes de Sereni consultées :

- « **Autostrade de la Cisa** », par J.-C. Vegliante, « Pour Sereni », *Les Langues Néo-latines*, n° 244, 1983, p. 144.
- « **Abords et poèmes** », par J.-C. Vegliante, *L'Alphée*, n° 11-12, spécial Italie, 1984, p. 117-121.
- « **Luino Luvino** », par J.-C. Vegliante, *L'Alphée-Cahier de littérature*, n° 16-17, 1986-1987, p. 53.
- *Madrigal à Néfertiti et autres poèmes*, par J.-C. Vegliante, Paris-Le Caire, Editions de la rue Champollion, 1987.
- *Etoile variable*, par P. Renard et B. Simeone, Lagrasse, Verdier, « Terra d'altri », 1987.
- *Les instruments humains (précédés de Journal d'Algérie)*, par P. Renard et B. Simeone, Lagrasse, Verdier, « Terra d'altri », 1991.
- « **Cinq poèmes inédits et inachevés** », par M. Rueff, *Po&sie*, n° 109, Paris, Belin, 2004, p. 95-97.
- « **Pays ; Luino Luvino** », par J.-C. Vegliante, *Le Bateau Fantôme*, n°6, 2007, p. 100-101.

On citera à titre indicatif, pour le passage de Sereni en anglais : *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni*, translated by Marcus Perryman and Peter Robinson, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

## II. TEXTES EN PROSE

- *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, « le Silerchie », 1962.
- *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di M. T. Sereni, Milano, Il Saggiatore, « Biblioteca delle Silerchie », n° 24, 1983.
- *L'opzione e allegati*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1964.
- *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, « le Silerchie », 1980.
- *Senza l'onore delle armi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1986.
- *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, « Piccola biblioteca Oscar », 1996.
- *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998 [le volume reprend toutes les publications de proses antérieures ainsi que des textes inédits]
- *Taccuino d'Algeria (1944)*, a cura di D. Isella, Pistoia, Via del vento Ed., « Odra gialla », 2000.

### III. CORRESPONDANCES, INTERVIEWS ET DÉCLARATIONS CONSULTÉES

- *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1882* [correspondance avec Attilio Bertolucci], a cura di G. Palli Baroni, introduzione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1994.
- *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, prefazione di G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.
- « **Lettere di Vittorio Sereni a Umberto Saba (1946-1953)** », *Autografo*, n° 11, giugno 1987.
- « **Una vicenda amicale : lettere di Vittorio Sereni [a Giancarlo Buzzi]** », *Concertino*, n° 1, giugno 1992, p. 30-42.
- « **Sette domande sulla poesia** », *Nuovi Argomenti*, n° 55-56, marzo-giugno 1962, p. 88-95.
- **F. Camon, *Il mestiere del poeta***, Milano, Lerici, 1965, p. 139-146.
- « **Poesia per chi ?** », *Rinascita*, n° 37, 19 settembre 1975, p. 22.
- « **Questo scrivere così vacuo così vitale** », a cura di G. C. Ferretti, *Rinascita*, a. 37, n° 42, 24 ottobre 1980, p. 39-40.
- *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 41-61.

## OUVRAGES CRITIQUES CONSULTÉS

### I. POÉSIE ITALIENNE CONTEMPORAINE

#### 1. Anthologies :

- *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.
- *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti*, a cura di E. Gioanola, Milano, Librex, 1986.
- *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Krumm e T. Rossi, Banca popolare di Milano, Milano, Skira, 1995.
- *Poeti italiani del secondo Novecento (1945-1995)*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1996.
- *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005.

## 2. Essais et articles :

- **Anceschi L.**, *Gli specchi di poesia*, Torino, Einaudi, 1989.
- **Bazzocchi M. A.**, « Poesia come racconto », in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003, p. 151-185.
- **Berardinelli A.**, *La poesia verso la prosa (controversie sulla lirica moderna)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- **Bo C.**, *L'assenza, la poesia*, (1945), Roma, Storia e letteratura, 2002.
- **Carrai S. e Zambon F.**, *Come leggere la poesia italiana del Novecento (Ungaretti, Saba, Montale, Sereni, Caproni, Zanzotto)*, ouvrage collectif, Vicenza, Neri Pozza, 1997 [en particulier l'article de Mengaldo sur *La spiaggia*, p. 79-94].
- **Cortellessa A.**, *La fisica del senso, Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.
- **Dolfi A.**, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996.
- **Dolfi A.** (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, Pisa, ETS, 2008.
- **Forti M.**, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963.
- **Fortini F.**, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 (puis Milano, Garzanti, 1987).
- **Fortini F.**, *Nuovi saggi italiani*, 2, Milano, Garzanti, 1987.
- **Giovannetti P.**, *Modi della poesia italiana contemporanea, Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- **Girardi A.**, *Cinque storie stilistiche (Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni)*, Genova, Marietti, 1987.
- **Langella G.**, « Le frontiere della parola », in *Poesia come ontologia*, Roma, Studium, 1997.
- **Lorenzini N.**, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- **Mazzoni G.**, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marco y Marcos, 2002.
- **Mengaldo P. V.**, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- **Mengaldo P. V.**, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.
- **Mengaldo P. V.**, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003.
- **Pasolini P. P.**, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.
- **Raboni G.**, *La poesia che si fa (Cronaca e storia del Novecento poetico 1959-2004)*, Milano, Garzanti, 2005.
- **Tedesco N.**, *La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- **Testa E.**, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.
- **Testa E.**, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

## II. SUR L'ŒUVRE DE SERENI

### 1. Actes de colloques et numéraux spéciaux de revues :

- *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di Milano (1984), Milano, Librex, 1985.
- *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti, Luino (1991), a cura di D. Isella, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1992.
- *La poesia di Vittorio Sereni (se ne scrivono ancora)*, a cura di A. Luzi, Grottamare, Stamperia dell'Arancio, 1997.
- *Vittorio Sereni*, numéro spécial de *Poetische*, rivista di letteratura, fasc.3, Modena, Mucchi, 1999.
- *Una futile passione*, Atti del Convegno su Vittorio Sereni, a cura di Giuseppe Magnuno, Brescia, Grafo/Liceo classico Arnaldo, 2007.

### 2. Essais de nature monographique :

- **Baffoni Licata M. L.**, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Ravenna, Longo, 1986.
- **Barile L.**, *Sereni, la scrittura e l'interpretazione*, Palermo, Palumbo, 1994.
- **Barile L.**, *Il passato che non passa (le poetiche provvisorie di Vittorio Sereni)*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- **Cipriani S.**, *Il « libro » della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, « Quaderni Aldo Palazzeschi », 2002.
- **Cordibella G.**, *Di fronte al romanzo (contaminazione nella poesia di Sereni)*, Bologna, Pendragon, 2004.
- **D'Alessandro F.**, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- **Ferretti G.C.**, *Poeta e di poeti funzionario (il lavoro editoriale di Vittorio Sereni)*, Milano, « Il Saggiatore », Fondazione Mondadori, 1999.
- **Grillandi M.**, *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, « Il Castoro », 1972.
- **Luzi A.**, *Introduzione a Sereni*, Milano, Laterza, 1990.
- **Mazzoni G.**, « La poesia di Sereni », in *Forma e solitudine : un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 123-179.
- **Moliterni F.**, *Poesia e pensiero nell'opera di Caproni e Sereni*, Lecce, Pensa Multimedia, 2002.
- **Nisticò R.**, *Nostalgia di presenze : la poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, P. Manni, 1998.
- **Pagnanelli R.**, *La ripetizione dell'esistere (lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1980.
- **Pellini P.**, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli, 2004.
- **Raimondi S.**, *La « frontiera » di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Milano, Ed. Unicopli, 2000.

- **Sasso S.**, *Vittorio Sereni tra canzoniere e diario (alla riscoperta di un percorso poetico 1935-1952)*, Hamburg, Verlag Dr Kovač, 2002.
- **Schuerch R.**, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Firenze, Vallecchi, 1985.

### 3. Articles :

- **Ambroise C.**, « *Un posto di vacanza : du lyrisme et de l'interdit* », in *Les lyrismes interdits*, sous la direction de D. Ferraris et D. Budor, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 163-177.
- **Barile L.**, « *Passato come storia, passato come memoria : Walter Benjamin e Vittorio Sereni* », *Italianistica*, n° 2-3, maggio-dicembre 2002, p. 13-28.
- **Betocchi C.**, « *Vittorio Sereni* », *Il Frontespizio*, 11, 1937, p. 830-845.
- **Boaglio M.**, « *Sereni, presso il muro dei morti* », *Critica letteraria*, n° 131, 2006, p. 315-329.
- **Bugliani R.**, « *Tra metrica e semantica. Versi di confine nella poesia dell'ultimo Sereni* », *Allegoria*, n° 25, gennaio-aprile 1997, p. 34-63.
- **Caretti L.**, « *Il perpetuo 'presente' di Sereni* », *Strumenti critici*, n°1, ottobre 1966, p. 74-83.
- **Carminati M.**, « *La question de la frontière dans la poésie de Vittorio Sereni* », *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Actes des journées d'étude des 18 et 19 mai 2001, sous la direction de P. Gabellone, *Cahiers de Prevue/Main d'œuvre*, n° 19/20, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2001, p. 9-25.
- **Cortellessa A.**, « *Austostrada della Cisa* », in *La fisica del senso*, 2006, cit., p. 100-103.
- **Dal Bon P.**, « *Privilegi e condanne del lirico novecentesco : letture di Montale, Penna, Caproni e Sereni* », *Quaderns d'Italia*, n°12, Barcelona, 2007, p. 115-124.
- **D'Alessandro F.**, « *Sul rovescio delle due ultime raccolte poetiche di Vittorio Sereni* », *Rivista di letteratura italiana*, n° 2/3, 2000, p. 191-224.
- **Debenedetti G.**, « *Sereni* », in *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, p. 225-229.
- **Fortini F.**, « *Le poesie italiane di questi anni* », *Il Menabò*, n°2, 1960, p. 125-129 [puis *Saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987]
- **Fortini F.**, « *Il libro di Sereni* », *Quaderni piacentini*, marzo 1966, p. 63-74 [puis *Saggi italiani*, cit.].
- **Fortini F.**, « *La place de la Sybille* », in *Etoile variable*, Lagrasse, Verdier, 1987, p. 7-29.
- **Giovanardi S.**, « *Diario d'Algeria* », in *Letteratura italiana, Le Opere*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1996, p. 531-547.
- **Giovannuzzi S.**, « *La condizione postuma della poesia : Sereni fra Gli strumenti umani e Stella variabile* », *Studi italiani*, n° 1, 2004, p. 85-104.

- **Gouchan Y.**, « La corrélation métatextuelle entre poésie et prose : de *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Sereni », in *De la prose au cœur de la poésie. Variations autour du lyrisme*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 67-86.
- **Gouchan Y.**, « Une surdité de sable : la captivité de Vittorio Sereni », in *Récits de prison et d'enfermement*, actes du colloque de l'Universit  d'Angers (5-7 juin 2008), sous presse.
- **Grignani M. A.**, « *Il vischio di tenerezza* tra Raboni e Sereni », in *Per Giovanni Raboni*, atti del convegno di studi, Firenze, 20 ottobre 2005, a cura di A. Dei e P. Maccari, Firenze, Bulzoni, 2006, p. 27-42.
- **Iacopetta A.**, « Sereni, perfetto il cerchio ? », in *Costanti e varianti nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1988, p. 167-182.
- **Isella D.**, « La lingua poetica di Sereni », in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, cit., 1985, p. 21-32 [puis *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994].
- **Isella D.**, présentation et notes, *Frontiera (e giornale di Frontiera)*, Milano, Rossella Archinto, 1991.
- **Isella D.**, « Presentazione », in *Poesie. Un'antologia per la scuola*, Luino, Nastro & Nastro, 1993, p. XI-XIV.
- **Lonardi G.**, « Di certe assenze di Sereni », in *La poesia di Vittorio Sereni*, 1985, cit., p. 106-118.
- **Lonardi G.**, « Introduzione », in *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990, p. 5-25.
- **Mengaldo P. V.**, « Iterazione e specularit  in Vittorio Sereni », *Strumenti critici*, Anno VI, n  17, febbraio 1972, p. 19-48.
- **Mengaldo P. V.**, « Introduzione », in *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981, p. I-XVIII.
- **Mengaldo P. V.**, « Ricordo di Vittorio Sereni », *Quaderni piacentini*, n  9, 1983, p. 3-18 [puis *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003].
- **Mengaldo P. V.**, « Il solido nulla », *L'indice dei libri del mese*, n  8, ottobre 1986, p. 8-15 [puis *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit.].
- **Mengaldo P. V.**, « *La spiaggia* di Vittorio Sereni », in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 239-254.
- **Mouchard C.**, « Soudainement ravi », *Po&sie*, n  109, 2004, p. 98-101.
- **Palli Baroni G.**, « nota al testo » et « Amicizia e poesia », in *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, Milano, Garzanti, 1994, p. 15-17 et 275-310.
- **Pellini P.**, « Le toppe della poesia. Variazioni su Vittorio Sereni suggerite da un testo di Tiziano Rossi », *Novecento*, n  23, Cahiers du CERCIC, Universit  Stendhal-Grenoble III, 2000, p. 157-204, puis *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, 2004, cit.
- **Piovene G.**, « L'appuntamento mancato », *Successo*, maggio 1966, p. 24-25.

- **Policastro G.**, « Modalità poetiche del contatto oltremondano : primi sondaggi da Montale a Sereni », *Allegoria*, n° 45, 2002, p. 75-83.
- **Prandi S.**, « Montale, Sereni, Erba : i segni della morte », *Revue des Etudes Italiennes*, n° 3/4, 2000, p. 209-230.
- **Previtera L.**, « La trasposizione creatrice in Sereni », in *Quattro studi sul tradurre*, Verona, 1983, p. 81-104.
- **Raimondi S.**, « Char e Sereni : Carnets de guerre », en ligne sur le site <http://users.unimi.it/sidera>, Università degli Studi di Milano, 2002.
- **Renard P.**, « D'un seul lieu, de nul lieu », in *Les instruments humains*, Lagrasse, Verdier, « Terra d'altri », 1991, p. 265-274.
- **Rueff M.**, « Vittorio Sereni. La maison dans la poésie », *Po&sie*, n° 120, Paris, Belin, 2007, p. 61-67.
- **Sensi C.**, « Vittorio Sereni : prigionia e memoria », in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e lager*, a cura di A. Cavaglione, Torino, Franco Angeli, 2007, p. 97-115.
- **Schiavone O.**, « Lettura di *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni », *Italianistica*, anno XXXV, n° 3, settembre-dicembre 2006, p. 99-119.
- **Simeone B.**, « Vacuité, réticence », in *Les instruments humains*, cit., p. 7-15.
- **Simonetti G.**, « Su alcuni autografi novecenteschi : Campana e Sereni », *Italianistica*, anno XXIV, n° 1, gennaio-aprile 1995, p. 129-138.
- **Vegliante J.-C.**, « Vittorio Sereni, *Tutte le poesie* », *Les Langues Néo-latines*, n° 258-259, automne 1986, p. 213-217.
- **Vegliante J.-C.**, « Ecrivains sans lieu. Vittorio Sereni en Algérie, et autres notes sur l'expression poétique de la captivité », in *Exils et migrations (Italiens et Espagnols en France. 1938-1946)*, dirigé par P. Milza et D. Peschanski, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 381-391 [d'abord in *Exils et migrations (Italiens et Espagnols en France. 1938-1946)*, Actes, éd. CNRS, 1991].
- **Vegliante J.-C.**, « Il vuoto-pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni) », in *Mélanges offerts à M.-H. Caspar. Littérature italienne contemporaine et musique*, CRIX, Paris X-Nanterre, 2005, p. 633-644.
- **Zagarrio G.**, « La semantica del 'ma' nel primo Sereni », *Il Ponte*, XXX, n° 5, maggio 1974, p. 548-561.
- **Zanzotto A.**, « Questioni di poesia », *Paragone*, n° 24, febbraio 1967, p. 102-112.

### III. POÉTIQUE et PHILOSOPHIE

- **Bessière J.**, *Principes de théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005.
- **Blanchot M.**, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 [édition de références pour les notes : Folio essais, 1988].
- **Blanchot M.**, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1969.
- **Blanchot M.**, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1962.
- **Bonnefoy Y.**, *La poésie et l'université*, Fribourg, Ed. Universitaires, Fribourg, 1984.
- **Collot M.**, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF écriture, 1989.
- **Collot M. et Mathieu J.-C.** (sous la direction de), *Poésie et altérité*, Rencontres sur la poésie moderne, Actes du colloque de juin 1988, Paris, PENS, 1990.
- **Deguy M.**, *La raison poétique*, Paris, Galilée, 2000
- **Eco U.**, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2001 [1979].
- **Fedida P.**, *L'absence*, Paris, Gallimard, 2005.
- **Heidegger M.**, « Temps et être », in *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976.
- **Jankélévitch V.**, *La mort*, Paris, Flammarion, 1966.
- **Jouve V.**, *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- **Levinas E.**, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana 1979.
- **Levinas E.**, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, « Biblio-essais », 1993.
- **Meschonnic H.**, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- **Meschonnic H.**, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- **Rabaté D.** (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.
- **Rabaté D.** (sous la direction de), *Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- **Ricœur P.**, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- **Rodriguez A.**, *Le pacte lyrique*, Paris, Mardaga, 2003.
- **Rueff M.**, *Différence et identité (la poésie lyrique à l'apogée du capitalisme culturel)*, Paris, Hermann, 2009.
- **Sartre J.-P.**, *Etre et Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- **Vegliante J.-C.**, « Mise en train, rythme », *Chroniques italiennes*, série web n° 6, avril 2004.
- **Zumthor P.**, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, n° 40, novembre 1979.

## INDEX DES ŒUVRES DE SERENI CITÉES

### POÉSIE :

Les poèmes cités sont tirés des recueils suivants, identifiés par les initiales :

-*Frontiera* = F

-*Diario d'Algeria* = DA

-*Gli strumenti umani* = SU

-*Stella variabile* = SV

*Altro posto di lavoro* SV : 79

*Amsterdam* SU : 140, 173

*Ancora sulla strada di Creva* SU : 108, 113

*Ancora sulla strada di Zenna* SU : 162, 172, 173, 179

*Anni dopo* SU : 90, 110

*A Parma con A.B.* SV : 185

*Appuntamento a ora insolita* SU : 65

*Autostrada della Cisa* SV : 31, 80, 116, 186

*Città di notte* DA : 41, 167, 212

*Diana* F : 118

*Di passaggio* SU : 36, 193

*Di taglio e cucito* SU : 71

*E ancora in sogno* DA : 43, 53

*Ecco le voci cadono* F : 100

*Giovanna e i Beatles* SV : 159

*Gli squali* SU : 64, 87, 88

*Il muro* SU : 107, 188

*Il piatto piange* SU : 174

*In me il tuo ricordo* F : 96, 97

*Intervista a un suicida* SU : 79, 90, 91, 112

*In una casa vuota SV* : 129, 172

*Inverno F* : 156

*Inverno a Luino F* : 28

*Italiano in Grecia DA* : 41, 43, 48, 67, 156, 189

*I versi SU* : 203

*L'alibi e il beneficio SU* : 92, 183, 184

*La malattia dell'olmo SV* : 32, 169, 185, 212

*La piet  ingiusta SU* : 137, 168, 212

*La spiaggia SU* : 107, 115, 116, 188

*Lavori in corso SV* : 86, 89

*Le ceneri SU* : 64, 68, 69

*L'equivoco SU* : 64, 101

*Le sei del mattino SU* : 26, 30, 33, 64

*L'interprete SU* : 133, 137, 138

*Luino Luvino SV* : 162

*Nel sonno SU* : 144, 169, 184, 212

*Nel vero anno zero SU* : 135, 137, 193

*Niccol  SV* : 107, 115, 116, 196

*Non sa pi  nulla DA* : 7, 14, 24, 50, 109, 110, 127, 185

*Paura prima* : 37

*Paese F* : 114

*Pin-up girl DA* : 71, 73

*Quei bambini che giocano SU* : 174

*Quei tuoi pensieri di calamit  SV* : 34, 168, 212

*Requiem SV* : 106, 109, 119

*Saba SU* : 124

*Sar  la noia SV* : 141

*Settembre F* : 27, 28

*Solo vera è l'estate* **DA** : 44, 45, 49

*Sopra un'immagine sepolcrale* **SU** : 112, 192

*Strada di Creva* **F** : 113, 114, 117, 183

*Strada di Zenna* **F** : 28, 95, 117, 118, 156, 162

*Temporale a Salsomaggiore* **F** : 28, 29, 98

*Terrazza* **F** : 98, 142

*Un posto di vacanza* **SV** : 12, 42, 55, 56, 61, 68, 69, 77, 78, 85, 88, 89, 93, 104, 120, 142, 149, 156, 161, 167, 170, 171, 182, 187, 188, 201, 202, 204

*Un ritorno* **SU** : 181

*Un sogno* **SU** : 144, 145, 163, 193

*Una visita in fabbrica* **SU** : 30, 65, 75, 99, 101, 102, 103, 111, 112, 122, 128, 151, 152, 157

*Verano e solstizio* **SV** : 29, 154, 155, 194

*Via Scarlatti* **SU** : 64, 97, 155, 166, 212

*Viaggio di andata e ritorno* **SU** : 98

*Volendam* **SU** : 150

## **TEXTES EN PROSE :**

Les textes cités sont tirés du volume des proses complètes *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

*Algeria'44* : 46, 50, 52, 71, 167, 178, 212

*Arie del'53-'54* : 126, 168, 161

*Cominciavi* : 58, 185

*Due ritorni di fiamma* : 168, 177, 212

*Il lavoro del poeta* : 197

*Il nome del poeta* : 209

*Il silenzio creativo* : 65, 66, 76, 77, 150, 152, 199, 210

*Il sabato tedesco* : 16, 122, 123, 134, 135, 169, 212

*La cattura* : 178

*L'anno quarantatré* : 38, 39, 53, 57, 178, 180

*La sconfitta* : 54, 178

*L'opzione* : 16, 81, 99, 101, 123, 130, 132, 133, 134, 137, 147, 168, 169, 187, 192,  
212

*Male del reticolato* : 35, 45, 64, 66, 76, 77, 178, 197

*Sabbie d'Algeria* : 44, 46, 49, 50, 56, 57, 179

*Sicilia'43* : 38, 73, 178

*Un qualcuno che è poi Luciana* : 168, 194, 212

*Ventisei* : 168, 177, 178, 179, 201, 212

# INDEX DES PERSONNES CITÉES

## A

**Abbrugiati P.** : 15  
**Ambroise C.** : 12  
**Anceschi L.** : 9, 19

## B

**Baffoni Licata M.L.** : 218  
**Banfi A.** : 9, 10, 152  
**Barberi Squarotti G.** : 12, 35  
**Barile L.** : 217, 218  
**Bazzocchi M.A.** : 154, 217  
**Benelli G.** : 58  
**Bertolucci A.** : 57, 61, 66, 73, 108, 164, 170, 185, 216, 217  
**Bessière J.** : 222  
**Betocchi C.** : 13, 219  
**Bigongiari P.** : 4, 14  
**Blanchot M.** : 48, 70, 77, 120, 209, 222  
**Bo C.** : 14, 217  
**Boaglio M.** : 107, 219

## C

**Camon F.** : 16, 216  
**Caproni G.** : 36, 58, 61, 108, 213, 217, 218  
**Carducci G.** : 61  
**Caretti L.** : 213, 219  
**Carminati M.** : 11, 219  
**Cattafi B.** : 61  
**Celan P.** : 207  
**Char R.** : 9, 58, 64, 175, 176, 213, 220  
**Cipriani S.** : 10, 128, 218  
**Collot M.** : 24, 25, 59, 176, 222  
**Cordibella G.** : 11, 218

## D

**Dal Bon P.** : 81, 219  
**D'Alessandro F.** : 10, 58, 217, 219  
**D'Annunzio G.** : 9  
**Dante [Alighieri]** : 9, 30, 33, 188  
**Deguy M.** : 14, 222  
**Dolff A.** : 14, 217

## E

**Eliot T.S.** : 79, 204, 208  
**Erba L.** : 9, 11, 14, 15, 19, 20, 61, 98, 220

## F

**Ferretti G.** : 10, 16, 63, 209, 215, 218  
**Fortini F.** : 21, 13, 67, 68, 74, 75, 122, 151, 170, 189, 217, 218, 219, 220

## **G**

**Giovanardi S.** : 58, 180, 215, 219  
**Giovannetti P.** : 80, 217  
**Giudici G.** : 33  
**Gouchan Y.** : 11, 17, 168, 220  
**Gozzano G.** : 190, 207  
**Guillaume G.** : 32  
**Grignani M.A.** : 10, 220  
**Grillandi M.** : 7, 31, 146, 218

## **H**

**Heidegger M.** : 20, 25, 113, 192, 222

## **I**

**Iacoppetta A.** : 220  
**Isella D.** : 7, 10, 12, 22, 118, 166, 181, 213, 214, 218, 220

## **J**

**Jaccottet P.** : 80, 81

## **L**

**Langella G.** : 14, 217  
**Lenzini L.** : 10, 15, 114, 168, 213  
**Leopardi G.** : 9, 15, 118, 144  
**Levinas E.** : 25, 222  
**Lonardi G.** : 149, 150, 213, 220  
**Luzi A.** : 20, 218  
**Luzi M.** : 14

## **M**

**Macrì O.** : 14, 217  
**Magrelli V.** : 197  
**Mallarmé S.** : 13, 14, 61  
**Martignoni C.** : 79, 213  
**Mazzoni G.** : 154, 217  
**Mengaldo P.V.** : 8, 9, 10, 13, 59, 87, 107, 149, 162, 173, 216, 217, 220  
**Montale E.** : 9, 11, 12, 28, 95, 115, 121, 181, 207, 208, 217, 218, 220, 221

## **N**

**Nisticò R.** : 18, 96, 181, 218

## **P**

**Pagliarani E.** : 103  
**Pagnanelli R.** : 207, 208, 218  
**Palli Baroni G.** : 57, 207, 218  
**Parronchi A.** : 216  
**Pasolini P. P.** : 11, 128, 217  
**Pascoli G.** : 61, 187

**Pellini P.** : 11, 12, 203, 204, 218  
**Penna S.** : 217  
**Petrarca F.** : 9  
**Pieri M.** : 128  
**Prandi S.** : 11, 221

## **Q**

**Quasimodo S.** : 9

## **R**

**Rabéarivelo J.** : 189  
**Raboni Giulia** : 16, 215, 225  
**Raboni Giulio** : 16, 17, 22, 31, 169, 214, 215, 217, 220, 225  
**Ramat S.** : 24  
**Raimondi S.** : 10, 217, 221  
**Renard P.** : 11, 22, 215, 221  
**Rueff M.** : 215, 221, 222

## **S**

**Saba U.** : 65, 125, 126, 215, 216, 223  
**Sartre J.-P.** : 222  
**Sasso S.** : 10, 11, 219  
**Schuerch R.** : 17, 53, 219  
**Sensi C.** : 39, 221  
**Simeone B.** : 16, 22, 39, 74, 164, 215, 221  
**Simonetti G.** : 221  
**Solmi S.** : 9

## **T**

**Tasso T.** : 9  
**Testa E.** : 14, 215, 217  
**Todorov T.** : 84, 151

## **U**

**Ungaretti G.** : 9, 11, 38, 108, 177, 178, 217

## **V**

**Vegliante J.-C.** : 11, 22, 149, 162, 176, 186, 215, 221, 222  
**Verhaeren E.** : 164  
**Vigorelli G.** : 118  
**Vittorini E.** : 188, 189

## **W**

**Williams C. W.** : 64, 175, 176

## **Z**

**Zanzotto A.** : 216, 221



