

### La série et la fiction : *Cronistoria* de Giorgio Caproni

*J'ai donc plusieurs  
étages d'idées, les unes de  
résultat, les autres d'exécution ; et  
l'idée de l'incertain par-dessus  
toutes.* Valéry

Dans la vaste production poétique de Giorgio Caproni, *Cronistoria* édité par Vallecchi en 1943, est un recueil de frontière pour ce qu'il scelle la fin de la première période d'écriture, marquée par la publication de *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938) et *Finzioni* (1941), et amorce de façon tangible le virage vers une nouvelle saison qu'inaugure *Il passaggio d'Enea*, dont l'architecture complexe s'élabore au fil des ans, à partir du noyau initial des *Stanze della funicolare* qui sort en 1952<sup>1</sup>. Dans l'édition définitive des œuvres, les dates de rédaction reportées en frontispice et indiquées par l'auteur lui-même, établissent une continuité chronologique depuis *Come un'allegoria* jusqu'au *Passaggio d'Enea*<sup>2</sup>. La période de composition de *Cronistoria* (1938-1942) englobe quant à elle,

---

<sup>1</sup> Sur les différents manuscrits et sur l'histoire de la publication des différents recueils dont il est, ici, question, cf. l'énorme appareil critique de Luca Zuliani in Giorgio Caproni, *L'Opera in versi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1998 ; sur le groupe des quatre premiers recueils (*Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni* et *Cronistoria*), cf. également Gaetano Mariani, « Primo tempo di Giorgio Caproni » in *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 9-45. Mariani propose aux p. 9-12, un descriptif minutieux des publications et des différents remaniements. En ce qui concerne le présent article, la version retenue est celle de *L'Opera in versi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1998. Toutes les citations de Caproni sont extraites de ce même volume, dont le titre sera dorénavant abrégé en O.V.

<sup>2</sup> Les datations sont les suivantes : *Come un'allegoria*, 1932-1935 ; *Ballo a Fontanigorda*, 1935-1937 ; *Finzioni*, 1938-1939 ; *Cronistoria*, 1938-1942 ; *Il Passaggio d'Enea*, 1943-1955.

celle de *Finzioni* (1938-1939), et s'achève à la veille du *Passaggio* (1943-1955). Or, d'une part peu d'indications de rédaction ont été retrouvées dans les manuscrits de *Cronistoria*<sup>3</sup>, et d'autre part, ce n'est que lors de sa réédition de 1956, que Caproni lui attribue, rétrospectivement, les dates « définitives » de 1938-1942, modifiant du même coup celles de *Finzioni* qu'il ramène de 1938-1940 à 1938-1939<sup>4</sup>. L'auteur réordonne donc son œuvre pour inscrire manifestement *Cronistoria* à la croisée des deux autres textes, et le désigner comme maillon d'une rupture et d'une continuité. En amont, le recueil recouvre avec sa première section *E lo spazio era un fuoco...* (1938-1940), toute la période de rédaction de *Finzioni* ; en aval, la seconde section *Sonetti dell'anniversario* (1940-1942), confine avec *Il passaggio* qui s'ouvre sur *Gli anni tedeschi* de 1943-1947. Deux remarques s'imposent à cet endroit : en premier lieu et indépendamment des datations remaniées, ces trois recueils ont été composés juste avant et pendant la guerre, *Il passaggio* allant même au delà ; en second lieu, Caproni surdétermine de manière visible la place qui doit être celle de *Cronistoria* au sein de son œuvre, et cette surdétermination nous la retrouverons exploitée de façon systématique et méthodique dans toute sa poésie.

La position de frontière de *Cronistoria* est cependant d'abord et avant tout lisible aux deux niveaux thématique et formel. Sur le plan thématique, le monde en apparence solaire, mais en apparence seulement, qui marque toute la première période poétique est amené à disparaître pour céder la place aux grands thèmes de la maturité, dont celui du voyage que l'on rencontre dès *Le Biciclette* ou les *Stanze della funicolare*<sup>5</sup>, sous-sections de *Gli anni tedeschi* du *Passaggio d'Enea*. Sur le plan formel, les *canzonette* aux vers de moyenne longueur de la première section *E lo spazio era un fuoco...*, présentes dès *Come un'allegoria*, cèdent le pas aux sonnets d'hendécasyllabes de la seconde section, *Sonetti dell'anniversario*. Les sonnets, après une première apparition en clôture de *Finzioni*, dont la

<sup>3</sup> La majorité des sonnets a été composée en 1942, cf. Luca Zuliani, O.V., p. 1099.

<sup>4</sup> Afin de ne pas alourdir le texte, nous renvoyons une fois de plus aux indications fournies par Luca Zuliani, O.V., p. 1096-1099 pour *Cronistoria* et *Finzioni*, un temps intégré dans le même recueil, et à partir de la p. 1124 pour *Il passaggio d'Enea*, dont la rédaction et la construction s'avèrent encore plus complexes.

<sup>5</sup> Sur le périple et les métamorphoses du funiculaire des *Stanze*, cf. le bref article très incisif de Giovanni Raboni, « Schede per la funicolare » in *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 77-81.

version définitive n'en conserve que deux sur les six initiaux, seront également massivement présents dans *I lamenti*, première sous-section de *Gli anni tedeschi*, comme pour marquer encore et toujours les éléments patents de la rupture et de la continuité. C'est donc dans ce contexte de transition, d'un recueil donné par son auteur comme recueil de frontière, que s'inscrivent ces notes de lecture.

*Poésie et méthode : les constantes*

Valéry, méditant sur son travail poétique, écrit :

Je n'aime que le travail du travail : les commencements m'ennuient, et je soupçonne perfectible tout ce qui vient du premier coup. Le spontané, même excellent, même séduisant, ne me semble jamais assez *mien*<sup>6</sup>.

Ecrire (au sens littéraire), prend toujours pour moi figure d'une sorte de *calcul*. C'est dire que je rapporte ce qui me vient, mon immédiat, à l'idée de problème et d'opérations ; que je reconnais le domaine propre de la *littérature* dans un certain mode de travail combinatoire qui se fait conscient et tend à dominer et à s'organiser sur ce type ; que je distingue donc fortement ce qui se donne de ce qu'il peut devenir par travail ; que ce travail consiste en transformations et que je subordonne (d'autant plus que je suis plus proche de mon *meilleur état*) le « contenu » à la « forme » – toujours disposé à sacrifier *cela à ceci*<sup>7</sup>.

Pour l'auteur de la *Jeune Parque*, l'exercice de la poésie se conçoit et se pratique en termes mathématiques d'opérations et de combinaisons successives établissant un déterminisme par lequel le sens est contraint à la forme. Cette subordination s'inscrit dans une quête du perfectible, et l'apparent « sacrifice » du dit au dire, est, en réalité, une lente élaboration formelle qui engendre dans le texte de nouveaux réseaux de significations, et ajoute du sens au sens. En effet, dans l'œuvre achevée ou donnée comme

---

<sup>6</sup> Paul Valéry, *Mémoires du poète* (« Au sujet du Cimetière marin ») in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957, t. I, p. 1500.

<sup>7</sup> Paul Valéry, « Notes sur *Mauvaises pensées et autres* » in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, t. II, p. 1516.

telle<sup>8</sup>, si la forme est le « fond », et le « fond » la forme, la primauté n'en revient pas moins au sens, et c'est, là encore, un problème de méthode et de dosage habile :

La Littérature ne m'intéresse donc *profondément* que dans la mesure où elle exerce l'esprit à certaines transformations, – celles dans lesquelles les propriétés excitantes du langage jouent un rôle capital<sup>9</sup>.

La poésie est donc méthode, ce dont un poète comme Caproni, violoniste émérite de surcroît, avait parfaitement conscience :

Qualche più visibile profitto, semmai, i miei versi possono averlo tratto dallo studio dell'armonia e della composizione. La musica, come l'architettura, più d'ogni altra arte, forse, rende evidente quanto sia importante, anzi necessaria, la tecnica, non certamente come fine ma come mezzo<sup>10</sup>.

A distance, il se fait d'ailleurs l'écho de Valéry :

Alla poesia del tutto « spontanea » ci credo e non ci credo. È vero che poeti si nasce, e che a commuover la Musa non si arriva per *intelligentia*, ma è anche vero che la poesia, come ogni altra arte, ha bisogno di norme e di studio<sup>11</sup>.

Cette conscience de la méthode est très tôt présente dans l'œuvre de Caproni. Aussi, l'écriture de *Cronistoria* exhibe-t-elle des constantes techniques et formelles lesquelles, depuis *Come un'allegoria*, vont jusqu'à constituer une sorte de marque d'auteur, y compris dans les recueils postérieurs à *Cronistoria*, qui expérimentent de nouvelles voies stylistiques et métriques. Ces constantes relèvent d'un procédé qui se déploie simultanément sur les deux fronts antithétiques de la surdétermination et de

<sup>8</sup> L'achèvement d'une œuvre, toujours selon Valéry, n'est que fortuit : « Une après-midi de l'an 1920, notre ami très regretté, Jacques Rivière, étant venu me faire visite, m'avait trouvé dans un "état" de ce *Cimetière marin*, songeant à reprendre, à supprimer, à substituer, à intervenir çà et là... Il n'eut de cesse qu'il n'obtînt de le lire ; et l'ayant lu, qu'il ne le ravît. [...] C'est ainsi que *par accident* fut fixée la figure de cet ouvrage. », *Mémoires du poète* (« Au sujet du *Cimetière marin* »), *op. cit.*, p. 1500.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Giorgio Caproni, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon* in *Galleria*, anno XXXX, n. 2, maggio-agosto 1990, p. 283.

<sup>11</sup> Silvia Lagorio, *Intervista a Giorgio Caproni* (1986) in *Resine*, Nuova serie, n. 48, 2° trimestre 1991, p. 49.

la désintégration, que Mengaldo a parfaitement cernés dans son essai de synthèse<sup>12</sup>.

La surdétermination procède par l'ancrage systématique d'une poésie que l'on peut qualifier de voie moyenne, c'est-à-dire qui procède en s'écartant volontiers des sentiers de l'orphisme, dans la forme traditionnelle de la *canzonetta* avec ses vers de moyenne longueur. *Canzonetta*, que l'auteur adapte et reprend, et par quoi il recrée un monde « populaire », parfaitement à contre-courant, dans ces années trente, de l'hermétisme orthodoxe ou du retour à un certain classicisme. Cette forme porte les trois premiers recueils, jusqu'à la première section de *Cronistoria*, *E lo spazio era un fuoco...* comprise, après quoi, Caproni se tourne résolument vers l'hendécasyllabe et le sonnet, qui est, on le sait, avec la *canzone*, la forme par excellence de la grande tradition italienne depuis l'École sicilienne. Ce changement de cap, brièvement amorcé dans *Finzioni* où il pouvait ne sembler qu'un épiphénomène, recouvre dans sa totalité la seconde section, *Sonetti dell'anniversario*, et se poursuit dans *Il passaggio d'Enea*. La mutation sans transition entre ces deux registres formels configure le recueil comme un diptyque à volets distincts, voire centrifuges. Cependant, et c'est une autre constante, tout en ancrant sa poésie dans des formes traditionnellement codifiées, prédéterminées, rimées, Caproni n'a de cesse de les désintégrer de l'intérieur. La surdétermination formelle n'est donc qu'une apparence immédiate, car à peine le texte semble-t-il « s'installer » dans la continuité des formes de la tradition, que ces dernières deviennent des objets fuyants, insaisissables, minés par les enjambements en cascade, les vers démembrés sur deux strophes, la segmentation de la syntaxe par inversions, dislocations, insertions de parenthèses, etc., qui pulvérisent

<sup>12</sup> Pour une approche d'ensemble de l'œuvre de Caproni, sur le plan stylistique et métrique, nous renvoyons une fois pour toutes à l'article de Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni* in Giorgio Caproni, O.V., p. XI-XLIV. Mengaldo saisit par ailleurs parfaitement le « faux naïf » (appelons-le ainsi, par commodité) de la première période capronienne, véritable chausse-trappe pour tout un pan de la critique, qu'il liquide définitivement à la faveur de cette double constante technique : « Il fatto è che già da ora le forme caproniane sono insieme iperdeterminate, addirittura "a vista", e corrose. [...] Artifici poetici nello stesso tempo esposti, sopradeterminati, e sfuggenti » qui rendent compte d'un « sentore di intellettualismo che emana già dal primo Caproni », et de ce fait « sarebbe erroneo giudicare, per via di falsi accostamenti, la voce del giovane Caproni "esile" : no, semmai secca e aguzza come può essere il suono del violino che lui suonava. », *Per la poesia...*, O.V., p. XIII-XV.

littéralement la perception en autant de noyaux de sens et d'instants<sup>13</sup>. Autrement dit, la poésie de Caproni s'inscrit dans un équilibre constant entre continuité et discontinuité, permanence et précarité, qui laisse clairement entendre combien tout n'est qu'illusion. L'érosion du texte agit, elle aussi, sur deux fronts à la fois : elle sabote d'une part toute tentative de rattachement à une tradition, laquelle sans cesse mise à mal devient semblant de continuité, une manière de leurre poétique, alors que simultanément, l'espace-temps du poème, discontinu par définition, est déstabilisé et corrodé jusqu'à remettre en question le fondement même du dire poétique.

De ce point de vue, n'importe quelle *canzonetta* s'avère exemplaire, comme parmi d'autres, le poème *Ad Olga Franzoni (Finzioni)*, constitué d'une phrase unique, où entre enjambements et syntaxe disloquée, la perception (la lecture) évolue par saccades convulsives, avant qu'elle ne s'arrête sur une image dernière, emblème du *chiaro paese*, qui transcende la vision cruelle de la mort par l'évocation d'une femme chantant, penchée sur un fleuve, et comme saisie par la mémoire dans un fragment de vie intemporel mais fugace :

Questo che in madreperla  
di lacrime nei tuoi morenti  
occhi si chiuse chiaro  
paese,

ora che spenti  
già sono e giochi e alterchi  
chiassosi, e di trafelate  
bocche per gaie rincorse  
sa l'aria, e per scalmanate  
risse,

---

<sup>13</sup> Dans cette double perspective, cf. l'analyse de *Sono donne che sanno (Finzioni)* in Mengaldo, *Per la poesia...*, O.V., p. XIV-XV.

stasera ancora  
rimuore sfocando il lume  
nel fiume, qui dove bassa  
canta una donna china  
sopra l'acqua che passa. (O.V., p. 42)

Parmi la batterie des procédés de désintégration, il faut relever l'usage typiquement capronien de la parenthèse, qui devient sensiblement plus fréquent à partir de *Cronistoria* et s'impose de façon quasi récurrente dans les recueils successifs. Comme pour compenser un manque ou une absence du langage ou de la poésie, la parenthèse ouvre un discours parallèle, explore un autre champ des possibles qui s'énonce selon les mêmes modalités. Toutefois la voix poétique se dédouble, et une autre voix se superpose, semblable à un aparté, une sourdine, une glose de poète, amorçant une poésie duelle ou chorale, qui va jusqu'à estomper la voix première, pourtant toujours présente *in absentia*, comme dans ce poème sans titre de *Cronistoria*, qui n'est qu'une longue parenthèse, et où l'on retrouve les mêmes éléments d'ancrage dans une tradition, et de désagrégation de celle-ci :

(Era un grido nel grigio  
consumato nell'etra  
delle case il colore  
sulla piazza di pietra  
del tuo abito, ligio  
all'andazzo.

Da un mazzo  
di garofani, un rosso  
sanguinoso era mosso  
al mio viso, donato  
con tristezza al peccato.

Era un grido nel vento  
doloroso l'argento  
così vecchio dell'acque  
del tuo fiume.

Nell'acque  
 la tua effigie matura  
 era fuoco di brace,  
 era amore verace  
 la mia rossa paura). (O.V. p. 74)

Le traitement des sonnets, et bien qu'ils se présentent sur la page d'un seul bloc, est identique à celui des *canzonette*. Qu'il suffise de citer comme seul exemple, là encore, le sonnet XVI de *Sonetti dell'anniversario*, où l'apparence monolithique du texte est manifestement sapée par la série d'enjambements, la parenthèse, les contre-temps de la syntaxe dus notamment à cette construction que Pasolini qualifie de « pathos »<sup>14</sup> :

Era l'odore dell'aglio dai gigli  
 sul prato ove rosseggiano in sudore  
 i cavalli lievissimi, o fu un maglio  
 tenero coi suoi tonfi ?... Io ad un amore  
 acre di timidezza, ah! quale sbaglio  
 dolcemente commisi mentre il sole  
 si velava di brezza – quale abbaglio  
 spento sorpresi sull'acqua al tremore  
 d'una debole mano !... (O cantò un gallo  
 più alto dell'abete – squillò al sole  
 gracile di dicembre anche l'ardore  
 d'arancio del tuo petto ?... ) Ora un cavallo  
 selvatico, sull'erba fugge come  
 sopra la terra è fuggito il tuo nome. (O.V., p. 106)

Dans cette double dynamique oppositionnelle de surdétermination et de corrosion, le rythme a évidemment la part belle entre accents, pauses, suspensions, faux départs qui entrent en conflit direct et se surajoutent au rythme métrico-syntaxique, apportant leur propre tribut au sens. Une

---

<sup>14</sup> « Gli attacchi di Caproni ("Le carrette del latte ah! mentre il sole | sta per pungere i cani !...", "La terra come dolcemente geme..." : da "1944" e "Le biciclette", proprio le prime due poesie delle *Stanze della funicolare*) stupiscono per la violenza con cui il poeta fa collimare con la linea necessariamente semplice del tono esclamativo, il suo complesso modo di trasposizione della realtà sulla pagina, quasi di conoscenza della realtà : tanto che risulta subito chiaro, fin dalle prime battute, come egli intenda senz'altro identificare la forza della propria possibilità comunicativa con una antica figura di "pathos" implicita nel caldo impeto interiettivo. », Pier Paolo Pasolini, « Caproni » (1952) in *Galleria*, anno XXXX, n. 2, maggio-agosto 1990, p. 335. On peut également lire l'article in Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 420-424 (citation, p. 420).



dernière constante formelle enfin, et non des moindres, est illustrée par ce même sonnet, tout comme par les *canzonette* déjà citées, et parcourt de bout en bout la poésie de Caproni depuis le premier recueil : le pétrissage de la matière sonore par accumulations successives d'échos, rappels, reprises, qui double un système exploitant, à vue d'œil, toutes les ressources de la rime, dérivée, riche, interne, identique, etc. A cela s'ajoutent assonances, paronomases, allitérations, consonantisme, et on peut citer en exemple *il fiato del fieno* qui souligne en outre une synesthésie. Mais, ironie, sarcasme, ou pirouette de poète, Caproni n'hésite pas à pousser ce pétrissage sonore jusqu'au jeu sémantico-phonique, couru d'avance, comme dans le célèbre *sale : sole*, qualifié par Mengaldo de « Witz poetico »<sup>15</sup>, et qui scandera à distance les textes et les recueils successifs, au même titre que tous les autres termes soudés sémantiquement par une contiguïté phonique<sup>16</sup>. Ainsi dans le sonnet XVI, *aglio* appelle-t-il *maglio : sbaglio : abbaglio ; odore : sudore : amore : tremore : ardore ; fugge : fuggito...*

Cet ensemble de constantes microstructurelles, schématiquement définies, amène un nouveau constat : Caproni élabore de bonne heure, une

<sup>15</sup> « È assente il sale | del mondo : il sole », *Alba (Come un'allegoria)*, O.V., p. 8 ; cf. les remarques de Mengaldo, *Per la poesia...*, O.V., p. XV.

<sup>16</sup> Si l'irradiation de nouveaux réseaux sémantiques par les mots qui entrent en résonance est une constante poétique de tous les temps et parallèlement un élément fondamental pour la poésie moderne, dans son entretien de 1986 avec Silvia Lagorio, les remarques de Caproni, à présent vieux poète, s'appliquent rétrospectivement et sans exception à l'ensemble de son œuvre, depuis les prémices : « In caserma i segnali vengono trasmessi da una tromba. La tromba suona il segnale del rancio e il soldatino, che conosce il codice, prende la gavetta e va a farsela riempire. Ma mettiamo che un ufficiale di picchetto estroso faccia suonare quel segnale, invece che dalla solita cornetta, da un virtuoso di flauto. Il soldatino capirà sì, che quello è il segnale del rancio ma *sentirà* anche la musica di quel segnale : ciò che quella musica esprime oltre il significato pratico. E rimarrà magari incantato, a rischio di restare a digiuno. Con un semplice dato anagrafico, è risaputo, Racine ha composto un verso ritenuto fra i più "significanti" (proprio grazie alla forza espressiva della sua musica) della poesia francese : *La fille de Minos et de Pasiphaé*. E il nostro Foscolo ha trasformato un "beato te, cha da giovane navigavi tanto", in un'autentica meraviglia poetica : *Felice te che il regno ampio de' venti, | Ippolito, ai tuoi verdi anni correvi !* Insomma, il linguaggio di normale comunicazione si limita (deve limitarsi) al solo senso letterale della parola. Il linguaggio poetico aggiunge a tale senso la musica della parola. Porta la parola oltre il suo mero significato lessicale rendendola anche musica : arricchendola di tutti quegli *altri* significati che soltanto la musica può esprimere. », *Intervista a Giorgio Caproni...*, p. 50.

méthode consciente, ordonnée, réfléchie qui organise la matière poétique dans la récurrence d'éléments techniques qui vont jusqu'à se constituer en véritable système. Or, ce système de récurrences se situe à son tour dans le contexte élargi de la macrostructure faite, elle aussi, de récurrences stables qui déterminent un certain nombre de *séries* thématiques au sein desquelles les traits formels rendent pleinement leur sens. En effet, Caproni est le poète de la forme sérielle et c'est donc dans la perspective de la série, avec ses répétitions et variations multiples, que l'ensemble de son œuvre s'éclaire, et *Cronistoria* également.

*Séries, variations, variantes : le monde et ses anamorphoses*

Valéry :

Le charme de l'art réside p[our] moi dans la quantité de manières de voir la même chose et de concevoir une pluralité de traitements possibles<sup>17</sup>.

J'ai été blâmé, par exemple, d'avoir donné plusieurs textes du même poème, et même contradictoires. Ce reproche m'est peu intelligible [...]. Au contraire, je serais tenté (si je suivais mon sentiment) d'engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet<sup>18</sup>.

Parce que le langage informe le sens par la méthode, que l'objet n'est jamais un, mais pluriel et donc polysémique, et qu'il ne peut épuiser sa signification en un acte de perception unique, Valéry suggère la pluralité des approches, dont la variante représente l'un des modes opératoires. Cet éloge de la variété peut s'étendre à un plaidoyer pour la série qui se définit, en premier lieu et sur le plan formel, par l'ensemble et la résultante des répétitions, variations et variantes du même. Les variations supposent une mutation, les variantes des formes différentes et voisines de la forme chronologiquement première, avec laquelle elles sont commutables. Dans cette optique, la série, « un degré de conscience de plus [qui] oppose un

<sup>17</sup> Paul Valéry, *Poïétique* in *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1974, p. 1041.

<sup>18</sup> Paul Valéry, *Mémoires du poète* (« Au sujet du *Cimetière marin* ») in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957, t. I, p. 1501.

nouveau *Même* à un nouvel *Autre* »<sup>19</sup>, implique une démarche visant à l'exhaustif ou pour le moins, à une certaine complétude, contre le relatif et le parcellaire que par un mouvement inverse, elle met cependant à nu de façon criante.

Dès *Come un'allegoria*, Caproni choisit, pour sa part, d'inscrire le poème non dans l'*unicum* mais dans la série, en reprenant constamment des thèmes et des motifs de prédilection, et en doublant ainsi la surdétermination formelle par une surdétermination thématique du monde représenté. Ces reprises, par variations ou variantes, s'effectuent au sein d'un même recueil et d'un recueil à l'autre. Elles portent sur des fragments, des strophes, ou encore sur des poèmes entiers. Le sens ne se livre, en conséquence, que lorsque tous les éléments d'une même série ont été alignés bout à bout. Ainsi par exemple, le thème de l'osmose femme-élément marin, diffus dans nombre de textes, donne également lieu, en ce qui le concerne, à un groupe de poèmes : *Questo odore marino (Ballo a Fontanigorda)*, *Venere (Ballo a Fontanigorda)*, *Donna che apre riviera (Finzioni)*, *Sono donne che sanno (Finzioni)*, et *Il mare brucia le maschere (Cronistoria)*. Une lecture succincte de ce seul groupe, sans même aller chercher parmi les fragments d'autres poèmes, fait apparaître l'évolution de cette osmose par étapes successives. Dans la chronologie d'ensemble définie par l'auteur, la relation est introduite, en premier lieu, par une correspondance qu'appelle la mémoire olfactive, et dont l'élément déclencheur se trouve dans le paysage : « Questo odore marino | che mi rammenta tanto | i tuoi capelli », *Questo odore marino (Ballo a Fontanigorda)*. La correspondance est ensuite dépassée (entérinée) par un syntagme adjectival qui resserre le lien femme-élément marin : « con sorrisi | di spume labili, doni | [...] sapori | casti di sale ai labbri », *Venere (Ballo a Fontanigorda)*. A la suite de quoi, la perception s'inverse, la femme est la mer, et son action est semblable à l'action de cette dernière : « Sei donna di marine, | donna che apre riviera. | L'aria delle mattine | bianche è la tua aria | di sale », *Donna che apre riviera (Finzioni)*. Cette identité détermine, enfin, la communauté d'une connaissance, l'énigme du monde, garante de la vie : « Sono donne che sanno | così bene di mare », *Sono donne che sanno (Finzioni)* ; « Il mare brucia le maschere, | le incendia il fuoco del sale. |

<sup>19</sup> Paul Valéry, *Mémoires du poète* (« Au sujet du Cimetière marin ») in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957, t. I, p. 1500.

[...] Tu sola potrai resistere | [...] Tu sola che senza maschere | nascondi l'arte d'esistere », *Il mare brucia le maschere (Cronistoria)*. La cognition advient donc par paliers, au fur et à mesure des variations successives. Une fois, cependant, la lecture d'ensemble achevée, chaque texte devient une variante de l'autre, et non plus une simple variation. Ainsi, rétroactivement, et quand bien même le lien semble encore très ténu, *l'odore marino*, par exemple, ne peut que rappeler *i capelli*, puisque la femme *est* la mer, etc.

Le choix de la forme sérielle caractérise, du reste, toute l'œuvre de Caproni. Un autre procédé découle, lui aussi, de ce même choix : la *suite*, qui regroupe des textes doublement liés entre eux par le thème et par la forme. De fait et toujours dans le registre de la composition par récurrences stables, des sections complètes de recueils sont construites sur le modèle de la suite, et ce dès la seconde section de *Cronistoria*, qui ouvre la voie avec les *Sonetti dell'anniversario*, sans titres, mais très précisément numérotés de I à XVIII. Relevons en passant, dans le seul *Passaggio d'Enea*, la section de *Gli anni tedeschi* où sont incluses les suites de sonnets (*I lamenti*) et de *stanze (Le biciclette)*, l'une et l'autre numérotées. *Le biciclette* assurent, une fois de plus, une double fonction : elles anticipent sur les *Stanze* successives, dont les saisissantes *Stanze della funicolare*, toujours numérotées, et elles garantissent une continuité dans une œuvre qui n'est jamais faite de ruptures brutales, mais semble procéder par métamorphoses. Et l'énumération peut continuer. Caproni associe en somme, deux processus qui fonctionnent en parallèle : la série, et la suite au sens musical du terme, à savoir une composition en plusieurs mouvements dont les pièces sont en nombre variable, et unies entre elles par des principes prédéfinis. La suite, cependant, constitue un ensemble clos, autonome et détachable, seulement jusqu'à un certain point. De fait, elle s'intègre par englobement, dans la forme sérielle dont elle est une variante et un sous-ensemble, et dans la mesure où cette dernière est récursive non seulement au sein d'un même recueil, mais sur plusieurs recueils : ainsi en est-il des sonnets de *Cronistoria* qui tout en étant écrits *in morte* d'Olga Franzoni ne s'en rattachent pas moins à ce qui précède.

Sur le plan des grandes séries thématiques, le monde de *Cronistoria* se situe, avec ses points de rupture et de corrélation, dans la continuité des

trois précédents recueils<sup>20</sup>. Ce monde se constitue autour d'une imagerie faite de séries de paysages champêtres, urbains ou marins, d'aubes, de crépuscules, d'enfants, de femmes, de fêtes, avant de céder le pas, *grosso modo* à partir du *Passaggio* et au delà, à de nouvelles séries : le buveur solitaire et ses *latterie*, le voyageur et ses multiples, parfois invraisemblables moyens de locomotion, le chasseur et sa proie, etc. Les paysages du premier Caproni relèvent d'une toponymie précise : Gênes et ses environs, Livourne, la Ligurie, la Maremme, le Val Trebbia (Fontanigorda), puis, à partir de *Cronistoria*, se rajouteront Rome, Assise, Udine, Tarquinia, etc. Au demeurant, ces lieux topiques, géographiquement précis à l'origine, sont parfaitement généralisables dans la poésie puisque, tout à la fois, ils peuvent être indéterminés (*piana, acque, collina, prato, mare...*) ou saisis par fragments : une église (« Ricordo una chiesa antica, | romita »), une *osteria* (« una fanciulla appare | sulla porta dell'osteria »), des balcons (« A riva del tuo balcone | arioso »...), des fenêtres (« una fanciulla che apre la finestra »...), des maisons (« il cane fedele | sulla soglia di casa »...), un parc (Villa Doria). La mer, de plus en plus présente à partir de *Finzioni*, oscille elle aussi constamment entre indétermination (« Il mare brucia le maschere », « Sono donne che sanno | così bene di mare »...) et fragmentation (« Quest'odore marino », « Sul verderame rugoso | del mare »). Même lorsque le lieu est clairement désigné, et il le sera toujours plus fréquemment à partir de *Cronistoria*, Caproni procède de la même manière. On voit ainsi défiler des noms qui sont autant de déterminations nettes mais génériques (Foligno, Pise, Assise : « Assisi ha frenato il dardo », etc.), et des fragments de paysages qui peuvent être, tour à tour, communs (« Tarquinia e sulla spalletta | la nostra sorte sospesa »), ou précis (« Ad Catacumbas sull'Appia | la luce rossa di Roma »...). Enfin, ces paysages apparaissent principalement dans des fractions du jour ou des saisons, réunies sous l'isotopie de l'intermittence et de la transition : aube, crépuscule, naissance du printemps ou de l'été. Quelques titres, tirés de *Come un'allegoria*, donnent le ton et blasonnent le moment de la poésie capronienne : *Marzo, Alba, Vento di prima estate, Vespro, Prima luce, Fine di giorno*, etc.

---

<sup>20</sup> Nous nous en tenons dans ces notes, à un simple rappel des grandes lignes. Pour une étude comparative plus fine, entre les quatre premiers recueils, nous renvoyons à l'article de Gaetano Mariani, « Primo tempo... » in *Genova a Giorgio Caproni...* (cf. note 1).

Dans cet espace, le *je* poétique n'est jamais en contemplation, ni n'aspire à un infini, jamais en empathie, ni en quête de fusion panique ; tout au plus est-il un témoin transitoire, et l'hapax d'un verbe comme *contemplare* – occurrence unique, non seulement du premier Caproni, mais de l'œuvre entière –, est en cela manifeste :

Io a riva, anzi sul labbro  
renoso ove schiuma  
salina bava, solo  
contemplo e comprendo intanto  
il gusto della tua saliva. *Triste riva (Ballo a Fontanigorda, O.V., p. 35)*

Dans ce paysage marin d'après la tempête, la contemplation et l'emplacement où se tient le *je*, *a riva*, introduisent un va-et-vient de l'abstrait au concret. *A riva* attire la catachrèse *labbro*, tandis que dans le même registre, *schiuma* (*schiumare*) appelle la métaphore *bava*. Ce double rapprochement, loin d'estomper le sens premier des deux tropes, le corrobore et le fixe dans le renversement final, véritable coup de théâtre, où *bava* renvoie à *la tua saliva*, qui scelle et le poème, et l'osmose femme-élément marin. La contemplation du lieu, qui semblait devoir « décrocher » de la réalité pour accéder à un infini quelconque – et les éléments objectifs sont en place : « Io a riva », « solo | contemplo » –, est comme biaisée, détournée par la présence féminine *in absentia*. Déjetée de son centre apparent (le paysage), elle devient fragment de cognition d'autre chose, une réalité humaine qui n'en conserve pas moins son mystère. Et de fait, d'une part, *contemplo* : *comprendo* sont sémantiquement soudés, en plus de la conjonction *e*, par la contiguïté phonique, d'autre part, le poème s'achève sur un non-dit, la révélation.

Ce monde cependant, est perçu par tous les sens, et l'on sait l'importance de la synesthésie dans l'œuvre de Caproni, qui crée un univers auditif, tactile, olfactif : « Il fiato del fieno bagnato | è più acre », *Marzo (Come un'allegoria)* ; « la notte odora | acre », *San Giovambattista (Come un'allegoria)* ; « L'amaro aroma | d'una sera silvana », *Ballo a Fontanigorda (Ballo a Fontanigorda)* ; « carnali risa di donne », *A mio padre (Finzioni)* ; etc. Mais plus que tout, les lieux caproniens sont investis par une présence féminine. Par osmose successives (et par synesthésies), la femme est à son tour dotée de la même nature énigmatique que ces

paysages, dont elle cèle le secret, comme dans *Triste riva*, qui vient d'être cité, et comme dans les exemples de la série femme-mer.

Monde secret donc, énigmatique, et monde qui ne masque pas la présence de la mort – on songe entre autres aux poèmes *Ad Olga Franzoni*, *A mio padre*, ou encore aux *Sonetti dell'anniversario*. Monde également labile et précaire, comme surgi de la mémoire ou du rêve, qui disparaît, à peine entrevu, pour ne plus subsister que par quelques traces, elles-mêmes évanescentes. Ainsi, autour de l'isotopie de la disparition et son extension à la trace et à la labilité, la série se poursuit d'un recueil à l'autre. La disparition : « Si sono spente | le risse », *Vento di prima estate (Come un'allegoria)* ; « spenti | già sono e giochi e alterchi », *Ad Olga Franzoni (Ballo a Fontanigorda)* ; « abbaglio | spento », sonnet XVI (*Cronistoria*). La trace et la mémoire : « è rimasto | aspro l'odore dell'erba | pestata – e l'eco | d'un canto », *Vespro (Come un'allegoria)* ; « e più non resta | del tuo transito breve | in me che quella fiamma | di lino », *Incontro (Ballo a Fontanigorda)* ; « (ricordo d'uomini e di giardini | nella memoria stanca della sera) », *Vespro (Come un'allegoria)*. La labilité : « Vorrei per non saperti | cosa tanto precaria », *A una giovane sposa (Ballo a Fontanigorda)* ; « nell'ansia | continua delle fugaci | ore », *Batticuore (Finzioni)*. Toujours dans le même registre, « il fiato del fieno bagnato », *Marzo (Come un'allegoria)* devient successivement : « Quant'è labile il fiato | del giorno », *Fine di giorno (Come un'allegoria)*, et « un fiato | fatuo », *Nudo e rena (Ballo a Fontanigorda)*, qui ne peut que suggérer, une autre précarité, absente, le *fuoco fatuo*, etc. Les enjambements qui corrodent le texte, introduisent dans la majorité des cas une rupture qui sursémantise le terme-clef de l'isotopie, et par là, la consommation de cet univers. Quantitativement cependant, et comme nous le verrons, c'est dans *Cronistoria* que la thématique de la disparition et de la labilité des choses est la plus massive.

Le monde qui s'édifie à la confluence de ces grands thèmes sériels, semblerait ainsi se constituer en mythe d'un paradis perdu, sur le mode de l'idylle. Mais, d'une part, sous ses apparences amènes, ce monde qui recèle une profonde dysphorie, n'engendre aucune espèce de nostalgie, aucun sentimentalisme, ni aucune contemplation méditative. Les moments jubilatoires, rares et fugaces, disparaissent sans trace de tristesse : « (Voci e canzoni cancella | la brezza : fra poco il fuoco | si spenge) », *San Giovambattista (Come un'allegoria)*. Ce qui prédomine en revanche, est

une sensualité affable face au paysage, et surtout, un sentiment âpre de l'existence, *acre*, pour employer un adjectif typiquement capronien. Pour l'ensemble de ces raisons, la poésie du premier Caproni s'inscrit en dehors de toute tentative de création d'un mythe de l'enfance et de l'âge d'or ; et de même, elle ne peut être rattachée à la poésie idyllique, comme l'a très justement remarqué Calvino<sup>21</sup>. En outre, si on veut bien élargir l'idylle à la représentation d'un paysage non seulement champêtre, mais naturel de façon plus générale, ce monde donne seulement l'illusion d'être mi-champêtre, mi-marin. En réalité, il n'apparaît tel que parce qu'il est, lui aussi, perçu de façon fragmentaire, de sorte que les fragments de lieux véritablement champêtres se confondent avec les fragments de lieux urbains. Ainsi par exemple, dans *San Giovambattista*, tiré de *Come un'allegoria*, le premier recueil de Caproni (il est intéressant de le rappeler), et où il est question des feux de la saint Jean, rien dans le texte ne permet de dire s'il s'agit d'un paysage champêtre ou d'un paysage urbain, les seules indications de lieu étant de bien parcellaires *balconi*. Or, c'est bien d'une évocation de la nuit de la saint Jean, à Gênes, qu'il est question, et sans ambiguïté aucune, comme l'atteste une note manuscrite de la main de l'auteur<sup>22</sup>. En réalité, Caproni est dès le départ un poète de la ville, et l'ensemble des poèmes toponymiques de *Cronistoria* ne fait que confirmer cette tendance.

Tout en condensant l'ensemble de ces thèmes sériels, *Cronistoria* présente des différences sensibles, qui amorcent le tournant vers le *Passaggio*, et dont nous ne signalons que les plus visibles. Dans ce volume, nourri de la mémoire d'Olga, la femme devient une interlocutrice permanente, intime, un *tu* auquel s'adresse le *je* poétique, un peu à l'exemple de ce *tu* intime des *Xenia* de Montale, qui instaurent un dialogue

---

<sup>21</sup> Italo Calvino, « Nel cielo dei pipistrelli » in *Galleria*, *op. cit.*, p. 403-406. Le même article, sous le titre « Il taciturno cialiero », a été réédité in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, « Meridiani », 1995, vol. 1, p. 1023-1027. Les remarques de Calvino concernent un recueil plus tardif, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, paru dans l'anthologie *L'ultimo borgo*, Milano, Rizzoli, 1980. Il est cependant évident, comme le fait constater Mengaldo dans son essai, *Per la poesia...*, que l'analyse de Calvino est rétroactivement applicable à toute la première saison poétique de Caproni.

<sup>22</sup> « San Giovam Battista, Santo Patrono della città di Genova. La notte del 26 giugno si suole celebrarne +++> la festa accendendo grandi-grossi-falò n- > e sparando razzi e mortaretti. », Caproni, O.V., p. 1066.



posthume avec Mosca. Au reste, ce groupe de textes, plus que les précédents, campe la disparition d'un monde, anéanti par la mort et par le feu. Le premier poème, déjà cité, *Il mare brucia le maschere*, un double quatrain, composé de quatre distiques de huitains, et dont la forme seule mériterait un long développement, ouvre sur un immense brasier qui sature littéralement les champs sémantiques du texte :

Il mare brucia le maschere,  
le incendia il fuoco del sale.  
Uomini pieni di maschere  
avvampano sul litorale.

Tu sola potrai resistere  
nel rogo del Carnevale.  
Tu sola che senza maschere  
nascondi l'arte d'esistere. (O.V., p. 67)

Présent de manière discrète dès *Come un'allegoria*, le feu donne son titre à la première section (*E lo spazio era un fuoco...*) et investit, en fait, tout *Cronistoria*. Ainsi, aux nombreuses aubes blanchoyantes de naguère se substituent, ici, les feux rougeoyants de l'été et des crépuscules, qui inversent le mouvement temporel et le chromatisme par rapport aux précédents recueils. Mais le feu, avec son champ lexico-sémantique (*fuoco, rogo, fiamma, adoro, bruciore, cenere, rosso, rossore, sole, sangue, lume, scintilla, infuocare, infiammare, avvampare, consumare, incendiare, spegnere, incenerire*, etc.), est surtout présent dans sa double symbolique. Il est synonyme de vie, d'une part, et notamment lorsqu'il est associé à la femme : « L'abito che accende i selci | nelle scintille di maggìo, | rosso mi dà coraggio » (*L'abito che accende i selci*). Mais il est aussi, et d'autre part, symbole de labilité (« Via | tu mi riporti, a un giorno | di bruciata allegria », *Udine come ritorna* ; « Nella sera bruciata | di sale », *Nella sera bruciata* ; etc.), de destruction et de mort. Cependant, cette double symbolique qui s'équilibre à peu près dans la première section, s'inverse carrément dans les sonnets où le monde n'est plus, à présent, qu'amas de cendres et deuil : « La città incenerita nei clamori | Bianchi di luglio, stasera s'è persa | Nel lutto senza fine che sui Fori | sepolti... » (VII) ; « dove il sole lapidario | di marzo specchia ossari giovanili » (XV) ; etc. Corrélativement, si dans les précédents recueils, le sens des choses était sans cesse fuyant, avec *Cronistoria*, leur énigme se referme plus indéchiffrable que jamais, et cette clôture porte également les stigmates de la mort. Cet infléchissement est

entre autre décelable dans l'emploi de *chiudere*, *chiuso* dont la première occurrence se trouve dans *Ballo a Fontanigorda*, associée justement à la mort, dans le poème-tombeau à Olga : « nei tuoi occhi | si chiuse chiaro | paese » (*Ad Olga Franzoni*). Ce motif revient, et qui plus est de façon récurrente, uniquement dans *Cronistoria*, et majoritairement dans les sonnets, où toujours associé au champ sémantique de la mort, il s'étend également au secret et à l'irréparable : « Ritroverò nella mia | chiusa tristezza » (*Ricorderò San Giorgio*) ; « la malinconia | del tuo sangue più chiuso » (IV) ; « Hai lasciato di te solo il dolore | chiuso nell'ossa dei giorni » (X) ; « una canzone | umanamente chiusa » (XVIII)...

Plus que dans la première section, la rupture dans la continuité sérielle est donc manifeste dans la suite des sonnets, où règne un gigantesque spectacle de dévastation. Les rares et fugaces images d'un temps disparu, alternent avec celles, nombreuses, d'un formidable ossuaire : « Il vento ahi quale tenue sepoltura » (IX) ; « questa bara | di vento appena mosso » (IX) « ponti bianchi d'ossa | lapidate dal sole » (III) ; « tombe aggredite » (IV) ; « l'ossa dei giorni » (X) ; « la tua pietra più sincera | e ferma » (XIII) ; « un bianchissimo tuono | di macerie » (XIV) ; « il sole lapidario | di marzo specchia ossari giovanili », etc. Certains motifs même, naguère associés à la perception sensorielle et sensuelle, se renversent pour mettre à nu la face hideuse de la mort. Ainsi en est-il, par exemple, du vent qui était jusqu'à présent, jusqu'à la première section de *Cronistoria* très précisément, trace vive de la vie : *Vento di prima estate (Come un'allegoria)*, « nel vento è vivo | un fiato di bocche accaldate | di bimbi », *Vento di prima estate (Come un'allegoria)* ; « un fresco | vento che sala il viso | rimane », *Spiaggia di sera (Come un'allegoria)* ; « io sento ancora | fresco sulla mia pelle il vento | d'una faciulla », *San Giovambattista (Come un'allegoria)* ; « nel vento che si accalora | di risa », *Saltimbanchi (Come un'allegoria)* ; « nel vento odoroso | dei gerani », *Quale debole odore (Cronistoria)* ; « un debole vento | che portava lontano | il tuo nome – un umano | vento acceso sul fronte | d'un continuo orizzonte », *Quale debole odore (Cronistoria)*, etc. Au reste, si la première fêlure est introduite également dans *E lo spazio era un fuoco...* (« Era un grido nel vento | doloroso l'argento | così vecchio dell'acque »), c'est dans les *Sonetti* que le vent est associé, de manière récurrente, à des images funèbres, comme dans les deux exemples ci-dessus, extraits du sonnet IX, ou encore : « un

bianchissimo tuono | di macerie, che crollano al futuro | vento dei giorni » (XIV), etc.

Les *Sonetti dell'anniversario* sont un long requiem pour Olga, mais aussi pour un monde énigmatique qui savait pourtant livrer, jusque là, d'éphémères images solaires, les *finzioni* d'un temps *ancora illeso*. Cette poésie sépulcrale qui ne pouvait donc plus s'accommoder de la *canzonetta*, se tourne vers un genre plus grave, le sonnet. Or, par delà ces données de chronique autobiographique, les sonnets portent également les stigmates de l'Histoire et de la guerre<sup>23</sup> : « una scienza demente – | riduce già la storia » (I) « Quante zone dolenti nella sera | colpita e ancora lesa dai colori | andati ! » (XIII) ; « torneranno | tante annate ormai lese » (VIII) ; « Nell'albore | umido cui si sfanno anche le mura | dure di Roma, già altra paura | ora è nel petto » (XVII). Caproni, d'abord soldat, puis résistant, fera confluencer ses poèmes de guerre dans *Gli anni tedeschi* du *Passaggio*. Les sonnets de *Cronistoria* marquent, quant à eux, le premier heurt de l'histoire personnelle avec l'Histoire.

#### *Série et fiction*

« Le temps est l'ensemble des changements », écrit toujours Valéry<sup>24</sup>. Le poète sétois tranche le vieux débat sur le temps, par une formule empirique : si le temps ne peut se concevoir dans son essence, il devient au contraire sensible par l'action qu'il exerce sur toute chose. Si l'on modifie un tant soit peu la formule, il apparaît que chaque chose étant soumise au temps, cette dernière ne connaît pas un, mais de multiples états. La formule n'est pas nouvelle, mais elle apporte un éclairage en ce qui concerne la série. De fait, la relation qu'entretient la forme sérielle avec son objet, repose sur une démarche cognitive qui se fonde sur la perception de ce dernier, par étapes successives, pour le saisir dans la pluralité ou, à défaut, dans *une* pluralité de ses aspects. L'élément porteur de la série est, par conséquent, la répétition, qui suppose l'assujettissement au facteur temps (*les étapes successives*), et inscrit l'objet dans la dualité répétitive de l'identique et du différent (*la pluralité des aspects*). La répétition sérielle se

<sup>23</sup> Rappelons que la suite des sonnets a été composée essentiellement en 1942.

<sup>24</sup> Paul Valéry, « Notes sur *Mauvaises pensées et autres* » in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, t. II, p. 1460.

construit donc en corrélation avec le temps, mais un temps double : d'une part, le temps historique et chronologique ; d'autre part, un temps *fictif*, fondé par la répétition elle-même, qui crée par définition un rythme, et donc sa propre *durée*. La série surajoute, par conséquent, à la composition d'ensemble de l'œuvre, ses propres modalités sémantiques et *fictives*, au sens où ces dernières construisent et organisent dans le *récit*, un temps propre. Parmi les différentes solutions sérielles, nous retiendrons deux grands types qui se distinguent par la nature de la répétition : la première est fondée sur la réduplication du même objet à l'infini, la seconde, qui est celle que nous retrouvons chez Caproni, est fondée sur la répétition-variation. La comparaison entre ces deux démarches, et le recours par ailleurs, au domaine de la peinture, permettent de mieux clarifier le propos, ainsi que la position de *Cronistoria*.

Parmi les artistes contemporains qui illustrent le mieux la première méthode, on peut prendre pour exemple, un peintre comme Andy Warhol, et ses sérigraphies de Marilyn ou de boîtes de Campbell's soup. La démarche de Warhol part d'une attitude subversive à l'encontre de l'objet-art et de son institution, et se traduit notamment par son choix de rédupliquer le sujet à l'infini, sur un support lui-même reproductible à l'infini. Cette forme d'art, à la croisée de la démystification, du sacrilège et de la mystification, s'en prend au mythe de l'unicité de l'œuvre, en tant que manifestation d'une perfection achevée et absolue. La répétition signifie donc chez Warhol l'abandon de la tentation de verser dans un seul objet, toute la plénitude du sens en le sous-tendant de « schémas directeurs », et en le surchargeant de figurations, réalistes, symboliques, allégoriques, comme dans la grande peinture classique de la Renaissance italienne (les plantes du *Printemps* de Botticelli, par exemple), et du siècle d'or français. Le choix du sujet est aussi très significatif, et s'immisce dans le foyer de monsieur Tout-le-Monde : un produit de consommation courante (les soupes Campbell's) ou une vedette populaire, représentés sans autre figuration annexe. Les tirages sérigraphiques, quant eux, remettent en question jusqu'à la notion d'œuvre originale, exécutée par la main de l'artiste. Ce type de répétition tend à vider le produit artistique de tout sens, en l'épuisant, jusqu'à l'indigence, dans sa propre répétitivité, et le cas de Marilyn Monroe, comme désacralisation d'un mythe, est doublement intéressant. Conjointement, la répétition constante du même et du même, autrement dit sans modification ou variation d'état de l'objet, vise à soustraire ce dernier au temps historique.

Or, cette même répétition, du simple fait qu'elle est répétition, érige *a contrario* un nouveau mythe, « populaire », ou plus précisément de masse<sup>25</sup> : l'objet quotidien, choisi, isolé, et démultiplié à l'infini impose, indéfiniment, une seule image, la sienne, et paradoxalement, il devient unique parce qu'indéfiniment reproduit dans son unicité. D'autre part, tout en soustrayant l'objet au temps, la répétition l'y maintient, au moyen du rythme. Le temps de la répétition-réduplication est alors un temps fictif, mais non allégorique, et construit hors de l'histoire, notamment par la suppression, dans la stylisation sérielle, de la profusion anecdotique.

Le second grand type de série, en revanche, intègre d'entrée le facteur temps, comme élément déterminant la répétition-variation. En peinture, il s'agit en l'occurrence de la grande leçon des impressionnistes, et de leurs recherches sur les variations de la lumière. C'est ainsi qu'un Claude Monet peut écrire, à propos des nymphéas :

Les effets varient constamment, non seulement d'une saison à l'autre, mais d'une minute à l'autre, puisque les fleurs aquatiques sont loin de constituer toute la scène ; vraiment, elles ne sont que l'accompagnement<sup>26</sup>.

L'objet n'est jamais identique, le temps le transforme dans la succession des minutes et des secondes, et il devient, en soi, ce par quoi se manifeste autre chose, un simple élément inclus dans une réalité non pas unique, mais plurielle, qu'il faut cerner dans des fragments temporels successifs. Il en va de même, dans les séries de répétitions-variations de Caproni qui soumet au temps, à la fois l'objet et la perception (de l'objet), comme pour méditer, dans la profusion de représentations qui s'offrent au regard intérieur, l'essence fuyante et impénétrable des choses, qui prennent place dans une poésie qui ne connaît pas de centre. Ce relativisme entretient des points de contact avec la leçon impressionniste, et l'une des premières grandes séries de la peinture moderne, est justement la série des *Nymphéas* de Monet. Plus proches de nous et en dehors de tout impressionnisme, les natures mortes de Morandi, dans leur pauvreté quotidienne et répétitive,

---

<sup>25</sup> Le « cas » Andy Warhol est plus complexe, voire ambigu. Ses sérigraphies, reproduites mécaniquement, avec un certain nombre de variantes, représentent surtout « du » Warhol et chacune d'entre elles, devient par ce fait même, une œuvre unique. Warhol ne vend donc plus une œuvre (un objet désigné comme objet d'art, rare et unique), mais son nom (sa marque), à l'aide d'un produit valorisé par une technique qui est également un instrument de la production de masse.

<sup>26</sup> « Les nymphéas » in *L'œuvre de Claude Monet*, <<http://www.intermonet.com>>.

jamais identique, sont comme un dernier bastion de résistance face au néant. Aussi, chaque élément de la série, chaque tableau, chaque poème, n'est-il qu'un fragment d'un tout, qui trouve la plénitude de son sens dans un ensemble, et non dans l'unité isolée, et on peut encore citer, ici, l'exemple de l'osmose femme-élément marin.

Ce faisant, cette quête manifeste de la plénitude fait apparaître sa vanité et sa dérision, notamment dans le cas de Caproni. Les différentes unités ne sont que des éléments mouvants au sein d'un tout insaisissable, parce que la réalité est justement insaisissable. L'objet, par ailleurs, étant en soi la manifestation d'autre chose, rien ne peut être acquis avec certitude, et le motif du vent avec son renversement sémantique dans les *Sonetti*, en est un exemple. Au reste, chacun des éléments sériels se trouve saisi dans un équilibre précaire entre diffraction (la répétition) et totalité (la série), tout autant que dans la dynamique de désintégration du texte poétique. Aussi, chez Caproni, la série se définit-elle davantage comme morcellement que comme construction d'une complétude. La plénitude du sens à laquelle on semble alors accéder, par fragments successifs, est tout juste un compromis provisoire et, pourrait-on dire, par défaut, contre l'énigme et le désespoir. Et, sous cet angle, la poésie de Caproni est très tôt une poésie du doute, de même qu'une poésie non métaphysique, qui oscille continûment entre autre chose et la réalité, avant de revenir indéfiniment à cette même réalité, qui demeure obscure. C'est encore et toujours, le cas de la série femme-mer, à laquelle il faut également rattacher l'exemple d'un poème comme *Triste riva*. Une fois de plus, on constate à quel point le travail de ce poète évolue, méthodiquement, entre les deux pôles de la surdétermination et de la désintégration : d'une part, la surdétermination de la forme poétique et de la forme sérielle, et d'autre part, c'est-à-dire dans un même mouvement, la désintégration de ces mêmes formes, respectivement par la corrosion poétique, et par l'impossible complétude sérielle. La corrosion poétique, quant à elle, sape tout ensemble, par les procédés signalés, un espace qui se veut prédéterminé et homogène, la *canzonetta*