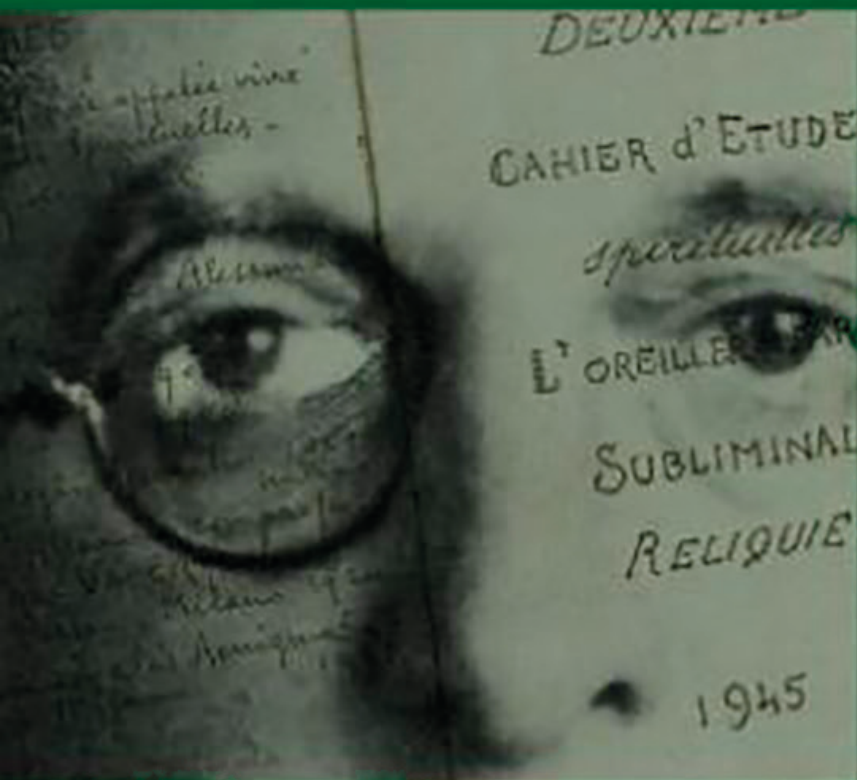


Paul-André Claudel

# LE POÈTE SANS VISAGE

*Sur les traces du symboliste A. J. Sinadino  
(1876-1956)*



C'est peu dire que la figure d'Agostino John Sinadino a sombré dans l'oubli : de ce poète né au Caire et mort à Milan, dont l'existence conserve une large part de mystère, les premiers critiques avouaient ne savoir « pratiquement rien ». Pourquoi se pencher sur cette œuvre à l'abandon, littéralement hors d'usage ? Si le cas d'A. J. Sinadino mérite d'être étudié, c'est parce qu'il dépasse de toute évidence le « pittoresque » propre aux auteurs de second rang. Son parcours chaotique entre l'Égypte, la France, l'Italie et les États-Unis tient certes, à sa façon, de l'épopée d'un marginal de la littérature. Mais il illustre aussi les paradoxes d'une œuvre exigeante, élaborée dans l'ombre de la modernité, au contact de personnalités de premier plan telles que Marinetti, Gide ou Valéry : poète bilingue, écrivant à la fois en italien et en français, A. J. Sinadino bâtit une œuvre secrète et isolée, vouée à rester, par son originalité même, aux marges de l'histoire littéraire. Ni majeur ni mineur, cet auteur inclassable illustre de façon exemplaire les ambiguïtés de notre « tradition moderne », qui n'accorde guère de place à ceux que l'on pourrait appeler ses déserteurs. On l'aura compris : il s'agit moins de proposer la réhabilitation d'un créateur « injustement oublié » que d'engager, à partir de son cas, une réflexion sur les angles morts de la mémoire littéraire.

# **LE POÈTE SANS VISAGE**

**Sur les traces du symboliste A. J. Sinadino (1876-1956)**

Dans la même collection

## JALONS

COLLECTION D'ÉTUDES ITALIENNES

DIRIGÉE PAR FRANÇOIS LIVI

Nouvelle série

DÉJÀ PARUS :

Frédérique Verrier

***Les armes de Minerve***

*L'humanisme militaire dans l'Italie du xv<sup>e</sup> siècle*

Gérard Genot

***La fiction poétique : Foscolo, Leopardi, Ungaretti***

Isabel Violante Picon

**« Une œuvre originale de poésie »**

***Giuseppe Ungaretti traducteur***

François Livi (*dir.*)

Préface de Christian Bec

***De Marco Polo à Savinio***

*Écrivains italiens en langue française*

François Livi, Carlo Ossola (*dir.*)

***De Florence à Venise***

*Études en l'honneur de Christian Bec*

Sergio Capello

***Les Années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980)***

*Sous le signe de Raymond Queneau*

Aurélie Gendrat-Claudiel

***Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman***

*Le cas de l'Italie romantique*

Paul-André Claudel

**Le poète sans visage**  
**Sur les traces du symboliste A. J. Sinadino**  
**(1876-1956)**



Cet ouvrage est publié avec le concours  
de l'ÉA 1496 (Littérature et culture italiennes),  
de l'École doctorale IV (Civilisations, cultures, littératures et sociétés)  
et du Conseil scientifique de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 978-2-84050-619-5

**PDF : 979-10-231-1603-8**

ISSN : 0299-285x

Réalisation 3d2s / Emmanuel Marc Dubois

Directrice éditoriale  
Sophie Linon-Chipon

Responsable éditorial  
Sébastien Porte

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## INTRODUCTION.

### ENVERS DE LA MODERNITÉ, ENFER DE LA LITTÉRATURE

Agostino John Sinadino appartient à cette catégorie d'auteurs que l'on dirait condamnés à une vie clandestine, à une présence retranchée aux marges de l'institution littéraire. De ce poète « sans visage » – comme lui-même s'était défini – il ne reste à ce jour aucune trace consistante, sinon quelques indices dispersés autour d'un vide : un nom inscrit sur la couverture de ses livres, deux dates qui marquent le début et la fin de sa biographie (1876-1956), et une œuvre qui s'effeuille en de rares volumes dont chaque détail, de la reliure à la typographie, semble obéir à un idéal d'élégance et de sophistication. Au total, l'auteur n'aura laissé derrière lui que neuf ouvrages, publiés entre 1898 et 1934 : six recueils, un poème, un récit poétique et une traduction.

Ces quelques plaquettes réalisées sur papier vélin avec des encres de couleur, imprimées à des tirages très limités puis distribuées hors commerce, mentionnent de lointains lieux d'impression qui constituent déjà, par eux-mêmes, un appel à la rêverie : Alexandrie, Milan, Paris, New York (c'est-à-dire les capitales du Levant, de l'Europe et du Nouveau Monde) se côtoient dans l'inventaire des achevés d'imprimer. Cet éparpillement géographique participe au charme de l'œuvre, mais contribue au brouillage de la réception : la poésie de Sinadino, disposée en une sorte de nébuleuse, semble impossible à reconduire à un projet unitaire, à une origine constante. Ne reste au lecteur que cette mosaïque de la « disparition élocutoire » – privée, au moins en apparence, de centre et de hiérarchie.

« À tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances et à partir de quel projet. [...] Et si, par suite d'un accident ou d'une volonté explicite de l'auteur, il nous parvient dans l'anonymat, le jeu est aussitôt de retrouver l'auteur. L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable. Nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme », remarquait Michel Foucault<sup>1</sup>. Il faut admettre que l'opacité de cette production surprend et intrigue :

<sup>1</sup> M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in ID., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, vol. I, 1994, p. 800.

on voudrait offrir au désordre de l'œuvre le commencement d'une attache, au mystère de ces livres le début d'une explication. Mais la volonté d'en savoir plus – c'est-à-dire de rapporter ces fragments littéraires à un projet poétique, à une intention, à une situation dans l'espace et dans le temps – se heurte à la pauvreté des traces laissées par l'auteur. Toute interrogation sur la poésie de Sinadino vient achopper contre l'énigme de ces quelques reliques, abandonnées à l'écart des regards, dans la poussière d'un chemin effacé.

### *Un fantôme littéraire*

Pour le lecteur d'aujourd'hui, l'absence de contours est sans doute la caractéristique la plus frappante de cette expérience poétique, et le premier constat qui s'impose : on peut rencontrer les œuvres de Sinadino, dispersées ici et là, dans le catalogue de certaines grandes bibliothèques (Biblioteca Nazionale de Florence, Biblioteca Braidense de Milan, Bibliothèque Nationale de France) ou dissimulées dans des cadres plus confidentiels (Bibliothèque Cantonale de Lugano, Biblioteca Foresiana de l'Île d'Elbe, Vittoriale degli Italiani, Beinecke Library de l'Université de Yale), on peut également consulter des fragments de la correspondance que le poète a pu échanger avec André Gide et Paul Valéry (en se rendant à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet), mais au-delà de ces quelques lectures, il apparaît extrêmement difficile de redonner une épaisseur, fût-elle minimale, à ce fantôme littéraire.

La réduction des données touche tous les types de documents qui concernent Sinadino, des fiches d'état civil qui enregistrent sa naissance, devenues introuvables, jusqu'à l'inscription qui a traditionnellement pour fonction de résumer la vie d'un individu : significativement, *le nom du poète n'apparaît même pas sur la dalle qui couvre sa sépulture*, dans la galerie du Cimitero Monumentale de Milan où repose son corps. On ne saurait imaginer meilleur symbole du gouffre dans lequel a sombré le poète : la pierre lisse ne conserve aucun signe de celui qu'elle abrite.

Quant aux témoignages de ses contemporains, poètes et artistes qui l'ont côtoyé en Égypte ou en Europe, ils sont particulièrement rares, malgré les réseaux et les contacts prestigieux que l'on devine à l'arrière-plan de son existence. Si l'on peut citer les noms de Gian Pietro Lucini, Filippo Tommaso Marinetti, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Vannicola, Giuseppe Prezzolini, André Gide, Paul Claudel, Paul Valéry, Henri Thuile, Pierre Benoit, Stephanos Pargas et Constantin Cavafis comme relations (plus ou moins intimes) et comme interlocuteurs (plus ou moins accidentels) du poète, les documents qui gardent la trace d'un rapport personnel entre Sinadino et ces figures du monde littéraire sont pour le moins clairsemés.



La principale conséquence de cette résistance obstinée au regard du lecteur – analogue à la « réfringence » que Valéry avait observée chez l'insaisissable Mallarmé – est une difficulté d'appréciation critique. Tous les sondages biographiques que l'on peut effectuer à ce propos confirment le phénomène : la personne « réelle » de Sinadino s'oppose à chaque tentative d'éclaircissement. Cet auteur mystérieux, apparemment fasciné par le monde occulte et la pratique du secret, semble impossible à ramener à une figure reconnaissable, à un quelconque paradigme social ou culturel. Sa biographie n'est pas une histoire, mais bien plutôt une géographie. Tantôt trop riche en événements, tantôt criblée d'énigmes, cette existence qui s'étend sur quatre pays (l'Égypte, l'Italie, la France et les États-Unis) résiste à tous les schémas pré-construits de l'« illusion biographique », en particulier à ce mythe de la linéarité et de la cohérence, fondé sur le « postulat du sens de l'existence racontée », que Bourdieu a mis en relief dans les récits de vie. Son histoire, noyée dans l'internationalisme littéraire du début du <sup>xx</sup>e siècle, n'offre aucune prise à une narration suivie.

Si des difficultés d'évaluation se manifestent à l'échelle de l'auteur, en soulevant la question de son identité (*qui est Sinadino ?*), celles-ci se répercutent également sur le texte, et sur le sens même de sa poésie (*comment lire une telle œuvre ?*). Tout comme l'entreprise biographique se trouve sans point de repère devant un ensemble de données aussi lacunaires, on ne saurait guère, hors de tout contexte, attribuer une signification *a priori* à ce projet littéraire. Les rares critiques qui se sont penchés sur cette figure (Glauco Viazzi, Ernesto Citro, Margherita Orsino-Alcacer<sup>2</sup>) ont pu l'observer : la production de Sinadino, dans son étrange isolement, ne permet aucune assimilation directe à un mouvement, une école, un cénacle. Ses œuvres essaimées en trente ans à travers les pays sont non seulement des *œuvres des marges*, situées hors d'un courant esthétique précis, mais aussi des *œuvres sans ancrage*, partagées entre les sources, les influences et les publics. Cette position fondamentalement instable accentue l'isolement et la singularité de sa poésie. Alors même que cette œuvre atteint une forme d'extraterritorialité, l'absence d'un véritable cadre de lecture et de compréhension conditionne le travail critique : ce dernier se trouve sans repères devant des textes qui semblent tout droits sortis de ce que Thibaudet appelait le « noir du temps ».

<sup>2</sup> Glauco Viazzi a réalisé en 1972 une anthologie partielle de l'œuvre de Sinadino (A. J. SINADINÒ, *Poesie*, Napoli, Guida, 1972) ; Ernesto Citro a signé douze ans plus tard un essai sur la poétique de l'auteur (E. CITRO, *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, Ravenna, Longo, 1986) ; enfin Margherita Orsino-Alcacer a publié récemment les derniers manuscrits du poète (A. J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, Toulouse, P.U.M., 2006).

*Les chemins de la malédiction*

Il est essentiel de considérer – pour pouvoir, dans un second temps, restituer sa cohérence à l'expérience de Sinadino – les causes d'un tel état d'isolement et d'abandon : une interrogation sur les facteurs qui ont conduit à cette situation permettra par ailleurs de lever une ambiguïté essentielle. L'absence au monde du poète, l'effacement de sa mémoire, se prêtent à deux lectures. Elles peuvent au premier abord, selon une vision « légitimiste » de l'histoire littéraire, apparaître comme le résultat d'un processus de sédimentation à la fois fatal et nécessaire : l'institution littéraire opère comme chacun sait un jeu de sélection et de grossissement, conduisant à l'opposition constitutive de notre tradition entre « majeurs » et « mineurs ».

Dans cette perspective Sinadino serait un simple *mineur*, semblable à ces reliquats de l'histoire dont Walter Benjamin réclamait l'étude : archétype d'un « auteur des marges » relégué à un rôle tout à fait minimal dans la mémoire de notre temps. Pour n'être pas parvenu (ne serait-ce qu'à cause de la qualité variable de ses écrits) à gagner une visibilité suffisante dans le panorama culturel de son époque, pour n'avoir pas eu non plus (du fait de son cosmopolitisme, de son écriture en plusieurs langues) la possibilité d'être absorbé par une littérature nationale, Sinadino n'aurait logiquement pas été intégré à la mémoire collective considérée en tant que survivance ou que « passé pertinent<sup>3</sup> ». Son étude vaudrait alors pour l'anecdote, la curiosité, le goût de la « vie minuscule » – et dans le même temps, servirait de révélateur des critères adoptés par une culture pour se constituer en tradition.

Cette exploration de l'œuvre de Sinadino comme parcours dans les coulisses de la « grande histoire » constitue une voie de recherche complexe et fascinante, d'autant que la réflexion autour de ce que l'on pourrait appeler les « défaites de la littérature » a été renouvelée par un certain nombre d'essais récents, comme les études sur les arrières-gardes rassemblées par William Marx ou le volume sur les antimodernes signé par Antoine Compagnon<sup>4</sup>. Le contexte contemporain semble d'ailleurs encourager ce travail d'exhumation, en autorisant le développement de perspectives « à rebours » par rapport aux hiérarchies constituées (c'est-à-dire orientées vers les *lignes inférieures* de la littérature) : il est vrai que « le révisionnisme va bon train », à présent que « les académiques du Second Empire

<sup>3</sup> Pour reprendre un concept fondamental proposé par Judith Schlanger (J. SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992).

<sup>4</sup> Cf. W. MARX [dir.], *Les arrières-gardes au XX<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004, et A. COMPAGNON, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005.

et les pompiers de la Troisième République sont accrochés au musée d'Orsay à côté des plus grands artistes<sup>5</sup> ».

Il existe cependant une deuxième perspective, largement aussi féconde, qu'il faut impérativement superposer à la première : elle naît du sentiment que le silence qui entoure aujourd'hui Sinadino ne saurait être réduit hâtivement à un état « subi » (c'est-à-dire à une sanction externe prononcée par l'histoire littéraire). Bien au contraire, ce silence semble aussi correspondre à une condition voulue, ou du moins librement acceptée, du vivant de l'auteur. Si l'on adopte cet axe de lecture, l'œuvre de Sinadino gagnerait à être considérée comme la construction volontaire – et par bien des aspects paradoxale – d'un « champ de l'absence » : non pas l'échec d'un Rastignac de la littérature dans sa conquête de la gloire, mais la conséquence d'un projet littéraire délibéré, dans le prolongement de ce que l'on pourrait appeler une *poétique de l'effacement*.

Malgré son isolement, en effet, Sinadino a été en contact avec des personnalités littéraires de tout premier plan (Gian Pietro Lucini et Filippo Tommaso Marinetti en Italie, André Gide et Paul Valéry en France, Constantin Cavafis à Alexandrie), ainsi qu'avec des animateurs culturels plus discrets, mais néanmoins très influents (comme Henri Thuile et Stephanos Pargas en Égypte). Signe que son invisibilité apparente n'excluait ni son appartenance à une communauté sans frontières d'artistes et d'écrivains – la « République mondiale des lettres » en cours de constitution –, ni sa participation à leurs débats esthétiques. Certains de ses textes semblent même avoir exploré des pistes de recherche inédites, bientôt reprises par d'autres auteurs.

Pour isoler deux influences, on peut observer que les expérimentations typographiques menées par Sinadino au tournant du siècle, en jouant sur la taille, la disposition et la couleur des caractères, anticipent de presque dix ans les recherches sur les aspects visuels du poème développées par Marinetti à partir des « mots en liberté » et de la technique du collage (comme n'ont pas manqué de le remarquer certains détracteurs du futurisme). Par ailleurs, on identifie dans les premiers recueils de Sinadino une condensation expressive d'origine symboliste qui paraît annoncer par bien des aspects la réduction à l'essentiel de la « poésie pure », laquelle ne triomphera pourtant que bien des années plus tard, au moment de l'hermétisme (ce qui a conduit par exemple Glauco Viazzi à estimer que Sinadino serait « le fil secret qui relie Mallarmé à Ungaretti<sup>6</sup> »).

<sup>5</sup> Cf. A. COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 13.

<sup>6</sup> Cette formule brillante – dont il faudra, le moment venu, discuter la validité – apparaît sur la quatrième de couverture de l'anthologie poétique réalisée par Glauco Viazzi (A.J. SINADINO, *Poesie*, cit.).

Ainsi, la solitude du poète ne semble pas de la même qualité que celle d'un écrivain isolé, d'un auteur de seconde zone, voire d'un pur et simple *raté* : elle s'accompagne d'une contribution, silencieuse et peut-être confidentielle, mais néanmoins active, à ce qu'on a pu nommer l'accélération esthétique du début du siècle. De ce point de vue, pour expliquer sa disparition, il ne suffit pas d'évoquer un hypothétique « accident de l'histoire » ayant conduit à l'oubli de son nom, malgré ses bons et loyaux services (selon une vision méritocratique de l'histoire littéraire), ni même de déplorer qu'une absence de vision stratégique ait pu lui faire perdre ce que Julien Gracq nommait « l'omnibus du progrès » (selon une vision du champ littéraire comme espace d'auto-promotion). Si ces phénomènes rentrent certainement en jeu dans la considération du parcours de Sinadino, la voie clandestine qu'il emprunte relève aussi d'un choix individuel : la tentative d'occuper un « lieu de retraite » à la fois spirituel et esthétique, le rêve de se placer dans un « ailleurs » par rapport au *hic et nunc* des débats littéraires.

Dans une certaine mesure, ce poète exigeant semble donc s'accommoder de son statut d'*inconnu* aux yeux de la contemporanéité. Non content d'œuvrer de façon souterraine, il paraît considérer la cécité de l'espace social comme une part essentielle de son écriture. Celle-ci serait pour lui une activité réservée à quelques élus (dont le jugement est seul à compter), voire une recherche abstraite et impersonnelle (un jeu sur le langage qui n'a pas besoin de spectateurs) : qu'il soit payé en retour par le silence n'est que la conséquence logique de son solipsisme littéraire. À distance d'un siècle, le secret obstinément cultivé par Sinadino, dont la clef nous est refusée, finit d'ailleurs par provoquer un renversement magistral des perspectives : ce n'est pas le poète qui est enfermé dans les ténèbres de l'histoire, mais le monde entier et nous-mêmes, ses lecteurs.

#### « Prince devenu moine »

Ce processus de malédiction volontaire porte la trace d'une série de modèles – modèles communs à une génération, mais dont Sinadino semble radicaliser le message. On songe d'abord à l'idéal de dépossession cher au Ménalque des *Nourritures terrestres* ; il y a une continuité certaine entre la valorisation gidienne, reprise par Sinadino, d'un « état nomade, sans attaches, sans possession », et le consentement à se laisser, justement, dessaisir de tout héritage, fût-il littéraire : un désir d'être à la fois hors du monde des hommes et hors de leur mémoire. Cet idéal d'isolement, ou plus exactement de « désengagement », se double, chez Sinadino, d'une conception de la vie littéraire qui renvoie à certains lieux communs de l'esthétique fin-de-siècle. Cette dernière représente volontiers l'écriture comme un territoire aristocratique, parfaitement coupé de la barbarie contemporaine, à l'intérieur duquel la rumeur de la renommée serait moins une récompense qu'un avilissement.

Ce type de conduite tient à l'évidence du « dilettantisme », tel que le définit Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* : point de doctrine constituée mais une disposition de l'esprit hostile à toute instrumentalisation de l'art et de la littérature, regroupant sous sa bannière une confrérie d'esthètes de l'éphémère, qui n'ont d'autres signes de reconnaissance que leur culte solitaire du beau. Wilde, Gide, le jeune Barrès, participent de ce comportement qui marque la culture des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais la paternité spirituelle la plus nette – pour s'en tenir à ce premier passage en revue – semble revenir à Mallarmé, image d'un détachement à la fois social (l'appartement de la rue de Rome est un symbole de ségrégation volontaire) et esthétique (l'idéal de l'« Homme aboli » derrière le langage lui-même, seul principe de production de l'œuvre, semble toujours à l'horizon de l'écriture de Sinadino). « Ascétisme », « exclusion », « effort merveilleusement solitaire », choix « profondément étrangers aux modes mêmes de sentir et de penser de ses pères et frères en poésie » : autant de caractéristiques qui reviennent par exemple dans les témoignages de Paul Valéry sur Mallarmé<sup>7</sup>, et que l'on pourrait appliquer sans peine à son épigone égyptien.

Le programme mallarméen, greffé sur un style de vie globalement « dilettante », paraît d'ailleurs assimilé par Sinadino jusque dans ses dernières conséquences : d'après ce dernier, la vie elle-même ne vaudrait que dans sa tension perpétuelle vers le rivage du livre, support de toutes les manifestations du monde. Certains fragments poétiques mettent en lumière cette sacralisation du livre, présenté au lecteur comme le seul couronnement digne de ce nom pour une existence humaine. Comme l'écrit Sinadino en première page de son poème *La Festa*, en 1901, « Ogni *aspetto della Vita* – geometricamente – concorre a una sola FORMA, solenne essenziale immutabile : IL LIBRO ». On ne s'étonnera pas que le poète se définisse comme une sorte de Chevalier du Livre, ou de « prince devenu moine », tout entier consacré à la mission de l'écriture. Nous sommes à l'aube d'un mythe qui, de Mallarmé à Blanchot, se changera bientôt en une véritable hantise : *être le dernier et le suprême écrivain, donnant tout au livre et rien à la vie*. Très logiquement, le premier espace d'application de cette formule sera l'existence même de Sinadino : en privilégiant l'œuvre – son refuge et son Élysée – le poète se fait ombre et spectre. Sa voix se dissout et se réincarne dans l'épaisseur de quelques pages. En ce sens, il n'est aujourd'hui *rien d'autre que ce qu'il a écrit*.

<sup>7</sup> Cf., pour ces citations, P. VALÉRY, *Lettre sur Mallarmé*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, p. 633-643.

*Une aspiration à la lumière*

Le résultat de ce parcours d'écriture solitaire – insouciant d'une reconnaissance qui, de toute façon, ne viendra pas – est aussi radical qu'une disparition. Tout entier prisonnier de son existence de papier, Sinadino en vient à échapper aux regards, à habiter une sorte de face cachée de la littérature. Depuis près d'un siècle, son œuvre subsiste dans le secret des bibliothèques et des collections privées. Condition silencieuse au bord de l'oubli, mais non passive. Si l'imaginaire est épris d'obscurité, si la mémoire littéraire se développe non sur la base des œuvres visibles mais dans un va-et-vient incessant entre celles-ci et l'espace qu'elles laissent inoccupé, si, en somme, « une littérature vit des œuvres qui ne sont pas lues » (comme le remarque en 1912 le jeune Blaise Cendrars<sup>8</sup>), alors il n'est pas excessif de dire que l'œuvre de Sinadino a participé, avec tous les « bijoux ensevelis » d'une production culturelle fondée sur la dialectique entre conservation et oubli, à la part d'ombre de la littérature du xx<sup>e</sup> siècle : parole en deuil qui entoure les œuvres existantes et y projette sa lumière noire, espace de l'absence qui en constitue l'enfer.

Les œuvres qui occupent cet univers silencieux sont d'une nature particulière : œuvres réellement existantes, directement consultables mais occultées ; œuvres qui ont bien vu le jour, mais ne se sont pas inscrites dans la mémoire de la modernité. On trouverait là, à côté des volumes de Sinadino, toutes les hérésies soustraites des récits orthodoxes, c'est-à-dire le « salon des refusés », ou la « galerie des monstres », de notre évolution littéraire. L'histoire culturelle de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle semble en effet se raconter selon une dynamique orientée, qui retrace une évolution logique et nécessaire. Dans le cadre de ce postulat évolutionniste, le discours de l'histoire littéraire est amené à sélectionner et à valoriser une série très limitée d'œuvres : celles-ci sont considérées du point de vue de leur capacité à « dépasser » une situation antérieure, dans une sorte de révolution permanente. À tel point que l'on peut se demander si les œuvres vraiment indépassables – ou qui ne sont pas intéressées par un quelconque dépassement – ne passent pas inaperçues à ses yeux, si elles ne constituent pas un trésor enfoui, condamné à l'illisibilité par la perspective moderne, incapable de les identifier et de les lire.

C'est bien dans ces limbes de l'évolution littéraire que l'on pourrait situer l'œuvre de Sinadino : ni œuvre d'*arrière-garde* (comme culte obstiné de l'ancien, en réaction contre l'avant-gardisme), ni expression *antimoderne* (comme inertie volontaire face au mouvement de l'histoire, et conscience critique de ce mouvement), elle ne s'inscrit dans aucun horizon militant, dans aucune

<sup>8</sup> « Une littérature vit des œuvres qui ne sont pas lues ; un lettré, des projets qu'il n'a pas réalisés » (*Les Hommes nouveaux. Revue libre franco-allemande*, Paris, n° 1, 1912, p. 16).

revendication collective susceptible de lui donner une certaine épaisseur. Elle est plutôt le produit d'une sorte d'avant-gardisme solitaire, destiné à ne subsister qu'au revers de la modernité – à la fois part maudite du progrès littéraire et centre d'illisibilité dans l'attente d'une lecture nouvelle, d'une éventuelle réévaluation.

On ne peut ignorer, en effet, le jeu de réversibilité qui existe entre enfouissement et dévoilement : la place obscure qu'occupent Sinadino et son œuvre dans l'espace littéraire contient la possibilité d'une réponse, d'une réaction, d'un acte de reconnaissance, que l'on ne saurait réduire à la simple « récupération » d'un auteur de second ordre, ou à un acte de révisionnisme douteux. Au-delà des embûches et des occasions perdues d'une carrière littéraire évasive, on reconnaît dans la solitude de Sinadino une véritable *vocation à la disparition*, un jeu de dissimulation dans les interstices de l'histoire littéraire qui participe directement de sa stratégie d'écriture. En toute logique, cette attraction du néant est aussi un appel à combler les espaces vides, à recomposer une unité, à transformer l'illisible en lisible : invitation désespérée, vœu d'un retour à la lumière. Si, pour reprendre le mot de Mallarmé, le créateur « traverse un tunnel – *l'époque* », le « tunnel » exprime à la fois le désir et la certitude d'une porte de sortie.

### *Conditions d'une restauration*

C'est cette restauration critique que nous proposons d'accomplir dans les pages qui viennent. Quel sera l'objet final de cette quête (le signe éventuel de sa réussite) ? Cette remontée à travers des signes dispersés, cette lecture archéologique, se présente d'elle-même comme une *exhumation* (rassemblement et identification de traces dispersées) et une *reconstitution* (réduction des discontinuités, tentative d'intégration de ces fragments dans une trame cohérente). Il s'agira bien, en ce sens, de « brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire » pour lire sur son revers élimé la chronique d'une vie oubliée<sup>9</sup>. À travers ce travail de déchiffrement, on tentera de dégager l'image d'un auteur et de son œuvre.

Naturellement, la dispersion étant une donnée inhérente à Sinadino, on ne recomposera au mieux, à partir de ces unités premières, que des lignes de fuite. Il ne faut pas nier, dans cette perspective, les difficultés que l'on éprouve à redonner une densité à cette expérience, à trouver un lieu d'asile pour cette vie-œuvre : celle-ci résiste à ce qu'on pourrait appeler sa deuxième « mise au tombeau ». D'abord parce qu'elle s'est écrite entre différents pays et différentes nationalités, et qu'on ne peut la réduire facilement à une unique culture : pour ce qui est de

<sup>9</sup> Pour reprendre une célèbre formule de Benjamin, point de passage obligé, sinon lieu commun, de la critique des « mineurs » (cf. W. BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 438).

la quantité d'œuvres publiées, Sinadino est un auteur italien (huit livres sur neuf sont écrits en italien) ; si l'on considère ses modèles littéraires dominants, c'est incontestablement un poète français (dont un recueil, plusieurs cahiers inédits, et une grande part de la correspondance, sont écrits en français) ; pour ce qui est de la notoriété, de la reconnaissance et de l'inscription dans une société, il appartient plutôt à la culture cosmopolite de l'Égypte du début du siècle (significativement, il est représenté dans la plupart des anthologies de la poésie francophone d'Égypte) ; pour l'état civil, en revanche, c'est un Grec (qui signe parfois ses lettres : « le Byzantin »). Ensuite parce que ses modèles littéraires sont particulièrement hétérogènes : si le symbolisme est une source, on ne saurait qualifier Sinadino ni de « post-symboliste », ni de « mallarméen », ni de poète « liberty », ni d'auteur « orphique », ni même de « pré-hermétique ». Sinadino est tout entier dans le passage de témoin, dans la transition ou le glissement d'un régime esthétique à un autre. Cette instabilité de l'œuvre incite à la prudence. Deux considérations générales peuvent permettre de définir un angle d'attaque, pour rendre compte de cette situation complexe.

La première concerne la conception « extensive » de la littérature que l'on devine chez Sinadino, et qui mérite, de la part du lecteur, une considération particulière : dans l'ensemble des œuvres du poète, chaque livre existe certes en tant qu'objet autonome. Mais dans le même temps, du fait de sa nature à la fois érudite et allusive, le recueil-type de Sinadino semble orienté vers un espace infiniment plus vaste. Non seulement vers le reste de sa production (souvent citée en exploitant toutes les ressources de l'intertextualité interne), non seulement vers les œuvres de ses contemporains, mais vers un univers littéraire démesuré, constitué par la tradition tout entière : « tout le peuple des créateurs de jadis, il le répète à satiété, l'embrouille, lui donne la fièvre, le met en lambeaux », comme disait Barrès de son propre style<sup>10</sup>. Ses livres, saturés d'allusions et de références paratextuelles, sont de toute évidence l'œuvre d'un lecteur infatigable : le poète réalise un patient travail de dé tissage et de retissage, à partir de ses divers souvenirs d'écriture et de lecture.

Par ses poèmes qui « font signe » vers une parole sans origine et sans fin, et sont ouverts au jeu infini du dialogue entre les œuvres, Sinadino montre qu'il considère la littérature moins comme un contenu textuel achevé que comme un imaginaire mouvant, destiné à transcender les réalisations singulières. Par là même, *la finalité de l'acte littéraire est portée hors du livre, dans un horizon infini*. Il est essentiel de tenir compte de cette conception stratifiée et en quelque sorte

<sup>10</sup> M. BARRÈS, *Un homme libre*, Paris, Perrin, 1888. La phrase en question concerne la peinture de Tiepolo, décrit comme un maître du pastiche, mais elle s'applique parfaitement à l'idéal d'écriture de Barrès lui-même, du moins à l'époque du *Culte du moi*.



« hyperculturelle » de l'écriture pour analyser l'expérience du poète : l'œuvre de Sinadino peut se lire pour elle-même, de façon autonome, mais elle gagne à être observée hors du champ clos des textes, comme un objet de vastes proportions ancré dans une interminable rêverie sur la littérature, dont il est parfois difficile de saisir les frontières.

La seconde observation qui s'impose, pour une première approche du « cas Sinadino », concerne la notion d'*anachronisme* (considérée à la fois comme trait constitutif de tout objet esthétique et comme caractère discriminant du poète, facteur explicatif de son œuvre). Pour saisir la fécondité de ce concept, déjà amplement théorisé par ailleurs<sup>11</sup>, il convient de revenir sur les différentes significations que l'on peut attribuer à ce terme. Certes, dans un premier sens, l'œuvre est nécessairement *objet anachronique*, en ce qu'elle aspire à une valeur dont le critère déterminant, et le mode d'être, seraient situés hors du temps (un absolu esthétique aspirant à échapper à la contingence) : toute œuvre d'art prétend lacérer plus ou moins profondément la trame historique, et répond à cette définition de l'anachronisme au sens strict, que l'on pourrait aussi qualifier d'« achronie ». Cette caractéristique n'est en rien spécifique à Sinadino.

Mais l'on peut également considérer comme « anachroniques » les œuvres qui délaissent les formes contemporaines et s'aventurent vers d'autres voies de développement, vers d'autres *possibles* de la littérature, que la communauté aurait non seulement laissés en suspens, mais jugés irrecevables. Cet anachronisme expressif, devenu en quelque sorte une « hétérochronie », est une composante fondamentale de l'œuvre de Sinadino : souvent taxé d'inactualité, parfois même accusé d'écrire à contretemps, celui-ci paraît suivre une ligne toute personnelle, à l'écart des courants constitués. Tout absorbé par sa propre utopie, le poète a l'art d'expérimenter des voies sans issue, de parcourir des territoires en friche du paysage littéraire.

Lorsque le poète délaisse ses expérimentations, et tente de réintégrer le « temps des lettres », son temps interne apparaît, parfois, curieusement « faussé » ou « composite » : bien des pages de sa poésie se fondent sur une stratification de modèles appartenant, pêle-mêle, au passé de la tradition la plus ancienne, au présent immédiat, ou à l'avant-gardisme le plus échevelé. « C'est comme si nous découvrions aux rayons X de quelle façon, à partir de la traduction de Mallarmé et de sa greffe sur un tronc de classicisme linguistique et d'emphase à la D'Annunzio, un nouveau langage est venu

<sup>11</sup> Pour nous limiter à deux références, citons au moins les travaux de Daniel Payot et Georges Didi-Huberman, qui appliquent cette notion au domaine des Beaux-arts (cf. D. PAYOT, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990, et G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000).

se former », écrivait Ruggero Jacobbi en découvrant les premiers textes de Sinadino<sup>12</sup>. Apparaît ici ce qui serait une troisième forme d'anachronisme, qui mériterait peut-être, plus exactement, le nom de « polychronisme » – si l'on accepte d'emprunter ce terme à Jankélévitch, qui le définit comme un « pluriel des durées » rendant possible l'« interférence momentanée » des devenirs. La situation d'éloignement du poète, souvent à distance des grandes capitales culturelles, joue certainement un rôle majeur dans cet enchevêtrement, comme s'il était contraint de se « réinventer » une temporalité poétique à partir de la diversité de son expérience. De fait, on trouve dans les œuvres de Sinadino un extraordinaire feuilletage de temps et de modèles, dû à la discontinuité des sources et des solutions proposées ; dans leur montage esthétique particulier, ses textes finissent par apparaître tantôt « en avance », tantôt singulièrement « en retard » par rapport à la contemporanéité.

Ainsi, chez Sinadino, si l'œuvre est toujours comprise dans un espace plus large, selon une conception extensive de la littérature, elle semble néanmoins fondamentalement anachronique, c'est-à-dire exclue du temps de ses contemporains (ou tout au moins en porte-à-faux par rapport à celui-ci) : parallèlement à l'analyse de l'œuvre et de ses prolongements dans une « mythologie » de la littérature, on s'attachera donc tout particulièrement à la considérer *dans son irréductible extériorité par rapport au temps des lettres*, à travers l'étude de ses anachronismes ou de ses hétérochronies.

### *Un contre-programme en trois volets*

Au-delà de ces principes généraux, il a été nécessaire d'établir avec pragmatisme, au seuil de ces recherches, une méthode d'enquête. La priorité essentielle a été de réunir ces fragments dispersés, de reconstituer pierre par pierre ce palais en ruine : d'abord *faire jaillir la lumière sur les textes*, c'est-à-dire rapporter à la surface, recenser et réparer tous les éléments d'une œuvre qui ne subsiste souvent qu'à l'état de lambeaux, dispersés sur trois continents (certains recueils, publiés à compte d'auteur et distribués à un cercle réduit de connaissances, semblent avoir vécu une existence souterraine depuis le moment de leur publication ; de même, certains poèmes, édités dans des revues au tirage confidentiel, paraissent avoir été condamnés à un repos éternel loin de toute inquisition extérieure). Ce type de recherche, menée sur le terrain, a visé à contrarier l'éclatement matériel de l'œuvre par son rassemblement en un lieu unique. Pour réaliser cette collecte, la meilleure solution a été de se lancer dans une « chasse » apparentée à une enquête policière, et de suivre pas à pas l'itinéraire du poète, en France, en Italie, en Grèce

<sup>12</sup> R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, Milano, Garzanti, 1984, p. 300.

et en Égypte, le plus souvent dans le circuit parallèle des collectionneurs privés et des librairies antiquaires<sup>13</sup>.

À la réunion des fragments a succédé la tentative de les réintégrer dans un principe d'intelligibilité : le classement des textes épars a entraîné la nécessité de les ressouder dans l'unité d'une lecture suivie, pouvant faire écho à l'unité première de leur écriture. C'est une évidence, mais on rappellera que très probablement aucun lecteur n'avait lu, jusqu'à aujourd'hui, l'intégralité des poèmes de Sinadino. En ce sens, son œuvre n'existait qu'à l'état de virtualité. Il a fallu *réintroduire ces textes dans un réseau de sens*, c'est-à-dire leur trouver une situation et une cohérence dans l'espace du corpus. La première forme, la plus spontanée, de « reconstitution », est passée par la biographie et par l'histoire individuelle : l'itinéraire de Sinadino dessine une parabole qui a été suivie étape par étape, pour offrir un premier cadre général à la production de son œuvre. Ce travail préalable a permis une mise en contexte d'ordre historique et documentaire.

Le deuxième acte de cette entreprise de recomposition s'est concentré sur l'analyse interne de l'œuvre, à la recherche d'un projet commun. Que plusieurs textes soient placés sous un même nom indique en effet que l'on peut chercher entre eux, *a priori*, « un rapport d'homogénéité ou de filiation, ou d'authentification les uns par les autres, ou d'explication réciproque, ou d'utilisation concomitante<sup>14</sup> ». Mais rassembler des œuvres aussi disparates a conduit à s'interroger sur la validité d'un regard critique trop unifiant. Il a été nécessaire de se demander si cet ensemble de recueils rédigés çà et là, publiés d'un pays à l'autre, était suffisamment dense pour *faire œuvre* : question essentielle, qui renvoie au problème du rassemblement des textes autour d'une intention commune, et à la possibilité de les aborder comme une « œuvre complète ». Petit à petit ont fini par se dégager des lignes directrices, des images et des obsessions, permettant d'organiser l'ensemble des écrits du poète. De ce point de vue, la « fonction réparatrice » de la lecture critique a fonctionné à plein.

Enfin, cette œuvre patiemment reconstituée a pu être livrée à un jeu de comparaisons et d'oppositions, permettant de rapprocher l'expérience littéraire

<sup>13</sup> Nos recherches nous ont effectivement offert l'occasion de visiter non seulement des lieux parisiens très familiers (la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, la Bibliothèque nationale de France), mais aussi les archives des principaux fonds littéraires italiens (Vittoriale degli Italiani, Archivio Bonsanti, Fondazione Primo Conti), les bibliothèques de Florence et de Milan, des sites plus inattendus de la péninsule (le Centro culturale De Laugier de l'Île d'Elbe), voire des décors tout à fait exotiques (fondation ELIA d'Athènes, Bibliothèque universitaire du Caire, CEA d'Alexandrie), sans compter les diverses collections privées qui ont été mises à contribution, en particulier en Égypte.

<sup>14</sup> M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Id.*, *op. cit.*, p. 798.

de Sinadino de celle d'autres auteurs, et, par ce biais, de préciser sa fonction essentielle de trait d'union entre diverses conceptions esthétiques. Ce poète représente un point de contact entre le symbolisme et l'hermétisme, bien sûr, mais aussi entre d'autres mouvements périphériques : chemins divergents, par rapport aux codes dominants, ou simplement tangents par rapport aux choix de la majorité. Étudier ces « dimensions parallèles » a conduit à s'interroger sur le fonctionnement de la tradition littéraire, à considérer avec attention les conditions de création d'une mémoire collective (qui fige des personnages, isole des figures et en efface irrémédiablement d'autres), mais aussi à affronter les problématiques de la valorisation (critères implicites de la valeur, possibilité de leur renversement). Par un essai de « placement » dans une cartographie générale de cette période littéraire, entre la France, la francophonie égyptienne et l'Italie, on a pu déterminer quelle place accorder à Sinadino dans la perspective de l'histoire moderne, au titre de sa participation ou non au renouvellement esthétique du début du siècle. Voilà quel a été le foyer de la recherche – à la fois centre, point d'origine, et lieu d'achèvement.

### *L'horizon d'une intégration*

À travers ses trois volets, cette investigation sur Sinadino voudrait lutter contre la dispersion et l'effacement qui ont caractérisé pendant des années l'œuvre du poète. « Je souffre de cet éparpillement. Dans cette succession d'imperfections, j'aspire à me reposer moi-même dans une abondante unité. Ne pourrais-je réunir tous ces sons discords pour en faire une large harmonie<sup>15</sup> ? » Ces phrases n'ont pas été prononcées par Sinadino, mais par le narrateur de la trilogie du *Culte du moi*. Un tel diagnostic – énoncé par un auteur hanté par ses « mille âmes successives », au terme d'une jeunesse erratique qui n'est pas sans rapport avec celle de Sinadino – pourrait fort bien s'appliquer au poète d'Alexandrie, autre grand « inquiet de la diversité<sup>16</sup> ». Mais à bien y regarder, rien n'est plus opposé à la philosophie d'homme libre et sans amarres à laquelle Sinadino restera fidèle pendant toute sa vie que le désir d'enracinement qui emportera finalement Barrès, et, à sa suite, une génération d'esthètes repentis.

Terre, nation, tradition : entre la quête d'une foi dans laquelle se reconnaître et le nomadisme culturel de Sinadino, décidé à vivre entre les pays et les langues, on ne peut imaginer plus grande distance. « Où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? », aurait pu répondre Sinadino à son illustre collègue, comme le fit

<sup>15</sup> M. BARRÈS, *Le jardin de Bérénice*, Paris, Perrin, 1891, chap. VI, p. 66.

<sup>16</sup> « A André Gide, inquieto della diversità » est la dédicace qui figure sur la première page du recueil *Il Dio dell'attimo* de 1910.

Gide en 1897. S'il est resté jusqu'au bout un homme sans attaches, attaché à un idéal de liberté, de luxe et d'éclectisme, ce travail voudrait offrir une hospitalité provisoire à la seule mémoire qui semblait compter à ses yeux, celle de sa poésie.



PREMIÈRE PARTIE  
« CETTE FIÈVRE APPELÉE : VIVRE »

DE L'ÉGYPTE À L'EUROPE,  
ESSAI D'ARCHÉOLOGIE BIOGRAPHIQUE

« Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini. »

Maurice Blanchot





## INTRODUCTION.

### LE DÉSERT ET LA RUINE

« La décontextualisation, c'est la bouteille à la mer, le manuscrit perdu ; la recontextualisation, c'est le manuscrit retrouvé ». Comme le rappelle Christian Angelet, tout mouvement de dispersion textuelle (voulue ou accidentelle, réelle ou fictionnelle) produit, dans l'ordre de la lecture, une réaction opposée : quête précautionneuse d'une nouvelle cohésion, patiente tentative de réparation, visant à redonner un sens au « manuscrit retrouvé<sup>1</sup> ». L'œuvre de Sinadino, si longtemps laissée dans un état de désordre et d'abandon, réclame précisément, pour être lue, cet effort de recontextualisation historique et documentaire. Mais en l'absence de témoignages ou d'interprétations critiques pouvant faire office de relais de la mémoire, la recontextualisation n'est pas chose aisée. Faute d'éléments, Sinadino n'offre pas d'autre solution, pour fixer les premières frontières de son œuvre, que de suivre le fil rouge de sa biographie et de parcourir, à rebours, ses propres pas : c'est fatalement par l'auteur, « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit<sup>2</sup> », que doit débiter le travail de réunion et d'authentification des textes.

Ce chemin de réappropriation biographique n'a rien d'un détour gratuit. Bien au contraire, dans le contexte d'extrême pauvreté documentaire qui caractérise l'expérience de Sinadino, on admettra que l'enquête biographique présente une valeur immédiatement opératoire : comment classer les recueils, identifier les poèmes, jouer au jeu des attributions, comparer les saisons d'une écriture, sans les rapporter d'abord à cette « signature » commune, qui en est la garantie de cohérence et de stabilité ? Si le poète a laissé derrière lui un tel champ de ruines, la biographie constitue une première étape indispensable de la recherche, préalable à l'exploration autonome de son projet d'écriture. Loin d'être parasite, la biographie devient, en ce sens, un support, voire un « ciment » de l'œuvre au sens fort.

<sup>1</sup> Ch. ANGELET, « Considérations historiques et typologiques », in J. HERMAN, F. HALLYN [dir.], *Le topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque international de Louvain-Gand*, Louvain, Peeters, 1999, p. LIV.

<sup>2</sup> Comme le définit Barthes dans *Le bruissement de la langue* (Paris, Le Seuil, 1984, p. 282).

Par ailleurs, le poète a si bien tressé sa vie avec ses textes, dans un élan proche du *cupio dissolvi*, qu'il a déterminé, en retour, une situation de lecture particulière, qui semble réclamer d'elle-même ce support : nombreux sont les indices de l'existence réelle de Sinadino dispersés au cœur de ses livres (notamment dans les notations paratextuelles, qui fonctionnent en réseau avec les titres de certains poèmes). Dans leur enchevêtrement, dans leur apparente contradiction, ces indices semblent inviter le lecteur au « fantasme biographique », comme jeu de reconstitution d'un itinéraire antérieur à toute création. Selon cette perspective l'œuvre du poète, loin d'*exclure* la biographie, semble la *permettre*, sinon l'*appeler*, comme moment d'unité et de rassemblement de la « part absente » du texte : l'auteur.

On le voit, le cadre biographique se présente comme une première trame à reconstituer : hors de toute magie évocatoire, à l'opposé de toute tentative de se rapprocher d'un insondable « acte des muses », il s'agit de développer une enquête sur un espace situé en amont des textes, qui a permis leur découverte et leur inventaire. Mais cette enquête se heurte à un certain nombre de difficultés : avant d'essayer de retracer l'itinéraire biographique de Sinadino, un relevé des principales *résistances* à faire céder s'impose.

### *Les lacunes d'une existence*

La première difficulté – très concrète – que rencontre l'entreprise biographique, dans le cas d'Agostino John Sinadino, tient à la matière documentaire, qui apparaît au terme des recherches relativement restreinte. Cette carence des données est déroutante, si l'on songe à la proximité historique de cette existence, mais somme toute logique, au vu de l'éternel nomadisme de Sinadino, et des relations variables qu'il entretenait avec sa famille. Toutes les circonstances ont concouru à effacer ses traces : ses changements très fréquents de domicile – et non seulement de domicile, mais aussi de pays et de continent –, qui ont favorisé la dispersion de sa correspondance ; son décès dans un état d'extrême dépouillement, dans une très modeste pension de Milan, entouré du nombre minimal d'affaires personnelles ; la mort anticipée de sa famille proche, parents et frère, et le désintérêt total de sa famille lointaine, qui a effacé toute trace de sa mémoire ; son amitié, tout au long de son existence, pour des personnes partageant la même vie de bohème, mortes dans des circonstances elles-mêmes tragiques, en dispersant leurs écrits et leur correspondance (Gian Pietro Lucini, Giuseppe Vannicola) ; son refus d'intégrer les codes littéraires dominants ainsi que son goût pour les publications luxueuses, distribuées aux proches et rarement vendues dans le commerce.

À la rareté des données factuelles s'ajoute une quasi absence iconographique. À titre d'exemple, il n'existe aujourd'hui que trois portraits du poète, qui le

représentent probablement vers la cinquantaine : deux photographies en noir et blanc, de très petit format et de qualité médiocre<sup>3</sup>, et une gravure à l'encre noire, présente dans le recueil *Poësies 1902-1925*. À ces documents, il faut ajouter une curieuse caricature réalisée à New York au début du siècle, qui montre le « baron Agostino Sinadinò » dans toute sa gloire ; comble de la bizarrerie, cette caricature est l'œuvre du grand ténor Enrico Caruso, qui a séjourné aux États-Unis au même moment que le poète<sup>4</sup>. Devant ces quatre visages très différents l'un de l'autre, comme estompés, le regard s'arrête, plus que sur les traits, sur quelques détails : un chapeau, un monocle à l'œil droit, un nœud papillon. Ces accessoires de dandy – dignes de figurer, dans un vestiaire idéal, aux côtés des costumes violets de Péladan, de la canne de Robert de Montesquiou ou des tenues impeccables de Jean de Tinan – renforcent encore l'impression d'abstraction du personnage. On devine un léger embonpoint, un début de calvitie, mais la reconnaissance s'arrête là.

Cette situation singulière, due à une accumulation de circonstances ayant convergé vers le même but, oblige à développer une biographie dans un contexte d'extrême pauvreté des données. Un sujet historique ne vit que dans la mesure ou d'autres ont pris note de ses actions. Si, comme le suppose Borges, une vie se compose d'une série infinie de faits, anodins ou essentiels, on conviendra que le nombre d'actes documentés à distance d'un siècle sur Sinadino est bien réduit. Comment être certain de ne pas avoir omis un événement fondamental, mais effacé par le temps, qui aurait ouvert à la compréhension de toute une vie ? La biographie est contrainte de recomposer un itinéraire en pointillé, tissé d'énigmes et d'espaces blancs. À l'instar de Borges, on pourra concevoir dans un vertige d'autres biographies du même homme, exploitant d'autres sources, enregistrant d'autres faits, et retraçant un tout autre itinéraire :

« La réalité est si complexe, l'histoire si fragmentaire et si simplifiée, qu'un observateur omniscient pourrait rédiger un nombre indéfini, et presque infini, de biographies d'un homme, qui mettraient chacune en valeur un groupe de faits indépendants, et dont il nous faudrait lire un grand nombre avant de comprendre qu'il est question d'un personnage unique. Simplifions démesurément une vie ; imaginons qu'elle se compose de treize mille faits. Une des biographies supposées enregistrerait la série 11, 22, 33... ; une autre la série 9, 13, 17, 21... ; une autre la série 3, 12, 21, 30, 39... Il n'est pas impossible de concevoir une histoire des rêves d'un homme ; une autre, des organes de son corps ; une autre, des tromperies qu'il a commises ; une autre, de tous les moments où il s'est représenté les pyramides ; une autre, de

<sup>3</sup> L'une apparaît dans un article nécrologique qui évoque la mort de Sinadino en 1956 (*Corriere d'informazione*, 28 novembre 1956) ; l'autre, en possession de Jean-Jacques Luthi, a été publiée dans l'anthologie *Vingt-huit poètes d'Égypte*.

<sup>4</sup> Ce dessin, qui nous a été signalé par Sergio Silvi, apparaît dans E. CARUSO, *Caricatures*, La Follia di New York, 1908, p. 105.

son commerce avec la nuit et avec les aurores. Ce que je dis peut paraître purement imaginaire, mais ne l'est pas, malheureusement<sup>5</sup>. »

### *Entre mythisation et mystification*

À cette première difficulté, de type strictement quantitatif, s'ajoute une opacité d'un autre ordre : on constate, dans les données difficilement rassemblées, un phénomène que l'on pourrait qualifier d'*attraction du mythe*. La plupart des traces de Sinadino qui subsistent sont inscrites dans une sphère littéraire, ou pré-littéraire : ce sont surtout des textes (poésies, éléments de correspondance), rarement des documents bruts (pièces d'état-civil, traces administratives). Il ne reste pratiquement de Sinadino qu'une production textuelle, flottant hors de tout ancrage biographique. Si le mythe est « une parole qui semble ne pas avoir d'émetteur véritable qui en assumerait le contenu et revendiquerait le sens<sup>6</sup> », l'existence énigmatique de Sinadino répond parfaitement à cette définition. Faute d'éléments concrets, cette silhouette sans profil finit par se confondre avec son seul résidu, fait d'encre et de papier : les livres eux-mêmes.

Certes, le poète laisse entrevoir, dans les interstices de sa poésie (par les lieux de composition indiqués, ou la datation des poèmes), quelques éléments objectifs de son existence vécue entre Alexandrie, Milan, Paris et New York, mais c'est un véritable carnaval de lieux et de dates : ces indices dispersés – les « occasions » de la poésie – dessinent une sorte de géographie parallèle dans laquelle l'auteur se promène, comme dans le musée de ses propres souvenirs. Mais pour le lecteur, c'est un musée désordonné, labyrinthique et obscur, où les noms de pays brillent surtout pour leur charge poétique, indépendamment de toute valeur référentielle. De plus, si des poèmes font à l'évidence référence à des sites géographiques précis (comme la série de poèmes intitulée « Attimi di un sito. Stresiane », qui renvoient à la ville de Stresa<sup>7</sup>), cette expérience apparaît déjà mise en scène dans l'horizon de la page, donc déréalisée et difficilement exploitable. De même, dans les rares éléments de correspondance retrouvés, l'existence n'apparaît qu'altérée par l'écriture : l'auteur se construit une image de voyant et de maudit rimbaldien, brûlé par « le terrible feu de la solitude », perdu « parmi les barbares », « en quête vainement d'un rayon, d'un accord, d'un parfum<sup>8</sup> ». Sinadino en vient à créer une

<sup>5</sup> J.L. BORGES, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. I, 1993, p. 771.

<sup>6</sup> L. SEBAG, « Le Mythe : code et message », in *Temps modernes*, mars 1965, p. 48.

<sup>7</sup> Cf. A.J. SINADINO, *Il Dio dell'attimo* 1924, p. 81-91.

<sup>8</sup> Ces trois expressions apparaissent dans une lettre à Prezzolini du 18 juin 1905 et dans une lettre à Gide du 30 juillet 1909.

sorte de mythologie de lui-même, à mi-chemin entre vie et littérature. Double interférence de l'œuvre : en ce qu'elle crée un moi de papier qui se superpose, aux yeux du lecteur, au moi réel – et en ce qu'elle incite l'auteur lui-même à se confondre avec cette fiction.

Le phénomène se reproduit, et s'aggrave, sous la plume des contemporains du poète. De façon emblématique, le seul portrait détaillé que l'on ait de Sinadino par un témoin direct obéit au même processus : il s'agit des quelques pages de présentation que le symboliste Gian Pietro Lucini lui consacre en 1908, dans *Il verso libero*, essai monumental censé offrir un panorama complet, auteur par auteur, de la production poétique contemporaine. Ces quelques lignes représentent le document le plus développé qui nous soit parvenu sur le poète : en ce sens, elles ont un prix inestimable<sup>9</sup>. Mais là encore, la figure de Sinadino se transforme en un chef-d'œuvre d'inconsistance. Dans l'embarras devant cette figure excentrique dont il ne sait rien de précis, Lucini en vient dans son ouvrage à multiplier les références littéraires, les entrelacs et les arabesques : présenté comme un personnage de conte fantastique atteint d'une douce folie, né du croisement entre une « danseuse milanaise » et un « pacha levantin », ayant un jour quitté « le fracas d'une ville infernale » pour passer l'océan en direction des Amériques, le poète se transforme au fil du texte en un personnage de roman, et laisse derrière lui, encore une fois, une absence.

Face au « cas » Sinadino, la réaction de Lucini est indicative d'une perplexité plus générale : tout se passe comme si l'ensemble des témoins, à l'obscur de l'existence précise de Sinadino, recréaient un mythe personnel indépendant de la réalité du personnage, et l'attiraient du côté du *non-* ou du *supra-historisme*. En bon disciple de Wilde, Sinadino apporte la preuve qu'en certaines circonstances c'est bien la vie qui imite l'art ; ces commentaires créent un véritable brouillage de l'existence objective, en multiplient presque à l'infini les efflorescences imaginaires.

### *La dislocation biographique*

Une troisième difficulté surgit, lorsque l'on observe que le poète, irréductible à une seule et unique tradition nationale, se situe au croisement d'innombrables lignes d'influence. Loin d'apparaître comme une figure de l'inspiration solitaire et souveraine, Sinadino se présente en effet comme un point d'intersection entre différentes cultures et différents espaces sociaux. Il est le produit d'une

<sup>9</sup> Lucini propose dans son essai un portrait du poète, suivi d'une anthologie restreinte de quatre textes (G.P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Edizioni di "Poesia", 1908, p. 607-611).

superposition de déterminations extérieures, dont il faut impérativement tenir compte. « Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un "sujet" dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau », avertit à ce propos Bourdieu<sup>10</sup>. C'est bien à l'intérieur d'une trame variable, définie par une multiplicité de communautés littéraires d'adoption – en Égypte, en France et en Italie – que se déroule l'itinéraire du poète.

Cette identité composite de l'auteur (qui est aussi, naturellement, la source de multiples tensions) apparaît dès l'énoncé de son nom. À l'image de bien des noms alexandrins, celui-ci se décompose en trois éléments qui renvoient à autant de pays, de langues et d'origines. *Agostino*, prénom italien aux accents d'été et d'éternelle adolescence, témoin des origines milanaises de sa mère ; *Sinadino*, nom grec aux sonorités orientales (occasionnellement orné d'un accent sur sa dernière voyelle), rappel de son appartenance à une des dynasties les plus aisées d'Égypte et les plus anciennes de la Méditerranée ; entre les deux, le prénom anglais *John*, souvent abrégé par un « J » majuscule (et parfois traduit par Jean, Ioannis ou Giovanni), révélateur d'une profonde attraction pour l'occident et sa culture.

Signe annonciateur de la dispersion géographique qui marquera son destin, symbole d'un métissage culturel inscrit sur la première ligne de son état civil, le nom de Sinadino fonctionne ainsi comme un avertissement exemplaire : premier témoignage des fractures qui traversent l'identité de l'auteur, il laisse entendre que la multiplicité de ses arrière-plans rendra très complexe toute tentative de synthèse. Agostino John Sinadino est une émanation parfaite de l'Alexandrie « cosmopolite et chatoyante » du début du siècle, un condensé de ce « château de cartes hanté de fées polyglottes, d'esthètes et d'intrigants » dont les lumières brillaient sur la Méditerranée<sup>11</sup>.

Mais cet imbroglio existentiel ne se réduit pas uniquement à une difficulté concrète (l'éparpillement des traces de l'auteur entre les communautés) : les perplexités d'ordre technique que suscite ce parcours fragmenté sont redoublées

<sup>10</sup> « Les événements biographiques se définissent comme autant de *placements* et de *déplacements* dans l'espace social », ajoute le sociologue. Cf. P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n° 62-63, mai 1986, p. 69-72.

<sup>11</sup> C'est ainsi que le père Jacques Monnot définit l'Alexandrie de l'Égypte post-khédiviale, dans sa préface aux mémoires de l'Alexandrin Gaston Zananiiri (G. ZANANIRI, *Entre mer et désert. Mémoires*, Rome-Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 5).

par une difficulté presque métaphysique à saisir cette superposition. Car on devine bien que Sinadino est issu d'un trop-plein qui finit, paradoxalement, par confiner au néant : à force d'être *entre* les pays et *entre* les langues, Sinadino semble *sans origine*. Il n'y a pas de *nostos* pour ceux qui viennent de nulle part – et qui ne peuvent éprouver qu'une nostalgie sans objet. Chez Sinadino, le voyage devient exil, et la vie s'égrène en une série d'adieux. Cet équilibre instable dépasse de toute évidence l'accident biographique pour qualifier un être-au-monde, voire un être-à-la-poésie, dans lequel il faudra essayer de pénétrer.

D'ores et déjà, on pressent que le parcours individuel de Sinadino, qui choisit le parti de la solitude, se configure comme d'une série d'*expériences du désert*. Du milieu littéraire italien du début du siècle auquel le poète ne s'intègre pas à l'exil doré de New York, qu'il subit en vivant reclus dans son pavillon, du milieu parisien dans lequel Gide ne parvient pas à imposer son correspondant aux faubourgs de Milan de l'après-guerre, que Sinadino sillonne dans un état d'extrême précarité, le poète semble constamment entouré par le vide, fidèle à son image de « nomade », toujours « au centre de barbaries diverses<sup>12</sup> ». Si pour Rilke, selon la célèbre formule du *Livre de la pauvreté et de la mort*, chaque homme porte sa mort en soi, Sinadino au contraire porte son propre néant autour de lui : le sable du désert non seulement l'entoure, mais recouvre ses traces.

### Méthode

C'est donc une entreprise biographique particulière, fondée sur un matériau désordonné et parfois lacunaire, qui se présente. Si toute biographie est une mise en forme, celle-ci le sera par nécessité, mais sous le signe de l'incomplétude : dans notre situation, l'idéal de certitude et le principe de cohérence devront régulièrement céder la place au faisceau des présomptions. À la peinture d'un impossible *portrait de Sinadino* on préférera ainsi l'imperfection d'une silhouette – voire l'ambivalence d'un profil, en ce qu'il découvre et dérobe tout à la fois, comme le remarquait Rousseau à propos de Montaigne<sup>13</sup>.

Reste à préciser le projet dans ses modalités et dans son déroulement. Comment isoler des sous-unités de sens, à l'intérieur de la chronique de la vie de Sinadino ? Selon quels segments pourrait-on organiser son existence ? Même sans céder

<sup>12</sup> Pour reprendre une expression employée dans le « Préambule » au premier cahier du recueil *Il dio dell'Attimo* (*Il dio dell'attimo* 1910, p. 13).

<sup>13</sup> « Montaigne se peint ressemblant mais de profil. Qui sait si quelque balafre à la joue ou un œil crevé du côté qu'il nous a caché, n'eût pas totalement changé sa physionomie » (J.-J. ROUSSEAU, ébauches des *Confessions*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1964, p. 1149-1150).

à une illusion d'ordre idéaliste, pourtant sous-jacente dans nombre d'enquêtes biographiques (une vie s'organiserait d'elle-même en sous-ensembles signifiants, qu'il suffirait de mettre au jour), on peut admettre la présence de « moments » ou de « pôles fonctionnels » dans l'existence de Sinadino, assimilables aux chapitres de sa biographie. Pour les mettre au jour, on peut exploiter deux critères complémentaires : la production littéraire (qui se décline en des moments de publication plus ou moins denses, plus ou moins homogènes) et l'existence sociale (marquée par des ruptures, des séjours sur des sols différents).

La production du poète amène d'elle-même à une première périodisation. Parmi les huit recueils édités entre 1898 et 1934, selon une plus ou moins grande densité de publication – 1898, 1900, 1900, 1900, 1910, 1924, 1929, 1934 – on repère des « époques » différentes, que l'on pourrait regrouper en quatre saisons littéraires, d'après le simple critère de leur datation, complété par un regard sur leurs affinités thématiques. La première saison, entre 1898 et 1900, correspond à la publication en un temps très réduit de quatre ouvrages qui sont autant de variations sur les possibilités du symbolisme : *Le presenze invisibili*, *La donna dagli specchi*, *Melodie* et *La Festa*. Elle est séparée de la suite du parcours éditorial de Sinadino par un silence de dix ans. La deuxième saison, de 1910 à 1924, obéit à un nouveau modèle d'écriture, dans un registre méditatif, expérimenté en italien, dans les deux « cahiers » du *Dio dell'attimo*, publiés en 1910 et en 1924. Un épais recueil écrit intégralement en français, publié à Paris en 1929, constitue à lui seul le centre de la troisième saison de Sinadino : sorte de bilan poétique, dans lequel se condensent toutes les influences françaises de l'auteur. Enfin, la dernière saison peut correspondre à l'écriture et à la publication du dernier ouvrage de Sinadino, synthèse d'un hermétisme rigoureux isolée du reste de l'œuvre, en ce sens véritable conclusion de son parcours littéraire ; elle sera prolongée par trois cahiers manuscrits, majoritairement rédigés en français entre 1945 et 1953, qui ne trouveront jamais d'éditeur. On obtient ainsi, par ce simple regard panoramique sur la production de Sinadino, une scansion en quatre temps fondamentaux :

- 1) Publications de jeunesse (4 ouvrages, 1898-1900).
- 2) Nouveau modèle d'écriture développé en italien (2 recueils, 1910-1924).
- 3) Réalisation en français (1 volume, 1929).
- 4) Recueil final (1 volume, 1934) prolongé par les cahiers manuscrits (1945-1953).

À cette première division, strictement littéraire, il faut en ajouter une seconde, liée à l'existence sociale du poète. Toute biographie est à la fois une chronique individuelle prise dans la chronique du monde et un parcours géographique contenu dans une portion d'univers délimitée. Ces deux axes s'imposent, en tant qu'éléments structurants de la narration biographique, dans le cas d'un poète nomade comme Sinadino. Quelles charnières peut-on identifier à travers eux ?



La difficulté provient d'une impression de densité excessive : la biographie de Sinadino contient une histoire à la fois très longue (elle s'étend sur une durée de quatre-vingts ans, de 1876 à 1956) et très segmentée (elle est particulièrement riche en ruptures, déviations, coups de théâtre, abandons, départs et retours). Les coupures abondent de tous points de vue. La mort du père (1890), le mariage avec Angela D'Annibale (1900), le départ à New York (1906), la faillite de la banque américaine (1909), le retour définitif en Italie (1930), l'internement à Bari dans un camp de prisonniers (1940) : autant de charnières potentielles, permettant de diviser les chapitres d'une existence, mais parmi lesquelles tout tri apparaît, au premier regard, bien arbitraire.

Il faut néanmoins reconnaître qu'un épisode se détache très nettement des autres, et s'impose comme un tournant essentiel dans l'existence de Sinadino : son départ pour New York, en 1906. Ce départ correspond à la rupture la plus nette de toute sa biographie. Sinadino, poète brillant, précoce, auteur de quatre ouvrages en l'espace de deux ans, semble, à l'époque, très bien intégré au milieu littéraire italien : à l'aube d'une véritable carrière. Il quitte pourtant tout pour les États-Unis. C'est un changement de coordonnées brutal et imprévu, presque un refus, une fuite, une apostasie, à l'image du départ de Rimbaud loin de la vieille Europe : tout comme ce dernier reniait brutalement la poésie pour disparaître au cœur de l'Afrique et vivre de trafic d'armes, Sinadino abandonne son pays pour se perdre dans le monde capitaliste américain et tenter de faire oublier son nom dans l'univers de la finance (largement aussi impitoyable, on en conviendra, à l'égard des non-initiés<sup>14</sup>). Cette fuite à New York et ce changement de métier ont tout d'un effacement de soi, d'une mort symbolique. Pourtant, Sinadino ne parviendra pas à se perdre tout à fait : ses traces ne disparaissent pas définitivement dans le désert américain. Le poète reviendra dans sa terre natale, en 1910, et retrouvera l'écriture. Mais à son retour des États-Unis, malgré tous ses efforts, Sinadino semblera partiellement exclu du monde culturel, et incapable de retrouver la place qu'il avait conquise au tournant du siècle. Littéralement, ce sera un *revenant*, condamné à la solitude. Sans l'ombre d'un doute, le séjour de Sinadino à New York, dans les limbes du capitalisme, constitue un sous-ensemble (1906-1910) qui divise sa vie en deux parties égales.

Dès lors, en superposant le découpage en quatre saisons littéraires à cette charnière fondamentale, et en réservant un premier chapitre aux années de formation de Sinadino, on obtient une division qui semble fonctionnelle, en six époques :

<sup>14</sup> L'analogie entre ces deux expériences a été relevée par Gian Battista Nazzaro (cf. G. B. NAZZARO, « L'essere Sinadinò », *E.S.* n° 3, 1975, p. 77). Il va de soi qu'elle ne vaut que comme effet de lecture, tout à l'honneur de Sinadino.

- 1) Les années de formation : 1876-1898.
- 2) Première saison littéraire en Italie : 1898-1906.
- 3) Le silence de New York : 1906-1910.
- 4) Deuxième saison littéraire, sur le versant italien : 1910-1924.
- 5) Le recueil des *Poesies*, bilan de la production en langue française : 1925-1930.
- 6) La dernière saison littéraire. Solitude milanaise, fin de carrière : 1930-1956.

### *Sources*

Les sources, rassemblées puis exploitées pour la constitution de ce profil, composent un ensemble restreint mais relativement diversifié. Les recherches que Glauco Viazzi (1972), Ernesto Citro (1986) et Margherita Orsino-Alcacer (2006) ont menées sur Sinadino en représentent la base, en ce qu'elles contiennent les fondements d'une enquête à la fois biographique et bibliographique<sup>15</sup>. Les annexes de l'ouvrage de Citro proposent une notice sur la vie de l'auteur, limitée (cinq pages) mais très précieuse : cette notice, qui a constitué le point de départ de ces recherches, se fonde sur deux articles nécrologiques publiés à la mort de Sinadino, ainsi que sur les témoignages du peintre Joachim Esposito (dernier ami du poète) et du père Don Giuseppe Soldani (en contact avec les derniers cercles de sa famille). Les informations qu'elles contiennent ont été complétées par les indications ponctuelles que donne Jean-Jacques Luthi, dans son anthologie de la littérature d'expression française en Égypte<sup>16</sup>, déjà consultée en son temps par Ernesto Citro.

Ces quatre travaux (Viazzi, Citro, Orsino-Alcacer et Luthi) constituent l'ensemble des sources critiques indirectes, fondées sur une connaissance secondaire et une compilation de données. Ils dessinent une grille biographique élémentaire, qui a été enrichie par de multiples apports : les sources directes, contemporaines de Sinadino, sont à l'évidence les plus intéressantes. Il s'agit d'abord d'un témoignage que nous a livré Alessandra Esposito (dont le père a assisté Sinadino dans l'après-guerre) sur les dernières années de la vie du poète. Ce sont aussi des documents divers, retrouvés ou consultés, qui enregistrent des données élémentaires de l'existence de Sinadino, comme la transcription de son acte de mariage (1900) ou l'acte de saisie de ses biens (1906) ; on a également repéré un certain nombre de témoignages littéraires, présents dans des livres de

<sup>15</sup> Cf. G. VIAZZI, *Agostino J. Sinadinò. Poesie*, Napoli, Guida, 1972 (anthologie poétique), E. CITRO, *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, Ravenna, Longo, 1986 (étude thématique), et A. J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, introduction et notes de Margherita Orsino-Alcacer, Toulouse, P.U.M., 2006 (publication de manuscrits inédits).

<sup>16</sup> J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1798-1945)*, Paris, Éditions de l'École, 1974.

mémoires ou des essais critiques ; ceux-ci ont le plus souvent été rédigés du vivant du poète (Lucini : 1908, Cardile : 1915, Martini : 1930), parfois légèrement après sa mort (Antongini : 1965<sup>17</sup>).

Parmi ces évocations, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, le témoignage de Lucini (cinq pages où se mêlent indications biographiques, appréciations littéraires et citations textuelles) est certainement le plus riche et le plus pertinent. Il s'agit, avec la notice de Citro, de la source la plus intéressante pour des recherches sur l'existence de Sinadino. Le texte de Martini dont il est question est un roman autobiographique, lui aussi très précieux, en ce qu'il consacre un chapitre entier à sa rencontre avec un poète exilé en terre américaine, surnommé « baron Agostino », derrière lequel il est aisé de reconnaître Sinadino. Pour les autres témoignages, la distance temporelle et la tonalité du texte qui les contient déterminent à l'évidence leur degré de fiabilité. Des lettres échangées avec des correspondants littéraires, français ou italiens, ont également été consultées ou mises au jour : André Gide (17 lettres), Paul Valéry (4 lettres), Giuseppe Prezzolini (3 lettres), Tito Marrone (2 lettres), Henri Thuile (2 lettres), Paul Claudel (1 lettre), Giuseppe Vannicola (1 lettre), Gabriele D'Annunzio (1 lettre). Pour ce qui est des recueils et des poèmes, de nombreuses plaquettes ont été retrouvées ou identifiées, de façon à fixer sans ambiguïté le corpus des textes réellement publiés par l'auteur. Au terme de notre recherche, l'ensemble est complet. Ces plaquettes retrouvées entre Paris, Florence, Milan, Lausanne, Lugano, le lac de Garde et l'île d'Elbe ont aussi contribué à déterminer le cercle des interlocuteurs et des connaissances de Sinadino (la plupart portent une dédicace manuscrite : à Lucini, Marinetti, Antongini, Cavafis, Thuile, Cattai, D'Annunzio, etc.).

Malgré tous ces éléments, l'idéal de transparence documentaire se heurtera, dans les pages suivantes, à une irréductible opacité, semblable – toutes proportions gardées – à ce « vide intérieur » que Sartre voyait dans la personne de Baudelaire. Par bien des aspects, en effet, Sinadino n'est qu'une ombre dans l'histoire littéraire. De fait, sa présence semble se réduire à celle d'une voix productrice de texte, sans origine et sans attaches. « Tous les traits qui composent son image, il faudra donc les concevoir comme affectés d'un néant subtil et secret », nous avertit Sartre. Nous pourrions continuer avec lui : « et tous les mots dont nous userons pour le peindre, il faudra éviter d'en être dupes car ils évoquent et suggèrent beaucoup plus qu'il n'était ; rappelons-nous, si nous voulons entrevoir les paysages lunaires de cette âme désolée, qu'un homme n'est jamais qu'une imposture<sup>18</sup> ».

<sup>17</sup> Respectivement : G.P. LUCINI, *op. cit.* ; E. CARDILE, *Determinazioni*, Palermo, Trimarchi, 1915 ; F.M. MARTINI, *Si sbarca a New York. Romanzo*, Milano, Mondadori, 1930 ; T. ANTONGINI, *La Belle Époque*, Milano, Longanesi, 1965.

<sup>18</sup> J.-P. SARTRE, *Baudelaire* [1947], Paris, Gallimard, 1994, p. 77.



## CHAPITRE I. 1876-1898.

### LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

« Fils de races mêlées, né d'une belle danseuse milanaise et d'un riche pacha levantin » : Agostino John Sinadino apparaît dès cette ébauche de généalogie, formulée par Gian Pietro Lucini<sup>1</sup>, comme le résultat d'un croisement pour le moins curieux entre deux milieux et deux cultures. Une sorte de cousin éloigné du Samuel Cramer de Baudelaire, présenté dans *La Fanfarlo* comme le « produit contradictoire d'un blême allemand et d'une brune chilienne<sup>2</sup> ». Cette alliance surprenante de deux exotismes – la sensualité de *Salomé* et le faste des *Mille et une nuits* – est rendue par Lucini avec un incontestable art de la formule, mais au prix de quelques déformations : si la généalogie égyptienne de Sinadino est effectivement complexe, on voit qu'elle tend d'elle-même à se transformer en un « roman des origines », séduisant mais inexact.

Pour rectifier le tableau de Lucini, il est relativement aisé de retrouver les principales coordonnées familiales de Sinadino, et de reconstituer brièvement sa généalogie ; mais la tâche se complique pour ce qui est des années suivantes : au-delà de la naissance de Sinadino au Caire, ce sont les renseignements sur ses années d'adolescence et de formation qui sont les plus difficiles à obtenir. Cette période de ténèbres, probablement vécue entre l'Égypte et l'Italie, s'étend sur près de quinze ans. Les seuls éléments disponibles, pour l'éclairer, sont quelques traces parsemées dans les poèmes et dans la correspondance du poète, qui mentionnent toutes avec insistance le souvenir du lac Majeur. Ce n'est que vers 1895 qu'apparaissent de nouveau des indices d'une présence à Alexandrie, et qu'en 1898 que l'on peut recommencer à suivre, presque sans interruption, le parcours de Sinadino. Nulle trace, autrement, de ses premières lectures, de sa bibliothèque de jeunesse ou de ses lieux de formation. Pour un regard extérieur, ces années semblent donc marquées par deux éléments : les ténèbres documentaires et la présence énigmatique du lac. Le *lac*, monde clos, synonyme de protection et de confinement, comme préparation à la *mer*, monde infini de la traversée, du voyage et de la quête ?

<sup>1</sup> G. P. LUCINI, *op. cit.*, p. 610-611.

<sup>2</sup> Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, vol. I, p. 553.

*Entre les origines et les nationalités*

Né le 15 février 1876 au Caire, Agostino John Sinadino a pour père un riche homme d'affaires grec, Ioannis Constantin Sinadino (1820-1890). Ce dernier est un parfait exemple de cette génération d'aventuriers de la finance d'origines diverses, mais principalement grecs, venus faire fortune en Égypte au moment où Alexandrie connaît un développement économique sans précédent, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : le Khédive Ismaïl, à la tête d'un pays aux velléités indépendantistes, mais dont l'endettement atteint des sommets, courtise les investisseurs pour obtenir des liquidités, faisant ainsi la fortune et le prestige d'une classe, propulsée en quelques années aux premières places de la société. Une fois établi à Alexandrie, Ioannis Constantin Sinadino participe au capital de la Banque anglo-égyptienne (1864), puis de la Bank of Alexandria, basée à Londres (1872), et de la Banque Générale d'Égypte (1881). À l'activité bancaire entre l'Égypte et le Royaume-Uni s'ajoute un investissement, de la part de cet homme d'affaires avisé, dans l'entreprise du canal de Suez, qui se réalise précisément dans ces années. Pendant la crise de 1882, il se trouvera d'ailleurs à Londres, où il jouera un rôle de tout premier plan, comme intermédiaire entre le ministre britannique des Affaires étrangères et le Khédive. Un premier mariage, célébré en 1848 avec une Grecque, lui donne plusieurs enfants<sup>3</sup>. Mais son épouse décède en 1871, à moins de quarante ans, et le laisse seul avec sa progéniture.

La mère d'Agostino John Sinadino, Margherita Carolina Casati (1849-1930), est quant à elle issue d'une famille de la haute bourgeoisie milanaise que rien ne semblait destiner, *a priori*, au soleil d'Alexandrie. Si elle se rend en Égypte à la fin du siècle, c'est en compagnie de son père, le violoniste Filippo Casati, au moment des célébrations liées à l'ouverture du canal de Suez. Rappelons que pour l'occasion, sur commande du Khédive, Verdi a composé *Aida*, dont la première représentation est fixée au 24 décembre 1871, au théâtre de l'Opéra du Caire. Filippo Casati, qui fait partie de l'orchestre italien invité en Égypte pour l'inauguration du Canal et la création de l'opéra (1870-1871), a emmené en tournée avec lui ses deux filles, Margherita Carolina et Erminia Candida. Le séjour sur les bords du Nil semble avoir duré plusieurs mois. Au-delà de cette présence ponctuelle sur le sol égyptien (pendant que le père de Giuseppe Ungaretti, à l'autre extrémité de l'échelle sociale, creusait les tranchées de ce canal de Suez tant

<sup>3</sup> Respectivement : Cléopâtre (1847-1896), Cléanthe (1857-1919), Constantin (1848-1902), Despina (1850-1927), Michel (1855-1919), Charikleia (1858- ?), Ambrouzis (?- ?), Nicolas (1861-1914). Autant de demi-sœurs et demi-frères qui constitueront le réseau familial d'Agostino John Sinadino.

célébré par les milieux d'affaires...), on ignore les circonstances plus précises de la rencontre entre Ioannis Constantin Sinadino et Carolina Casati.

Il est difficile d'imaginer comment à pu naître une romance entre ce banquier grec chenu et cette fille de musicien : nul ne saura, à l'évidence, « comment leurs yeux se rencontrèrent ». En tous les cas, le veuvage de Ioannis aura très peu duré : la fille du violoniste et l'homme d'affaires quinquagénaire se marient peu après. Le 2 juillet 1874, leur mariage civil est fêté à Oggebbio, sur le lac Majeur ; deux ans plus tard, le 20 juin 1876, le mariage religieux est célébré à Venise, dans le respect du rite orthodoxe<sup>4</sup>. Deux enfants naissent ainsi, sous le signe du canal de Suez : Agostino et Alessandro.

Dès sa naissance, Agostino John Sinadino se trouve ainsi partagé entre deux communautés. Non pas entre « rose et noir », comme Filippo Tommaso Marinetti – bébé rose perdu dans les seins protecteurs de sa nourrice soudanaise, fils symbolique de l'Europe et de l'Afrique – mais entre l'Italie et la Grèce. C'est loin d'être un cas unique à Alexandrie, ville du mélange culturel par excellence, mais c'est un fait relativement rare à l'époque : si toutes les nationalités de la Méditerranée coexistent dans un ensemble cosmopolite, elles sont juxtaposées les unes aux autres plus qu'entremêlées. Certaines communautés, dont la *parikia* grecque, restent ainsi assez fermées. Comme le rappelle Katerina Trinni, à Alexandrie, « les mariages mixtes entre Grecs et autres Européens, de même qu'avec des juifs ou avec des Égyptiens chrétiens ou musulmans, étaient l'exception<sup>5</sup> ». Alors que les demi-frères d'Agostino et d'Alessandro, nés de deux parents de même origine, se révéleront parfaitement ancrés dans la bonne société grecque – au point par exemple que Constantin Sinadino deviendra le premier représentant de sa communauté –, les deux derniers enfants se retrouvent, malgré leurs origines grecques, en équilibre instable.

Pour anticiper brièvement sur une question centrale de la formation de Sinadino – la question linguistique –, il faut souligner tout de suite l'importance de ce placement en porte-à-faux : *né dans un entre-deux, Sinadino n'aura jamais une identité communautaire précise, ni une langue d'appartenance unique et déterminée*. Aux deux langues familiales (et probablement « quotidiennes ») que sont l'italien et le grec le poète sera même amené à ajouter, au fil des ans, d'autres ressources linguistiques, parfaitement assimilées : la plus utilisée sera le français, vecteur

<sup>4</sup> Source : archives de l'Église franciscaine de la Bienheureuse Vierge Marie (Le Caire). La paroisse catholique du Caire possède un dossier sur ce mariage, car peu de temps après, Margherita Carolina avait demandé – et obtenu – d'être réintégrée dans la communauté catholique.

<sup>5</sup> K. TRINNI, I. YANNAKAKIS, « Les Grecs : la “parikia” d'Alexandrie », in R. ILBERT, *Alexandrie 1869-1960. Un modèle éphémère de convivialité*, Paris, Autrement, 1992.

essentiel de l'apprentissage scolaire et de l'échange culturel, mais l'anglais semble également du nombre. C'est donc, finalement, un spectre de quatre langues (italien, grec, français, anglais) que le poète « traversera » au cours de son existence, même s'il existe à l'évidence une hiérarchie entre elles. Dans l'ensemble de la production de Sinadino, on peut tenter d'offrir un premier relevé de leur utilisation :

- Italien* : sept recueils publiés dans cette langue, une partie de la correspondance en italien (Vannicola, Marrone, Prezzolini, D'Annunzio), quelques inédits également.
- Français* : un recueil intégralement en français (*Poësies*), une dizaine de poèmes dispersés, une traduction du français à l'italien (*Salomé*), une majorité de lettres en français (Gide, Valéry, Thuile) et de très nombreux inédits retrouvés après sa mort.
- Anglais* : plusieurs citations en exergue à ses poèmes, en langue originale (*Il dio dell'attimo*, *Poësies*), une traduction inédite de l'anglais à l'italien (*Under the hill*) ; en outre, séjours à Londres et à New York.
- Grec* : trois citation en exergue en grec (*La Festa*, *Il dio dell'attimo*), un poème intitulé en grec (*Il dio dell'attimo*), quatre collaborations à la revue néo-hellénique *Grammata* (les textes ne sont, toutefois, pas rédigés en grec) ; en outre, séjour à Athènes ; dans une dédicace à d'Annunzio, Sinadino signe : « le Byzantin ».

La présence de ces quatre lignes linguistiques tient évidemment au milieu très particulier d'Alexandrie, dans lequel est élevé Sinadino : ville où les communautés méditerranéennes non seulement se côtoient au nom d'intérêts divers, mais créent une culture cosmopolite qui les reçoit et les englobe toutes. La première entité collective de la cité est précisément la communauté grecque, suivie par la communauté italienne, puis par les diverses nationalités du Moyen-Orient, enfin par les Anglais et les Français, souvent cadres de l'administration<sup>6</sup>. Cet espace mouvant, composé d'Alexandrins provisoires et d'habitants permanents, d'où sont issus aussi bien Marinetti, Pea, Ungaretti, que Cavafis, Pargas ou les frères Thuile, constitue une sorte de Babel fin-de-siècle, un état d'exception aux équilibres aussi fragiles que précieux.

De fait, l'éclatement entre les langues qui caractérise l'identité initiale de Sinadino pourrait être interprété comme une première inscription de l'exotisme dans la matière linguistique, une présence fondatrice de l'« ailleurs » dans son patrimoine personnel. À l'inverse de bien des auteurs nés dans la ville, pour lesquels la perception du cosmopolitisme – comme absence d'identité définie – suscite à plus ou moins brève échéance le désir d'un ancrage et d'une situation (retour à la terre des ancêtres, revendication d'un lien communautaire, quête d'une patrie d'adoption), Sinadino semble intégrer cette variété et ne pas rechercher

<sup>6</sup> En 1897, c'est-à-dire quelques années plus tard, les Grecs représenteront 33% des étrangers, les Italiens 25%, les Anglais 18%, et les Français 11% (source : R. ILBERT, *Alexandrie 1830-1930. Histoire d'une communauté citadine*, Paris, I.F.A.O., 1996, vol. I, chap. 7, p. 395).



à tout prix un sentiment d'appartenance : le vide, l'absence ne seront jamais totalement comblés. On connaît les déclarations de Marinetti, qui fait remonter sa « passion italienne » à ses premières années, passées loin de la péninsule ; de même, Ungaretti évoquera ses rêveries d'enfance sur une Italie imaginaire, comme fabuleuse, qui le conduiront – après un détour par la France – à proclamer haut et fort son italianité. Sinadino, quant à lui, semble se placer dans une situation d'extériorité, semblable à celle des étrangers de passage dans la ville. Au mieux, son attachement semblera se porter sur des lieux, des paysages, des situations – jamais sur l'idée de nation ; la seule abstraction qu'il cultivera sera la littérature. Risquons la banalité : sa seule patrie sera la poésie.

### *Une enfance entre l'Égypte et l'Italie*

Il reste très peu d'éléments sur les premières années de Sinadino. Quatre indices dispersés dans sa poésie – une brève allusion, dans le poème *Preludio des Presenze invisibili*, à « un jardin sur le lac Majeur », un fragment de *La Festa*, sur une jeunesse passée parmi les roses, un passage du poème *Elegia* inclus dans *Il dio dell'attimo*, et un bref poème intitulé *Enfance*, dédié à son frère Alessandro, dans un recueil bien postérieur – en esquissent quelques traits<sup>7</sup>. Hors de ces traces littéraires, peu d'éléments qui ne soient hypothétiques. Pour Sinadino, point de « rugueuse nourrice soudanaise », de souvenirs de l'« Afrique sorcière », ou de « grand port aux mâts enchevêtrés<sup>8</sup> »... La mythologie de l'enfance, le culte de ses lieux, semblent absents – effacés par le temps, sinon délaissés par le poète : rien ne permet, ainsi, de reconstituer les contours de cet univers passé, véritablement invisible et spectral. On peut seulement relever, en s'abstenant de toute interprétation, le caractère singulier d'une situation familiale : un vieillard pour père, une mère presque adolescente – plus jeune que certaines de ses belles-filles –, un ensemble de dix frères et sœurs, dont Agostino et Alessandro sont les benjamins. Une famille orientale, en somme, dominée par l'image du père, et disposée comme en cercle autour de lui.

Pour ce qui est des pays et des lieux, l'enfance de Sinadino s'est probablement déroulée entre les deux rives de la Méditerranée : c'est vers cette époque (1879-1880)

<sup>7</sup> Pour les quatre extraits en question, qui ne valent, bien sûr, que comme suggestions biographiques, cf. *Le presenze invisibili* (p. 7-8), *La Festa* (p. 85), *Il dio dell'attimo* 1924 (p. 87-88), *Poësies* (p. 40).

<sup>8</sup> Pour citer trois souvenirs de Marinetti sur sa ville natale, tels qu'ils apparaissent dans son recueil *Destructions* (1904). Ce mythe personnel traverse d'ailleurs, sous des formes très diverses, l'œuvre de Marinetti, de la « sainte mamelle noire » qui apparaît dans le prologue du *Manifeste du futurisme* jusqu'aux souvenirs consignés dans *Il fascino dell'Egitto*.

que Ioannis Constantin Sinadino commence à gérer les intérêts en Italie du Khédivé Ismaïl, père du futur roi Foëd I<sup>er</sup>, ce qui l'oblige à quitter l'Égypte pour de longs séjours dans la péninsule. Les registres du Consulat grec d'Alexandrie conservent d'ailleurs une trace de son changement de résidence administrative, à la date du 5 mai 1879<sup>9</sup>. Pendant ses séjours en Italie, Ioannis s'installe à Milan – à la fois plate-forme financière et ville d'origine de Carolina – au numéro 46 de l'élégante via Manzoni. On peut supposer, dans cette période, quelques va-et-vient de la famille restreinte (Carolina et ses deux enfants) entre l'Italie et l'Égypte – avec très probablement une préférence marquée pour l'Italie : l'achat d'une somptueuse villa sur les rives du lac Majeur remonte à la fin de l'année 1872. Baptisée « Villa Sinadino », elle était proche de la « Villa Drahneth », fastueuse demeure située à Oggebbio, où résidait occasionnellement Pavlos Drahneth, un autre haut dignitaire égyptien, justement marié à la sœur de Margherita Carolina.

Symétriquement, en Égypte, divers témoignages situent la demeure des Sinadino en plein cœur d'Alexandrie, dans l'actuelle rue El Horreya : toujours en place, cet imposant bâtiment néoclassique, devenu le siège de l'ambassade du Liban, témoigne du statut social de ses anciens propriétaires. On peut supposer qu'il appartenait, sinon à Ioannis, du moins à l'un des huit enfants issus du premier mariage : ceux-ci, déjà plus ou moins intégrés dans la vie sociale et économique égyptienne, devaient être définitivement établis à Alexandrie. Pour ce qui est de ces années floues, passées entre deux rives de la Méditerranée, en particulier de la première éducation de Sinadino, nous n'avons aucun autre renseignement.

Le seul élément certain est la mort de Ioannis Constantin Sinadino le 18 mai 1890, alors qu'Agostino a quatorze ans. En décédant à Milan, à près de soixante-dix ans, Ioannis Sinadino laisse à sa veuve âgée d'une trentaine d'années et à ses enfants de tous âges – le premier a plus de quarante ans, le dernier est à peine adolescent – une fortune considérable. Après ce décès et le partage de l'héritage, la phratrie se disperse sur les deux rives de la Méditerranée. Tandis que l'essentiel de la famille d'origine grecque demeure à Alexandrie – où elle accueillera Agostino Sinadino lors de ses retours en Égypte –, Carolina et les deux enfants choisissent de s'établir de façon durable en Italie. Ainsi, dans les années suivantes, on trouve – enfin ! – la trace d'une inscription scolaire d'Agostino Sinadino : son nom apparaît sur les registres de l'institut Bonetti de Milan.

L'institut Bonetti était une école privée, proposant un enseignement adapté aux fils de la grande bourgeoisie qui éprouvaient des difficultés à suivre le rythme de

<sup>9</sup> « Ioannis Sinadinòs – 60 ans – profession : banquier – marié à : Karolina Sinadinòs, âgée de 24 ans – ayant un enfant, Augustinos, âgé de 2 ans », signale au consulat son « départ définitif pour l'Europe » (archives de l'année 1879 du consulat grec d'Alexandrie).

l'enseignement public. Cette nécessité de passer par un cours de rattrapage durant l'adolescence tend à prouver que l'apprentissage antérieur de Sinadino n'a pas été très régulier : tant il est vrai qu'« il est difficile de distinguer sous les crins ébouriffés de quel écolier blanchit l'étoile sibylline<sup>10</sup> »... Sinadino a-t-il même été scolarisé avant cette date ? C'est impossible à dire. Quant à la suite de la formation de Sinadino, dans les années qui semblent déterminer sa vocation très précoce, elle est encore une fois cernée de brume : si l'on peut avancer qu'elle a eu lieu pour une grande part en Italie, il faut reconnaître une ignorance presque totale de son niveau d'études, de son parcours scolaire et de ses lectures de jeunesse. Rien d'analogue à l'École suisse Jacot fréquentée par Ungaretti, au collège Saint-François-Xavier décrit par Marinetti... ou à la « baracca rossa » de l'autodidacte Pea.

### *Préhistoire littéraire*

Il faut franchir un espace de presque cinq ans – les ténèbres s'étendent de 1890 à 1895, sur les années d'adolescence et de jeunesse – pour retrouver, grâce à Jean-Jacques Luthi<sup>11</sup>, quelques traces d'Agostino Sinadino. Ces quelques traces éclairent, au terme des années scolaires, les premières tentatives littéraires du poète. Ces modestes « coups d'essai » présentent trois caractéristiques particulières. Tout d'abord, ils ne se déroulent pas en Italie mais en Égypte : c'est en effet à Alexandrie, et non à Milan, que se déroulent ses premières incursions dans le milieu littéraire. De plus, ils sont réalisés en langue française, première langue de la culture à Alexandrie (et non en italien, comme on aurait pu s'y attendre). Enfin, Sinadino ne s'y présente pas d'emblée en tant que poète : il apparaît d'abord comme animateur d'une association – la « société artistique d'Égypte » – et comme auteur de petits articles consacrés à l'actualité mondaine. La « société artistique d'Égypte » est une des premières associations culturelles fondées à Alexandrie : émanation du comité des fêtes de la ville, elle regroupe pendant les années 1895-1897 des jeunes gens de la bonne société égyptienne (Haïcalis, Jean et Félix de Menasce, Agostino Sinadino) qui organisent des spectacles divers – représentations théâtrales, soirées de lectures, conférences.

Outre sa participation à la vie intellectuelle de la cité, Sinadino aurait publié également quelques textes dans des petites revues. Parmi ces revues désormais introuvables auxquelles Sinadino collabore, semble-t-il, dans ces mêmes années, on peut citer *Le Scarabée*, qui selon Jean-Jacques Luthi réunit toute une équipe

<sup>10</sup> Pour reprendre une observation de Mallarmé (S. MALLARMÉ, « L'art pour tous » [1862], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1945, p. 257).

<sup>11</sup> J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte*, cit., p. 31, p. 82 et p. 90.

d'écrivains d'Alexandrie : « cachés sous des pseudonymes divers, ils publiaient des contes, des poèmes et des échos mondains. Parmi les collaborateurs se trouvaient M. de Lagarenne, Georges Zananiri pacha et Agostino Sinadino ». On peut supposer d'autres participations du même type : un sonnet en français, publié plus tardivement dans la *Revue du Nord*, et dédié à une mystérieuse « Madame Negroponte », porte par exemple l'indication « Le Caire, 1898 ».

D'après le peu qu'on en sait, les débuts de Sinadino apparaissent en somme relativement modestes, déterminées par l'atmosphère culturelle d'Alexandrie, où la littérature est aussi une activité mondaine : c'est un aspect qui ne sera jamais renié par le poète – trente ans plus tard, lorsque Sinadino s'établira durablement en Égypte, il participera ainsi à une autre association culturelle, « Les Amis de l'Art » – mais ces premiers pas n'annoncent pas la voie qu'il empruntera. Ils ne sont pas significatifs, comme on le verra bientôt, par rapport à son choix de vie, quête solitaire à l'écart des modes et des écoles constituées, et à sa poétique, recherche d'une langue exigeante extérieure à toute *occasion*. En ce sens, ils ne semblent constituer qu'une préhistoire.

## CHAPITRE II. 1898-1906.

### LA PREMIÈRE SAISON LITTÉRAIRE

L'année 1898 marque l'entrée de Sinadino dans le monde des lettres, avec la publication de quatre ouvrages en l'espace de dix-huit mois. Ces livres, écrits alors qu'il a à peine plus de vingt ans, constituent son véritable acte de naissance à la littérature. Regroupés en une chronologie très resserrée – et séparés du reste de sa production par une parenthèse de dix années –, ils composent, au moins du point de vue de ces critères extérieurs, un ensemble uni et cohérent : on peut considérer qu'ils ouvrent, au tournant du siècle (1898-1900), la première saison littéraire de Sinadino – saison qui se prolongera par des publications très limitées dans des revues, pendant encore cinq ou six ans. À travers ces quatre ouvrages, Sinadino apparaît comme un véritable surdoué de la poésie, non seulement particulièrement précoce et prolifique, mais capable d'intégrer et de dépasser vers l'expérimentation la leçon du symbolisme : touche-à-tout génial, il tente presque simultanément, et avec des succès divers, quatre voies poétiques divergentes, issues de la même source symboliste.

#### *De la lecture à l'écriture*

Avant la date de sa première publication (1898), quelques indices peuvent laisser supposer une fascination de plus en plus forte, de la part de Sinadino, pour le monde littéraire, voire une forme d'acheminement à l'écriture par la lecture ; d'après les éléments que nous avons retrouvés, Sinadino se présente dans ces années comme un lecteur à la fois passionné et très informé, amateur de beaux livres, bibliophile à ses heures. Une lettre bien postérieure à André Gide nous révèle par exemple qu'il possédait dans sa jeunesse une véritable rareté, le premier des trois exemplaires sur papier japon des *Nourritures terrestres*, imprimés en 1897 à l'occasion de la première édition du livre<sup>1</sup>. Dans la même lettre, Sinadino évoque également sa lecture précoce du *Voyage d'Urien* (1893) et de *Paludes* (1895) : deux ouvrages pourtant réservés, à l'époque, au cercle

<sup>1</sup> « J'ai un grand remords aussi, que j'ose vous confier : d'avoir égaré (un des # 3 sur japon, le # 1) des *Nourritures*, que jamais, depuis lors, je ne voulus posséder dans l'édition courante » (lettre de Sinadino à Gide du 20 février 1918).

très réduit des connaisseurs. De même, dans une missive adressée en 1923 à Paul Valéry, Sinadino confie qu'il détient le précieux « fascicule » de *L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci* dans sa première édition, publiée en 1896 par la *Nouvelle Revue* de Juliette Adam<sup>2</sup> : signe d'attention pour les grandes publications françaises, achetées non seulement avec discernement, mais en mettant en œuvre d'importants moyens financiers. D'autres éléments peuvent faire supposer que Sinadino était abonné, ou du moins qu'il avait accès, à la revue internationale *Cosmopolis*. On peut en somme supposer tout un parcours d'imitation et d'émulation, né pendant ces années à travers la lecture des grands auteurs et des revues de pointe.

Cet appétit de lecture et cette curiosité pour l'actualité dureront jusqu'à la fin de l'activité littéraire de Sinadino, qui multipliera, dans sa correspondance, les demandes d'ouvrages précieux, souvent dans des éditions rares et limitées. Loin de tout bovarysme, c'est par la lecture que le poète se construira une compétence spécifique, tout à fait *à la page* : Sinadino témoignera, dès ces premières années, d'une remarquable faculté à repérer et à lire les écrivains prometteurs, les futurs « grands noms » de la littérature (on ne peut s'empêcher de songer, *a contrario*, aux tâtonnements de Ungaretti, qui, dans sa jeunesse, qualifie tour à tour de « plus grand écrivain existant » plus ou moins chaque auteur que le hasard de ses lectures place sur sa route, avant de le renier parfois très brutalement). Cette coexistence du lecteur et du créateur que l'on observe chez Sinadino pourra expliquer deux constantes qui apparaissent dès ses premiers ouvrages : d'une part une écriture *ournée vers la bibliothèque*, enrichie d'allusions et de références paratextuelles, organisée en un véritable réseau ; d'autre part une extraordinaire *capacité d'imprégnation* (reprise de modèles littéraires à tous les degrés : de la variation au pastiche).

### *Entrée dans les lettres*

La série des publications débute en 1898 avec l'édition, à Alexandrie, d'un petit recueil de poèmes en italien, intitulé *Le Presenze invisibili*<sup>3</sup> : publiée à cent exemplaires à peine, à compte d'auteur, cette plaquette de format carré,

<sup>2</sup> « Pas à pas, avec une ferveur inlassable, j'ai suivi la marche de votre esprit dominateur, depuis les "Méthodes" parues au Mercure, depuis "Le Centaure" et l'admirable *Introduction à la méthode de Léonard*, publiée dans *La Nouvelle Revue* de M<sup>me</sup> Adam, dont je garde le fascicule précieusement » (lettre de Sinadino à Valéry du 26 mai 1923).

<sup>3</sup> *Le presenze invisibili*, Alexandrie, Albert Zoller, 1898 : recueil de poèmes, 175 × 175 mm, couverture beige. 2 p. + 62 p. + 2 p. Encre vert émeraude. Tiré à 100 exemplaires par la typographie Albert Zoller d'Alexandrie. Achevé d'imprimer daté du 23 mai 1898.

imprimée intégralement avec une encre vert émeraude, distille avec élégance ses poèmes en vers libres ou réguliers, dont l'atmosphère symboliste rappelle Francis Jammes, d'ailleurs cité en ouverture, et Maeterlinck, cité également dans le cours du recueil. Hormis l'incipit, « Preludio », et un fragment auto-dédicacé, portant la mention « per la mia anima lontana » (mais l'expression peut également renvoyer à une présence extérieure, volontairement indéterminée), chacun des dix poèmes contient une dédicace à une connaissance de l'auteur : l'ensemble des noms cités dessine ainsi un cercle réduit d'amis ou de lettrés, destinataires idéaux de l'œuvre. Celle-ci commence par le portrait d'un poète errant (« Preludio »), puis traverse ce que l'on pourrait baptiser des « états de l'âme » marqués par des tonalités différentes (« Persuasione alle tristezze irremediabili », « Sonata in amaranto », « Dissonanze », « Il senso nuovo », « Commiato », « Polifonie », « Pallori », « Aria dei rimpianti »), en une sorte de parcours musical qui s'achève, symboliquement, par un sonnet intitulé « La morte del poeta ». Les principaux thèmes chers à Sinadino – le voyage et la quête, l'univers chargé de signes, les apparitions de figures oniriques, la recherche de correspondances – sont présents dès ce premier recueil, mais encore à l'état d'ébauche. Trois poèmes sont datés (de mars à juillet 1898), ce qui laisse supposer un temps de composition très réduit.

Le deuxième ouvrage, publié non plus à Alexandrie mais à Milan, au début de l'année 1900, s'intitule *La donna dagli specchi*<sup>4</sup> : récit fantastique en une prose sinueuse et déliée, décoré par une superbe illustration du peintre milanais Carlo Agazzi, et publié avec un tirage légèrement supérieur à celui du recueil précédent, il évoque une figure féminine dont le poète s'éprend – à la manière du narrateur d'*Apparitions* de Tourgueniev –, à tel point que cette figure finit par ne vivre que dans l'esprit du poète, comme miroir de ses fantasmes. La prise de conscience de son existence purement mentale conduit à sa dissolution, dévorée par les flammes. Retournement de la sorcellerie amoureuse contre son inspiratrice, toute puissance de la *femme fatale* redoublée par celle du créateur, maître de ses personnages. Cette nouvelle d'un symbolisme noir – pour ses atmosphères étouffantes, ses intérieurs surchargés et ses jeux de miroirs –, dont la rédaction est achevée à Florence en juin 1899 (si l'on suit l'indication placée au terme du récit), semble constituer un essai dans un domaine que Sinadino délaissera par la suite.

<sup>4</sup> *La donna dagli specchi*, Milan, Bassi e Protti, 1900 : récit, 200 × 150 mm, couverture beige. 40 p. Une illustration en page de garde signée Carlo Agazzi. Encre noire. Imprimé en 250 exemplaires par la typographie Bassi & Protti de Milan. Achevé d'imprimer daté du 22 février 1900.

Les publications de poursuivent, la même année, avec le recueil *Melodie*<sup>5</sup>, publié cette fois à Lugano. Il s'agit d'un livre de grand format, particulièrement élégant, utilisant deux encres différentes (rouge et noire), dont la couverture, violette, est ornée de dessins stylisés. La recherche poétique entreprise avec *Le presenze invisibili* (dont *Melodie* conserve le tirage limité à cent exemplaires – et surtout la dominante musicale, sensible dès le titre) se poursuit ici, de façon plus sobre et mieux maîtrisée : les poèmes, relativement brefs, imprimés sur les pages de droite du livre, esquissent un parcours du sujet poétique chargé de symboles. C'est sans doute l'ouvrage le plus abouti – et le plus volumineux – de cette première période littéraire. Il est composé de vingt-deux textes, en prose ou en vers, souvent divisés en plusieurs parties. On y trouve un bon nombre de mentions de dates et de lieux, comme dans le recueil précédent : encore une fois, le temps de composition semble très resserré (de juin 1899 à juillet 1900, si l'on prend les deux dates les plus distantes). Une citation du poème *La Festa*, encore inédit, ainsi qu'une allusion au recueil des *Presenze invisibili* et à *La donna dagli specchi*, inscrivent *Melodie* dans un réseau d'échos fort original, qui accentue l'idée d'une composition presque simultanée des quatre ouvrages.

Le plus surprenant, le plus novateur et le plus mystérieux des quatre livres est en tous les cas le dernier par ordre de publication. Intitulé *La Festa*<sup>6</sup>, publié également à Lugano en janvier 1901, il porte en dernière page une indication sur sa période de composition : « Lugano, Giugno-Dicembre 1900 ». Ce long poème divisé en trois chapitres, récit d'une quête métaphysique, est marqué par le choix de caractères typographiques de format différents, dispersés sur la page, et par l'utilisation, à dix reprises, de l'encre rouge : tentative de fusion de l'effet poétique avec un effet visuel, dans la continuité des recherches presque contemporaines de Mallarmé. Les variations typographiques (caractères et couleurs) perdent l'aspect proprement décoratif qu'elles avaient dans les *Presenze invisibili* ou dans *Melodie* (où les couleurs étaient réservées à une forme abstraite de magnification esthétique), pour acquérir une fonction visuelle précise : accompagner les scansion du texte, rendre perceptibles les articulations du poème, donner à voir sur la page les hiérarchies secrètes du discours. C'est une nouveauté absolue dans le paysage littéraire

<sup>5</sup> *Melodie*, Lugano, Tessin-Touriste, 1900 : recueil de poèmes, 240 × 150 mm, couverture violette. 48 p. non numérotées. Encre rouge et noire (l'encre rouge est employée pour certains titres, sous-titres et lettrines). Imprimé à 100 exemplaires par la typographie Tessin-Touriste de Lugano. Achevé d'imprimer daté du 11 août 1900.

<sup>6</sup> *Solennità : la Festa*, Lugano, Tessin-Touriste, 1901. Poème divisé en 3 chapitres, 195 × 230 mm, couverture jaune, 106 p. Encre rouge et noire (l'encre rouge apparaît en page de garde, dans les trois titres de chapitre, et dans le cours du texte, à quatre reprises). Imprimé à 100 exemplaires par la typographie Tessin-Touriste de Lugano. Achevé d'imprimer du 4 janvier 1901.



italien, qui marquera une génération de lettrés, et deviendra par la suite un petit mythe dans le milieu de la bibliophilie : longtemps considéré comme un ouvrage introuvable, un exemplaire de ce livre est finalement revenu à la lumière au mois de mars 2005. Une édition fac-similé en a été publiée en décembre 2006<sup>7</sup>.

#### *Quatre ouvrages pour quatre poétiques*

Au-delà de tout contenu textuel – pour l’analyse duquel nous renvoyons à la deuxième partie –, les conditions de publication de ces ouvrages éclairent un arrière-plan culturel très précis. C’est d’abord une conception singulière de l’activité poétique qui se dégage de ce panorama. Publiés à compte d’auteur, dans des éditions très luxueuses, à des tirages limités, et très probablement distribués hors commerce, ces ouvrages ne rentrent pas, en effet, dans l’horizon traditionnel d’une publication littéraire. Le livre de Sinadino est d’abord un objet rare et élitiste : témoignage d’une expérimentation partagée avec quelques initiés, hors de tout circuit commercial. Cette vision aristocratique de l’écriture, comme suprême activité humaine que vient couronner une publication très limitée, offerte ensuite à un réseau de connaissances, caractérisera tout le parcours du poète. Ce ne sera jamais l’effet d’une contrainte financière, mais un choix volontaire. La présence quasi systématique de dédicaces imprimées ou manuscrites, sur les rares ouvrages retrouvés à ce jour, fait écho à cette conception : elle les rend uniques, liés de façon indissoluble à leur destinataire.

Dans le même temps, le luxe précaire de ces plaquettes témoigne d’une autre aspiration : traduire par tous les moyens, dans l’objet-livre, l’essence de la poésie imprimée dans ses pages ; en rendre sensible, visuellement et concrètement, la substance poétique ; déborder les limites du texte pour faire voir, à travers les encres colorées, les dessins, les gravures, les lettrines travaillées, les titres et les sous-titres de couleur, un *système esthétique* qui envahit tout le péri-texte éditorial. Le livre n’est pas seulement écrin, mais partie de la parure. Ces plaquettes, distribuées aussitôt qu’elles ont été imprimées, font correspondre à l’atmosphère évanescence et précieuse mise en scène dans les ouvrages une autre sorte d’évanescence, matérielle cette fois : comme le prolongement de la poétique développée dans le texte, mais hors du livre lui-même. Les livrets se dispersent et s’épuisent après leur publication : ils durent à peine plus que les mélodies qu’ils contiennent. La poésie devient un art total, du texte au livre, du livre à sa distribution – et même, sans doute, à la vie de Sinadino.

<sup>7</sup> Cf. à ce propos A. AUDOLI, « La festa introuvabile di Agostino J. Sinadino », in *WUZ*, IV, n° 4, luglio-agosto 2005, p. 55-58.

Un dernier élément apparaît, à la lecture des trois lieux de publication de ces ouvrages (Alexandrie d'abord, puis Milan, enfin Lugano). Ceux-ci dessinent en effet une petite parabole géographique, un retour de l'Orient vers l'Europe, qui peut se lire à plusieurs échelles. Cet itinéraire éditorial semble avant tout rendre compte, en pointillé, d'un segment de parcours biographique : dans les années 1898-1900, après les premiers essais en Égypte, Sinadino semble se tourner de nouveau vers l'Italie, et décider de s'établir durablement dans la région de Milan et du lac Majeur. Lugano, ville d'imprimeurs et de typographes, fréquentée par la haute société internationale, devient symboliquement une deuxième capitale d'élection. Ce changement de lieux d'édition, de l'Égypte à l'Italie, paraît en outre logique, en ce qu'il se conforme à un univers poétique dont l'ancrage référentiel était, dès les *Presenze invisibili*, très italien. À l'exclusion de quelques passages de *La Festa*, on ne trouve aucune image de l'Orient dans ces premiers vers : l'imaginaire poétique de Sinadino semble tout entier tourné vers l'Italie (tous les textes qui portent une trace de leur lieu de composition, ou de paysages reconnaissables, se situent en Italie ou en Suisse, du lac Majeur des *Presenze invisibili* aux cyprès de Toscane de *Melodie*).

Alexandrie, Milan, Lugano : ce mouvement géographiquement orienté (du sud vers le nord) finit ainsi par traduire – au-delà d'une préférence pour des images, des paysages, des atmosphères bien particulières – la puissance d'une influence esthétique subie par Sinadino : celle du symbolisme français ou belge, qui semble repris et assimilé sans aucun passage par une médiation italienne. Lacs, cygnes, brumes, villas désertes, cascades de fleurs : ces objets ne constituent pas un simple décor, mais les éléments concrets par lesquels s'exprime une poétique directement inspirée par la *koinè* symboliste. L'ombre de Rodenbach et de Maeterlinck traverse ces pages. La langue de composition du poète reste néanmoins l'italien, comme s'il n'avait pas d'autre choix que de rejoindre un autre univers imaginaire à travers la langue italienne – où, à l'inverse, d'essayer d'importer dans la langue italienne, considérée comme espace vierge, les éléments d'une sensibilité étrangère : ce choix lui permet, à l'évidence, de conserver une plus grande marge de liberté, dans une recherche poétique qui relève, par bien des aspects, de la *traduction*. On reconnaît là une option littéraire et éditoriale fort différente par rapport à celle de Marinetti, marqué par les mêmes auteurs, mais préférant publier ses premiers recueils en français, à Paris, et tenter une stratégie d'assimilation totale. Sinadino conserve en revanche, de façon durable, l'attachement à l'italien – ce qui ne l'empêche pas de rivaliser avec ses maîtres, et de proposer des réalisations de plus en plus audacieuses et exigeantes.

### *Un premier cercle de lettrés*

À travers ces quatre livres, qui sont autant de passeports culturels, Sinadino est amené à s'intégrer dans le jeu de courants et de mouvements littéraires particulièrement complexe qui caractérise la poésie italienne des premières années du xx<sup>e</sup> siècle. Avant d'évoquer ces contacts, qui composeront un premier cercle de lettrés, il peut être utile de recenser brièvement les noms évoqués dans les dédicaces des poèmes de ces années, qui dessinent un réseau encore antérieur. La petite société évoquée dans *Le presenze invisibili* peut être divisée en quatre groupes. Les *parents proches* : Carolina Casati (mère de Sinadino) et Nicola Sinadino (demi-frère de Sinadino, musicien, ayant mené une carrière de compositeur à Alexandrie) ; les *amis italiens* : Tom Antongini (camarade de jeunesse, bientôt secrétaire particulier de D'Annunzio) et Carlo Lamperti (dont nous ne savons rien) ; les *autres connaissances d'Alexandrie* : Gaetano Venino (italien d'Égypte, ami de Nicola, auteur de livrets d'opéra) et Emma Sinano (probablement épouse du lettré Victor Sinano, également librettiste, fréquenté à Alexandrie) ; les « *collègues* » *poètes* : Raoul Wilkinson (lettré d'Alexandrie, aujourd'hui bien oublié) et Stéphane Mallarmé (le modèle poétique par excellence).

Dans le recueil *Melodie*, cet ensemble est complété par quelques noms de la haute société italienne : « marchese Fioravanti », « Carlo V. Cavalla », « marchese Franco Dal Pozzo », et « Mario Mazzolani ». Si l'on ajoute à cette revue la figure de Carlo Paolo Agazzi, auteur de l'illustration qui orne la page de garde de *La donna dagli specchi* – peintre milanais (1870-1922), spécialiste en eaux fortes et en gravures, proche des milieux littéraires –, on obtient une première photographie des fréquentations de Sinadino au début de son parcours. Pour ce qui est des grandes références littéraires, outre le nom du maître absolu Mallarmé, on rencontre ceux de Jammes et de Maeterlinck, deux citations de Novalis, et un fragment du *Mangeur d'opium* de Thomas De Quincey : citations plus que classiques à l'époque, mais qui constituent un premier réseau de modèles, d'influences et de fréquentations, sur lequel viendront progressivement se greffer d'autres éléments.

Parmi les lettrés avec lesquels Sinadino rentre en contact dans ces années, par l'intermédiaire de ses premiers livres, il faut d'abord citer les petits cénacles poétiques fédérés par un même goût pour le symbolisme, comme le groupe des Siciliens regroupés à Messine autour des revues *Don Giovanni* et *Ars Nova* : Saffiotti, Cardile, De Maria, Marrone. Ceux-ci rappelleront régulièrement l'influence de Sinadino dans leurs textes critiques. Ainsi, Enrico Cardile présente quelques années plus tard *La Festa* comme une anticipation brillante du futurisme (futurisme dont il cherchera à minimiser les découvertes). L'ouvrage y est défini comme « la *Fête* polyphonique et polychrome du magnifique Agostino G. Sinadinò » ; l'auteur y évoque le tout début du siècle, et l'influence du livre sur

sa poétique (« quand le cercle littéraire de Messine [...] applaudissait la puissante révélation de Sinadinò<sup>8</sup> »). De la même façon, Tito Marrone et Federico De Maria feront partie des premiers lecteurs de Sinadino. Le premier lui dédiera le poème « Nummus » de son recueil *Le gemme e gli spettri*, en 1901, et entretiendra une correspondance nourrie avec lui ; le second lui rendra hommage, à presque cinquante ans d'intervalle, en le considérant non pas comme un précurseur du futurisme, mais comme une passerelle entre les grands symbolistes français et les poètes hermétiques<sup>9</sup>.

Outre ce contact périphérique – qui à bien y regarder constitue plus une influence à sens unique qu'un échange réciproque –, la production de Sinadino intéresse également l'auteur qui se voudrait le principal promoteur de la ligne symboliste italienne, Gian Pietro Lucini : un exemplaire de l'ouvrage *La donna degli specchi*, portant une dédicace à Lucini, témoigne probablement d'une première rencontre entre les deux hommes, dès 1899 ou 1900<sup>10</sup>. À cette époque, tous deux se trouvent d'ailleurs, sinon à Milan, du moins à proximité de la ville. Il est impossible de préciser quel a pu être le degré d'échange entre les deux auteurs, mais il est certain que Sinadino offrait à Lucini un exemple de réalisation autonome du symbolisme, précisément au moment où ce dernier cherchait à le théoriser dans sa spécificité italienne. Entre les *Prolegomena alle figurazioni ideali* (1894), défini par Glauco Viazzi comme « le manifeste fondateur du symbolisme italien<sup>11</sup> », et l'ouvrage récapitulatif *Il verso libero* (1908), qui en dresse un premier bilan, Sinadino propose une voie concrète, à laquelle Lucini ne peut être insensible : alors que lui-même peine à trouver autour de lui une illustration satisfaisante de ses ambitions théoriques, Sinadino lui présente une œuvre qui répond parfaitement à ses propositions. Dans ces années, Lucini est le chef de file d'une « école » souterraine qui ne parvient pas à éclore, le théoricien d'une alternative littéraire qui échoue à s'imposer : à travers Sinadino, il récupère ponctuellement l'initiative, et ce rôle de catalyseur qu'il a toujours recherché. En retour, Lucini a pu contribuer à sa connaissance de certains textes fondamentaux,

<sup>8</sup> E. CARDILE, *Determinazioni*, Palermo, Trimarchi, 1915, p. 160. Dans un autre essai, publié en 1931, Cardile citera encore Sinadino, à propos du *Coup de dés* de Mallarmé (E. CARDILE, *Esegesi del mistero poetico*, Lanciano, Carabba, 1931, p. 91).

<sup>9</sup> Cf. F. DE MARIA, *Il Novecento : ieri, oggi e – forse – domani*, in *Dai trovatori arabo-siculi alla poesia d'oggi*, Palermo, Palumbo, s.d. (1951). Nous reviendrons sur ce jugement critique – et sur ses implications – dans la troisième partie de notre recherche.

<sup>10</sup> « A Gian Pietro Lucini, questo debole fiore appassionato. Agostino G. Sinadinò, 5 maggio MCM » : *La donna dagli specchi*, exemplaire en possession d'Armando Audoli.

<sup>11</sup> G. VIAZZI, « Nota preliminare », in G. P. LUCINI, *Per una poetica del simbolismo*, Napoli, Guida, 1971, p. 7.

dont l'influence n'apparaîtra que plus tard. En tous les cas, cette affinité littéraire peut expliquer le portrait flatteur qui est proposé de Sinadino dans *Il verso libero*.

Au-delà de Lucini et des Siciliens Cardile, De Maria et Marrone, il est difficile de reconstruire avec certitude la constellation littéraire dans laquelle Sinadino s'intègre en 1898-1900. Comme le remarque G. Battista Nazzaro, « la figure de Sinadino, même pour ce qui est de son influence littéraire sur ses contemporains, reste floue, et se perd dans l'obscurité mythique et troublante d'une nuit des mystères du xx<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup> ». On devine néanmoins que dans cette première période, les contacts de Sinadino appartiennent surtout à la sphère lombarde et milanaise. On ne sera donc pas surpris de trouver, dans la liste des connaissances du poète, le nom d'un personnage déjà influent, mais destiné à croître encore en notoriété – jusqu'à devenir, entre Milan et Paris, le premier animateur de la vie culturelle de l'avant-guerre : Filippo Tommaso Marinetti.

Ce rapprochement se fonde sur un indice matériel : la Beinecke Library de l'Université de Yale conserve, dans le fonds Marinetti (qui rassemble l'ensemble de la bibliothèque et la majorité des brouillons du chef de file du futurisme), trois œuvres de Sinadino, dont deux portent une dédicace manuscrite de l'année 1900<sup>13</sup> : preuve d'un rapport précoce entre les deux poètes, tous deux natifs d'Alexandrie, et profondément marqués par le symbolisme français. Quelle que soit la chronologie précise de ce contact, et quel que soit le degré de connaissance entre les deux hommes, le lien de continuité, souvent évoqué au niveau textuel, entre certaines découvertes de Sinadino et les recherches que Marinetti mènera dans le cadre du futurisme, se trouve confirmé par ces trois ouvrages : ceux-ci offrent le témoignage décisif d'un rapport direct Sinadino-Marinetti. Les deux hommes se connaissaient, et probablement se fréquentaient, autour de l'année 1900. On mentionne souvent *La Festa*, parmi les possibles influences de Marinetti : des quatre livres symbolistes de Sinadino, c'est le seul qui soit manquant dans la bibliothèque de la Beinecke Library. Mais cette absence est presque suspecte : le directeur de *Poesia*, si avide de nouveautés littéraires, ne pouvait pas ne pas avoir lu, et apprécié, les audaces de *La Festa*.

Sans prolonger ce débat sur les influences, dont l'examen est encore prématuré, remarquons que les quelques noms que nous avons relevés esquissent les contours de ce que l'on pourrait appeler la « communauté des Lacs » : un ensemble d'auteurs et d'artistes marqués par le symbolisme transalpin (littéraire ou pictural), mais

<sup>12</sup> G. B. NAZZARO, « L'essere Sinadinò », cit., p. 78.

<sup>13</sup> Cf. respectivement : « À mon cher F.T. Marinetti, amicalement. Agostino J. Sinadino, le 1<sup>er</sup> mars 900 » (sur l'exemplaire n°43 de *La donna dagli specchi*) et « Al carissimo amico F.T. Marinetti, questi ansiosi tentativi di musica. Agostino G. Sinadinò. Lugano, Villa Selm, XXIV/IX/MCM » (sur l'exemplaire n°93 de *Melodie*).

encore incapables de se constituer en école, faute d'un programme déterminé. Leur seul point commun serait d'être liés, plus ou moins directement, aux figures de Lucini et de Marinetti. De façon emblématique, le peintre Carlo Agazzi, auteur de la superbe illustration que l'on trouve sur la page de garde de *La donna dagli specchi* de Sinadino, travaillera également pour les éditions « Poesia » de Marinetti, et illustrera *Il verso libero* de Lucini. Ainsi, même si les indices sont rares, le très discret Sinadino semble lié à des figures essentielles de la culture du début du siècle, dont les réalisations n'ont rien de secondaire.

### *Passion, mariage*

L'année 1900, pendant laquelle Sinadino mène sa campagne littéraire, est aussi une période très dense sur un autre versant : à la soudaine profusion littéraire s'ajoute, tout aussi brutalement, la nouvelle de son mariage, témoignage d'une existence vécue par à-coups, qui non seulement abonde en tournants et en ruptures, mais les concentre en des temps très réduits. Le 1<sup>er</sup> novembre 1900, à Londres, le surintendant du district de Strand enregistre ainsi, en présence de deux témoins, l'union de « Monsieur Agostino Giovanni Sinadinò, fils de Giovanni, banquier, âgé de vingt-quatre ans, célibataire, lettré, résidant au jour du mariage au numéro 25 de Villiers Street » avec « Madame Angela D'Annibale, fille de Filippo, rentier, âgée de trente-six ans, résidant au jour du mariage au numéro 25 de Villiers Street<sup>14</sup> ».

De « Madame Angela D'Annibale », née en 1864 à Ceccano, restent très peu d'éléments : on peut situer sa rencontre avec Sinadino en 1898 ou 1899, en Italie. Sa silhouette apparaît dans les dédicaces de nombreux poèmes de Sinadino, de *Melodie* jusqu'au recueil *Poesies*<sup>15</sup>, de façon plus ou moins voilée : d'abord masquée derrière la lettre G. (« A G... »), puis derrière un prénom (« A Giulia »), enfin mentionnée par une dédicace explicite (« À Giulia, ma femme »), qui permet de parcourir l'itinéraire de lecture à rebours, pour reconnaître la même personne à travers ses divers avatars. Mais même dans ce dernier cas – pudeur du poète ou surnom usuel ? – on ne retrouve pas le prénom figurant dans l'acte de mariage. Au-delà de cette présence, Angela/Giulia est très probablement l'inspiratrice

<sup>14</sup> D'après la transcription de l'acte de mariage pour l'État Civil italien, enregistrée au Consulat d'Italie à Londres le 27 février 1901, puis traduite à Rome le 15 mars 1901, enfin transmise à la mairie de Ceccano, premier lieu de résidence des deux époux à leur retour en Italie, le 18 mai 1901.

<sup>15</sup> C'est par exemple à elle qu'est dédié le fragment de *La Festa* cité dans *Melodie* (« A G... », p. 35). Cf. également, dans le recueil *Poesies 1902-1925*, le poème *Simple accord*, dédié « À ma femme » (p. 21), et *Matin*, dédié plus précisément « À Giulia, ma femme » (p. 22).

de *La donna dagli specchi*, sinon la *donna dagli specchi* elle-même : le dessin de Carlo Agazzi qui ouvre le récit, déjà plusieurs fois mentionné, peut même être considéré comme son portrait. Le mariage semble couronner une passion dévorante, principale inspiration des écrits de cette période.

Sans céder à de faciles conjectures, on peut mettre l'accent sur la différence d'âge très prononcée entre les deux époux (douze ans d'écart) et sur la localisation inexplicable du mariage (seul le père de Sinadino a fréquenté Londres de façon régulière). Au vu de certains indices secondaires, on pourrait même supposer que cette union avec une femme d'origines très modestes n'a été ni planifiée de longue date, ni particulièrement appréciée par l'entourage de Sinadino. Celui-ci confie par exemple à Gide, dans une lettre du 3 septembre 1909, qu'il n'a pas vu sa mère depuis 1900 : on peut formuler l'hypothèse d'un « froid » entre mère et fils, lié précisément à ce mariage tumultueux... Un témoignage de Fausto Maria Martini – certes bien postérieur, mais assez révélateur – corrobore l'hypothèse d'une passion soudaine et violente pour laquelle Sinadino, alors très en fonds, aurait dépensé sans compter<sup>16</sup>. Entre les éditions luxueuses et le train de vie mené avec Angela, la fortune issue de l'héritage paternel est déjà bien entamée. Aussitôt après le séjour à Londres, les deux époux rentrent en Italie.

#### « Colle rosso » à Ceccano

« Dans le silence sauvage d'un manoir délabré sur les montagnes sabines, en compagnie d'un chien, d'une très belle femme, d'un grand orgue, et de moult fantômes<sup>17</sup> » : comme de coutume, Gian Pietro Lucini propose un tableau irréel, presque fantastique, du séjour de Sinadino dans le Latium. L'étrange « manoir délabré » qu'évoque Lucini semble tout droit sorti d'un roman gothique anglais : il traîne derrière lui un cortège imaginaire de fantômes, de brume écossaise et de lande désertique ; à bien y regarder, cette description pittoresque renvoie à une réalité plus rustique : il s'agit d'une maison de campagne située à proximité immédiate de Ceccano, ville d'origine d'Angela D'Annibale, dans laquelle Sinadino s'établit à partir de 1901 avec sa femme. Cette maison de campagne, située dans une localité nommée « Colle rosso », appartenait, à l'origine, à la famille d'Angela d'Annibale. Toute la correspondance écrite par le poète pendant

<sup>16</sup> « Le baron Agostino, qui était le descendant d'une grande famille, et qui autrefois avait été très riche, [avait] épousé cette femme, dont il avait été follement amoureux et pour laquelle il s'était ruiné ». Cf. F.M. MARTINI, *op. cit.*, p. 221 (et cf. *infra* pour l'analyse plus précise de ces souvenirs de Martini).

<sup>17</sup> Cf. G.P. LUCINI, *op. cit.*, p. 610.

ces années portera du reste la mention « Villa propria, Ceccano ». Quant au chien, nouveau compagnon d'Agostino pendant son séjour dans la petite ville (important au point d'être en première place dans l'énumération de Lucini...), il recevra même l'honneur d'un poème du recueil *Poësies*. Pour ce qui est du « grand orgue », qui apporte une touche d'excentricité et de bizarrerie au tableau, non seulement il rappelle que Sinadino était un excellent pianiste, mais il résume tout un programme esthétique.

Le séjour dans cet ermitage durera cinq ans, de 1901 à 1906, et marquera un déplacement de centre de gravité, de l'Italie du Nord vers le Centre : le point de repère – culturel, poétique – de Sinadino se transporte de Milan vers Florence et Rome. On serait tenté de considérer ce deuxième déplacement géographique (après le trajet Alexandrie-Lugano) comme un « glissement » des communautés d'adoption, du milieu lombard vers les cénacles romains : Sinadino serait-il, dans ces années, plus proche de Giuseppe Vannicola, des divers projets de *renaissance latine*, ou des poètes crépusculaires ? Ce schéma n'apparaît que comme une interrogation, ou comme une trame très affaiblie. D'abord parce que les documents qui pourraient témoigner de contacts entre le poète et les auteurs actifs à Rome sont, somme toute, assez rares, ensuite parce que Sinadino ne participe jamais à un mouvement littéraire déterminé, sinon comme interlocuteur lointain, ou comme hôte de passage. Dès cette date, par ailleurs, le poète semble considérer sa situation comme un état provisoire. Une retraite paisible, mais portant déjà, en elle-même, sa propre vision nostalgique, au passé :

« Quando il mio fervore inquieto m'avrà trascinato lontano da questa calma terra d'*esilio*, sovente ripenserò a quell'angolo di muro tepente, ove, a' primi modulamenti della primavera, venivo a immergermi nel sole, dopo la colazione ; ove lessi *Amyntas* di Gide, singhiozzante d'ebrezze ignote, sul vecchio sedile, nel commento del vento vasto e tra l'amoroso tubar de' colombi, vibranti nell'azzurro siccome frantumi di sole<sup>18</sup>. »

*Nouveaux contacts : Vannicola, Marrone, Prezolini*

Il existe néanmoins quelques traces de contacts entre Sinadino et les auteurs de sa génération : ces contacts, qui semblent presque toujours relever de son initiative, restent avant tout épistolaires, et à de rares exceptions près (Vannicola), on peut supposer qu'ils n'ont pas donné lieu à de véritables rapports personnels. On reconnaît là une première manifestation de cet *être-aux-marges* typique de Sinadino, qui se place dans un lieu solitaire, excentré, et, depuis ce seuil (ou cet exil), se met en relation avec le monde ; mais la relation se joue toujours

<sup>18</sup> Fragment du recueil *Il dio dell'attimo*, portant l'indication « Ceccano (Roma) 1905 » (*Il dio dell'attimo* 1924, p. 52).



de loin, à distance respectable. Cette recherche d'interlocuteurs peut être étayée par quelques documents, pour les années 1904-1906. C'est précisément dans cette période que Sinadino trouve son deuxième soutien, après Lucini : Giuseppe Vannicola (1876-1915).

Musicien très brillant, qui se pique de littérature, Vannicola anime la vie culturelle florentine et romaine avec deux revues, la *Revue du Nord et Prose*. Très lié à Papini (les cent quarante-six lettres conservées à la Fondazione Primo Conti témoignent de leur amitié), il publie d'élégants ouvrages à des tirages très limités. Ses points communs avec Sinadino sont nombreux. Mysticisme, passion pour la musique, dandysme, admiration pour Wilde et Gide, vie de bohème, extrême prodigalité : tout semble les unir. S'il est difficile de dater leur première rencontre (le dernier point commun entre les deux hommes étant la dispersion totale de leurs écrits après leur mort), il semble qu'elle ait eu lieu en 1905, après un premier contact épistolaire. Vers 1904, Vannicola confie à un destinataire inconnu : « Ho ricevuto bellissima lettere dal Brewster et da Sinadinò<sup>19</sup> ». Une lettre non datée de Vannicola à Papini, probablement écrite quelques mois plus tard, en 1905, fournit un éclairage précieux sur leur première rencontre :

« Prima che partissi a Montecassino ebbi la visita di Sinadinò. Ho promesso di restituirgli la visita a Ceccano, e ti parlerò di lui quando l'avrò meglio compreso. Mostra un grande amore per la Poesia e i suoi gusti sono i nostri gusti ; ma non mi pare – per ora – troppo equilibrato. Ad ogni modo parla meno artificiosamente di come scrive, e ciò mi persuade nella mia teoria (e vorrei che fosse anche tua) che “lo stile *non* è l'uomo”, perché ogni manifestazione d'arte è necessariamente un “atteggiamento”. E se non fosse così sarebbe terribilmente immorale<sup>20</sup>. »

Comme on le voit, les réticences de Vannicola à l'égard de Sinadino sont encore nombreuses. Mais elles tomberont, semble-t-il, assez rapidement (les collaborations littéraires de Sinadino à la *Revue du Nord* commencent peu après, et s'étendent sur plusieurs numéros). On sent un Vannicola certes réservé dans son jugement, mais déjà attiré par une personnalité atypique.

Dans le même temps, Sinadino entre en contact avec deux autres lettrés, animateurs de revues plus ou moins influentes. Tito Marrone, tout d'abord, reçoit en 1904, pour la *Rivista abruzzese*, au moins deux lettres dans lesquelles Sinadino fait part de ses projets, et un poème, *Elegia*, portant la dédicace : « Al suo Tito Marrone, per la Rivista Abruzzese, e nell'attesa de' suoi poemi in essa

<sup>19</sup> Lettre de Vannicola à un destinataire inconnu conservée à la Fondazione Primo Conti, certainement postérieure à 1904 (année de publication du roman *Sonata patetica*, auquel il est fait allusion dans la lettre).

<sup>20</sup> Lettre de Vannicola à Papini conservée à la Fondazione Primo Conti, que l'on peut situer au début de l'année 1905.

pubblicati<sup>21</sup> ». De la même façon, Giuseppe Prezzolini reçoit quelques cartes postales de Ceccano, dont deux ont été retrouvées. Dans la première, Sinadino remercie « Giuliano il sofista » pour l'envoi de l'ouvrage *Vita intima* :

« Vinto dall'emozioni delicate che mi procura la lettura della preziosa Sua "Vita intima", siccome a gustare una tazza di the soavemente o a mangiare di un frutto raro, – nel segreto –, una giubilazione ricca mi scaturisce dall'anima davanti a una sì bella *stellare* amicizia onde si calma per alcuno istante il terribile fuoco della mia solitudine. Di questa amicizia le chiedo l'onore, ringraziando per il cortese invio che presto contraccambierò con alcune opere mie passate. E le stendo la mano con grande cuore<sup>22</sup>. »

Cette carte postale illustre la façon dont Sinadino établit – ou tente d'établir – un nouveau contact : par la demande d'un ouvrage, puis par l'envoi de ses propres œuvres, enfin par une correspondance plus intime, détachée de ces prétextes littéraires. C'est de cette façon que Sinadino amorcera, quelques années plus tard, sa correspondance avec André Gide. Dans le cas de Vannicola et Marrone, l'initiative est un succès. Dans celui de Prezzolini, aucun rapport épistolaire ne s'est développé entre les deux hommes. Un an plus tard, Sinadino demande d'ailleurs un second ouvrage à Prezzolini :

« Dall'eremitaggio – ad accrescere il concilio de' rari spiriti con i quali convive, Sinadino le chiede copia del singolare "Centivio" che ebbe agio di gustare da Vannicola, a Roma. Con fervore ringrazia e saluta<sup>23</sup>. »

### *Un irréductible excentrique*

De l'ensemble de ces lettres ressort l'image d'un lecteur avisé, intéressé par toutes les nouveautés, souhaitant partager ses enthousiasmes, éventuellement publier quelques textes. Pourtant, malgré ces quelques contacts, Sinadino reste pendant ces années aux marges du monde littéraire. On peut interpréter cette situation comme l'effet d'un choix volontaire, mais aussi – dans une mesure bien plus difficile à déterminer – comme la conséquence d'une résistance, voire d'un refus d'intégration, de la part de ses contemporains : on perçoit en effet, dans les rares jugements qui nous sont parvenus, un sentiment d'embarras à l'égard de

<sup>21</sup> Lettres du mois de mai 1904, conservées dans les archives Tito Marrone, et citées par Glauco Viazzi. Le texte en question sera finalement publié, bien des années plus tard, dans la revue *Grammata*.

<sup>22</sup> Lettre du 18 juin 1905 (fonds Prezzolini, Bibliothèque Communale de Lugano). Rappelons que *Vita intima* est le premier ouvrage publié par Giuseppe Prezzolini, en 1903.

<sup>23</sup> Lettre du 26 juillet 1906 (fonds Prezzolini, Bibliothèque Communale de Lugano). Sinadino fait référence au recueil d'aphorismes publié quelques semaines plus tôt par Prezzolini : G. PREZZOLINI, *Il Centivio*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1906.

sa personne, au nom d'une « différence » qui le rend en quelque sorte étranger. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure Sinadino est responsable et conscient de cette image, et il est impossible, faute de documents, de préciser à quoi tient cette « différence », mais elle le dessert en le maintenant à l'écart. A ce titre, le verdict de Vannicola, qui le définit au terme de leur première rencontre comme « non troppo equilibrato », est cruellement révélateur. Quelques années plus tard, le portrait qu'en présente Lucini lui fait écho. On peut anticiper sur la chronologie, en évoquant les quelques pages fondamentales que Lucini consacre à Sinadino, dans son ouvrage *Il verso libero*, en 1908. Au-delà des observations strictement littéraires, souvent très pertinentes, Lucini dissémine dans son texte des jugements plus personnels : les éclairages qu'il présente sur la personnalité du poète insistent sur quelques traits, qui composent le portrait en pointillé du Sinadino de ces années.

Rappelons d'abord que le paragraphe qui introduit la figure de Sinadino, dans le texte de Lucini, évoque les « francs-tireurs » que l'on peut rencontrer à Milan au début du siècle, en marge des grands cénacles littéraires. Poètes isolés, tantôt géniaux, tantôt catastrophiques, amateurs qui se piquent de poésie, caricatures vivantes des grands auteurs, jeunes prétentieux sans talent : le tableau proposé par Lucini est vraiment très bigarré, et ne manque pas de malice. C'est à la suite de cette arche de Noé de la poésie que Lucini place Sinadino, à la fois comme *meilleur représentant* de cette dispersion et comme *contre-modèle* à offrir à ces aspirants poètes : c'est donc, dès les premières lignes, sous le signe de la curiosité culturelle que le poète est présenté. Lucini ne retient, en bon portraitiste, que quelques éléments de son caractère.

C'est d'abord une sorte d'inadaptation aux contraintes de la vie moderne qui caractériserait le poète : Sinadino est présenté comme un rêveur, ayant résidé quelque temps dans « le fracas d'une grande ville », où il aurait eu « l'impression de végéter parmi les ombres frénétiques d'un des cercles de Dante<sup>24</sup> » (Lucini fait probablement allusion à un séjour du poète à Milan, entre 1899 et 1900) ; ensuite Sinadino se serait installé, « toujours avec la même inconscience », dans « le silence sauvage d'un manoir délabré » (à Ceccano), avec l'ensemble de sa suite. Cette solitude rêveuse de Ceccano aurait pour cadre, à en croire Lucini, un univers raffiné, digne de Dorian Gray ou de Des Esseintes : Sinadino aurait coutume de « boire de l'eau claire, ou à peine teintée par une liqueur glacée, dans des verres d'un cristal très précieux », et ainsi il se vanterait de « savourer des liqueurs paradisiaques<sup>25</sup> ». D'après Lucini, la demeure de « colle rosso » vaut bien, on le voit, la colline de Fontenay-aux-Roses, ou les délices de la Capponcina : sous

<sup>24</sup> G.P. LUCINI, *op. cit.*, p. 610.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 610.

nos yeux, voici que le nouveau héraut de toutes les déliquescentes s'abandonne à de coûteuses manies, expérimente les dernières recettes de l'art, se livre dans une solitude rêveuse à de puissantes dégustations.

Ces deux traits – dilettantisme et raffinement – seraient compensés par une innocence d'enfant : au-delà de ses orgies de parfums, de liqueurs, de bijoux, de livres et de tableaux, Lucini compare Sinadino à « un enfant qui, pour s'amuser encore, briserait beaucoup de ses plus beaux jouets », et ajoute que « seule l'ingénuité lui a permis de réaliser les plus grands outrages et peut-être les plus grandes beautés possibles dans ce qu'il appelle langue italienne<sup>26</sup> ». La conclusion de ce portrait est à la fois très flatteuse et impitoyable : Sinadino est un « produit incomplet, mais digne d'une certaine considération, dans la catégorie des grotesques géniaux et des destructeurs innocents et formidables de rhétoriques et de lois<sup>27</sup> ».

En somme, même sous la plume de son principal soutien, Sinadino apparaît comme un poète génial et extravagant, mais toujours à la limite de la bizarrerie : une sorte de *monstre* qui, par manie ou par caprice, malmène la langue et fait apparaître de la beauté malgré lui. Signe de cet embarras devant Sinadino, la description ne parvient à fixer aucun trait précis de sa personnalité, mais s'épuise en une série d'images symboliques. La ville infernale, la solitude du manoir, le grand orgue, les liqueurs délicates, l'enfant surdoué : on retrouve ici, amoncelé, tout le bric-à-brac de l'imaginaire décadent. Ces images couvrent la réalité plus qu'elles ne dévoilent un caractère. Comme le remarque Gian Battista Nazzaro<sup>28</sup>, dans la description de Lucini, « ce qui émerge encore une fois, c'est son être aliéné, même physiquement, par ses apparences fantomatiques : un crime parfait qui devient allégorie d'une "distance immense et aliénante", du degré maximal d'"isolement symbolique" ». La personnalité insaisissable et anticonformiste de Sinadino suscite, même chez un poète aussi ouvert que Lucini, une impalpable gêne. Une gêne renforcée, de surcroît, par le soupçon de l'homosexualité.

### *Participations, lectures*

À la recherche d'interlocuteurs s'ajoute, dans ces années, une activité créatrice relativement intense. De 1902 à 1906, Sinadino compose de nombreux textes, poèmes ou drames poétiques. Une partie de sa production est destinée à des revues littéraires. De ce premier débouché ne reste, à ce jour, que la trace de deux collaborations : à la *Revue du Nord* de Vannicola (dans laquelle Sinadino

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 610-611.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>28</sup> G.B. NAZZARO, « L'essere Sinadino », cit., p. 77.

publie dix textes) et à la prestigieuse *Poesia* de Marinetti (qui accueille, en 1906, un bref poème<sup>29</sup>). La première collaboration est beaucoup plus significative, non seulement en termes quantitatifs (dix textes contre un), mais en ce qu'elle s'inscrit dans un horizon culturel très particulier : la *Revue du Nord*, entièrement rédigée en français, est une initiative unique dans le panorama littéraire de ces années. En comparaison, *Poesia* jouit sans doute d'une incomparable renommée, mais cette revue où l'écriture symboliste se développe sur un fond de crépuscules fin-de-siècle et d'imaginaire liberty accueille 347 collaborateurs volontaires en l'espace de cinq ans : la publication d'un texte dans ses pages – vraiment très accueillantes – apparaît, de ce point de vue, peu révélatrice d'une véritable adhésion à son programme.

Loin des ambitions de Marinetti, la *Revue du Nord* aspire à être une passerelle entre la culture italienne et les cultures du Nord, en diffusant des textes de toutes origines, et en proposant des textes critiques sur les ouvrages de divers pays d'Europe. Le choix du français est ambivalent : il correspond à la fois à une volonté de diffusion maximale, hors des frontières de l'Italie, et à une restriction du public italien à ses franges les plus cultivées. Raffinée, élitiste, souvent fascinée par l'irrationalisme et l'occultisme – comme la revue florentine *Leonardo*, avec laquelle elle partage quelques collaborateurs –, la *Revue du Nord* publie indifféremment des poèmes et des textes en prose. On imagine sans peine que Sinadino ait pu adhérer avec enthousiasme à son programme. Le premier numéro de la revue fut imprimé à Florence en décembre 1904, puis la rédaction se déplaça à Rome, poursuivie par des rumeurs insistantes quant à son financement : la revue aurait été soutenue à la fois par Olga de Lichnizki, femme de Vannicola, et par les fonds secrets de l'ambassade russe, située dans la capitale<sup>30</sup>. L'hypothèse n'est pas à exclure, mais une participation directe de certains collaborateurs est beaucoup plus probable. Sinadino devait être en toute première place, parmi les soutiens financiers de la revue : une curieuse lettre de Vannicola, bien postérieure,

<sup>29</sup> Cf. respectivement : « Suite », in *Revue du Nord*, Firenze, s.d. (maggio-giugno 1905 ?) ; « Matin », « Simple accord », « Air de printemps », in *Revue du Nord*, Roma, luglio-agosto 1905 ; « Hymnor et Cydna (scène lyrique) », in *Revue du Nord*, Roma, agosto-settembre 1905 ; « Sonnet », in *Revue du Nord*, Roma, marzo-aprile 1906 ; « Poésie », « Ibsen », in *Revue du Nord*, Roma, luglio-agosto 1906 ; « Soir occidental », in *Revue du Nord*, Roma, marzo-aprile 1907 ; « Debussyana », « À Remy de Gourmont », in *Revue du Nord*, Roma, novembre-décembre 1907 ; « La morte di Parsifal », in *Poesia*, IX-XII, ottobre-novembre-décembre 1906-gennaio 1907.

<sup>30</sup> Pour ce curieux détail, et pour tout ce qui concerne l'aventure de la *Revue du Nord*, cf. F. GERRA, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola (1876-1915). La « Revue du Nord » et la rivista « Prose »*, Roma, Bardi Editore, 1978.

accrédite la thèse d'un Sinadino prêt à engager son patrimoine pour favoriser ses initiatives littéraires<sup>31</sup>.

Quoi qu'il en soit, les collaborations de Sinadino à la *Revue du Nord* sont essentielles, car elles annoncent une évolution fondamentale de son écriture. Si la majeure partie de ces textes se situe bien, du point de vue de sa poétique, dans la lignée des quatre ouvrages précédents, on peut déjà déceler, du point de vue linguistique, l'ébauche de ce qui sera le *verso* de sa deuxième saison littéraire : l'écriture en langue française, qui aboutira, bien plus tard, à la publication du recueil des *Poësies*. On peut d'ailleurs prendre la date de 1902 comme borne arbitraire pour fixer le début des tentatives littéraires de Sinadino en langue française<sup>32</sup>.

L'attention de Sinadino pour l'actualité littéraire française est justement attestée, dans ces années, par son abonnement à la revue *Vers et Prose* : le 20 juillet 1906, cette revue qui n'est pas vendue en librairie, mais directement expédiée à ses lecteurs, publie en effet une liste de ses abonnés. Cet inventaire, riche de noms célèbres, offre une cartographie précieuse des « fidèles » du symbolisme en Europe. Les noms de lettrés italiens qui apparaissent sur ce document composent un spectre restreint, distribué entre Milan (où l'on retrouve Tom Antongini et Gustavo Botta), Florence (où séjourne D'Annunzio), Rome (ville de Sergio Corazzini, Giuseppe Vannicola, Henri Brewster) et... Ceccano : Sinadino est lui aussi abonné à la prestigieuse revue de Paul Fort, et, par ce biais, au fait des principales « nouveautés » sur la scène française. En l'espace d'un an et demi, la revue a déjà contribué à la diffusion d'auteurs tels que Gide, Apollinaire, Valéry ou Claudel. Si Agostino Sinadino est en partie extérieur aux lettres italiennes, il suit donc avec attention les développements de la littérature contemporaine. Il est très probable qu'il ait proposé quelques textes en français à Paul Fort.

### *Hylas : naufrage d'un projet*

Outre ces quelques collaborations, Sinadino semble s'atteler dans ces années à un projet de plus grande envergure, destiné à une publication à court terme. Il s'agit

<sup>31</sup> Lettre de Vannicola à Papini conservée à la Fondazione Primo Conti, non datée (mais qui remonte certainement au début des années 1910), dans laquelle l'auteur évoque ses projets éditoriaux, et son besoin de s'adresser « a dei varî Sinadinò per incremento d'intelletto e di forza ».

<sup>32</sup> Rappelons que le titre complet du recueil français de Sinadino est *Poësies 1902-1925*. Un sonnet en français, publié en 1906 dans la *Revue du Nord*, porte la mention « Le Caire 1898 » : mais il ne fera pas partie des poèmes conservés par le poète.

d'un drame théâtral intitulé *Idillio d'Hyla*, dont nous pouvons suivre la genèse et le développement, jusqu'au seuil de la publication, brutalement interrompue. Ce cheminement exemplaire se reproduira dans les années suivantes, pour d'autres ouvrages : Sinadino, homme de mille projets littéraires, les développera toujours avec beaucoup d'ambition, pour se résoudre ensuite à des compromis éditoriaux, voire à des ajournements. La première mention du drame *Idillio d'Hyla* dont nous avons retrouvé la trace apparaît dans une lettre à Tito Marrone. Sinadino résume ses intentions – ou mieux, ses rêves de grandeur – dans une lettre du 1<sup>er</sup> mai 1904 :

« Imaginerei l'opera divisa in due “quaderni” alla maniera delle *Moralités* del Laforgue, fiorita dal Pissarro ed edita in Londra. Forse che questo sogno è troppo audace e ti confesso che la mia mania estetica lo vorrebbe interpretato da un pittore quale il De Carolis<sup>33</sup>. »

Sinadino voit grand, à la fois pour ce qui est du modèle (les *Moralités légendaires* de Laforgue), de l'illustrateur (Lucien Pissarro, fils de Camille), et de l'édition (un imprimeur londonien). L'ouvrage auquel il fait référence n'est d'ailleurs pas une fantaisie personnelle, mais existe réellement : il s'agit d'une magnifique édition en deux volumes, ornée de frontispices, de lettrines, de bandeaux et d'illustrations, imprimée en 1897-1898 ; on peut supposer que Sinadino, amateur de volumes précieux, a possédé un exemplaire de cet in-octavo raffiné, publié à Londres et à Paris en tirage limité. Nous sommes au cœur de ce que Sinadino lui-même appelle sa « manie esthétique ». Même lorsqu'il reconnaît le caractère démesuré de son ambition (« forse che questo sogno è troppo audace »), Sinadino ne peut s'empêcher de songer à un autre grand modèle : Adolfo De Carolis, illustrateur attiré de D'Annunzio. De Carolis (1874-1928), décorateur liberty proche du milieu romain, a collaboré avec les frères Trêves pour la plupart de leurs éditions, au point de devenir l'illustrateur le plus célèbre de son époque. À peine un mois plus tard (le 28 mai), Sinadino change encore d'avis et annonce à Marrone :

« Mi piace annunziarti che Apolline, il quale presiede alla fortuna de' poeti, questa volta mi ha colmato di grazie, facendomi conoscere una geniale artefice svedese, d'una sensibilità prodigiosamente affine alla mia e che si accinge ad interpretare il mio “Hyla”<sup>34</sup>. »

C'est pourtant dans d'autres conditions que le projet se développe. Le dessin d'une couverture, œuvre de Giovanni Costetti, a récemment refait surface lors d'une exposition temporaire sur le peintre de Reggio Emilia. Giovanni Costetti (1874-1948) a été, en marge de sa production figurative, un infatigable

<sup>33</sup> Lettre du 1<sup>er</sup> mai 1904, en possession de Donatella Breschi (citée par Glauco Viazzi).

<sup>34</sup> Lettre du 28 mai 1904, fonds Marrone (citée également par Glauco Viazzi).

graveur, réalisant, entre autres, les illustrations et les motifs de *Leonardo* et de la *Revue du Nord*. Cette couverture dessinée à l'encre de chine, qui remonte probablement à 1905, porte un double titre : « Idillio d'Hyla. Poemi elementali » ; elle annonce une préface de Vannicola (« con prefazione di Vannicola ») et mentionne les éditions de la *Revue du Nord*<sup>35</sup>. On peut donc supposer qu'en 1905 Sinadino a revu ses ambitions à la baisse : il s'est d'abord résolu à utiliser les services de la *Revue du Nord* – et non ceux d'un imprimeur londonien. Pour les illustrations, il a fini par adopter Giovanni Costetti – et non Pissaro, De Carolis, ou son « artiste suédoise ». Enfin, il a décidé de grossir la plaquette en publiant l'*Idillio* avec d'autres poèmes (les « poemi elementali ») – et non de publier le drame seul. Malgré tous ces compromis, le livre de Sinadino ne verra pas le jour.

Puisque le dessin préparatoire de la couverture existe, on peut supposer que l'ouvrage était sur le point d'être imprimé quand son édition a été interrompue. Toutes les hypothèses sont permises pour expliquer l'échec du projet : on peut le mettre en relation avec les difficultés financières de la *Revue du Nord*, dès 1906, ou avec celles de Sinadino lui-même (comme on l'a vu, elles sont probablement liées : Vannicola semble avoir ponctuellement puisé dans le portefeuille du poète pour maintenir sa revue à flot). On peut également supposer une insatisfaction de Sinadino devant le caractère composite de l'œuvre. Les deux livres (*Idillio d'Hyla* et *Poemi elementali*) reviendront d'ailleurs, mais cités séparément, dans la liste des ouvrages à paraître du recueil *Il dio dell'attimo* (édition de 1924). Ce n'est que dans le dernier recueil italien, *Vitae Subliminalis Aenigmata* (1934), que l'*Idillio* sera publié. Quant à l'autre ouvrage, il n'en reste aucune trace. L'explication la plus satisfaisante, pour rendre compte du naufrage brutal de ce projet, en 1906, semble finalement extérieure à toute considération littéraire. L'abandon de la publication coïncide en effet avec une autre rupture, beaucoup plus violente, et tout aussi insaisissable : le départ précipité d'Angela et Agostino Sinadino à New York.

<sup>35</sup> Parmi les œuvres et les brouillons de Giovanni Costetti, on trouve la référence de ce dessin à l'encre de chine noire (200 × 140 mm, réf. MSC 273), qui appartient au fonds Costetti de la Bibliothèque de Reggio Emilia.



### CHAPITRE III. 1906-1910. LA SOLITUDE DE NEW YORK

« Il renonce même, semble-t-il, à la littérature, et franchit l'océan, pour se transformer en quelque chose d'autre, commis ou employé de banque, parfaitement englouti par la civilisation néocapitaliste américaine, comme Rimbaud fut absorbé par la civilisation colonialiste européenne »

Gian Battista NAZZARO, « L'essere Sinadinò », *E.S.* n° 3, 02-05. 1975.

Au moment d'achever son portrait de Sinadino, en 1908, Lucini évoque les rumeurs qui circulent sur la situation du poète à cette date : Sinadino ne serait plus en Italie, mais aux États-Unis. À la perplexité devant ce départ inattendu s'ajoute, chez Lucini, une irrésistible fascination pour le mystère qui l'entoure, et une douce rêverie sur le thème du poète perdu dans le fracas de la « vie moderne » : « Aujourd'hui, on raconte qu'il a franchi l'océan, commis ou secrétaire d'une quelconque banque newyorkaise, toujours avec la même inconscience, semeur d'harmonies suspendues et diffuses, âme emportée dans le tourbillon de la vie moderne, catalepsie d'un rêve où il voit le monde tourner en nébuleuse, comme les créatures de sa poésie, heureux peut-être<sup>1</sup> ». Le témoignage de Lucini traduit une impression qu'ont certainement partagée les connaissances et les contacts littéraires du poète : cet embarquement soudain pour New York, auréolé de légende, se présente comme une véritable *disparition*, un effacement volontaire des coordonnées. Alors même que Sinadino semblait en voie d'intégration à un microcosme littéraire – celui de la *Revue du Nord* et des connaissances de Vannicola –, il s'en détache en laissant derrière lui une énigme, une interrogation.

À en croire Lucini, Sinadino aurait donc quitté l'Europe en effaçant ses traces, moins suivant le modèle de Stevenson et de Gauguin, partis vers des rivages plus purs, que suivant celui de Rimbaud, figure archétypale du créateur démissionnaire. Très significativement, d'ailleurs, tout le portrait de Lucini est rédigé au passé, comme si, au moment de sa rédaction, Sinadino avait définitivement laissé la littérature derrière lui – comme s'il était *mort à la poésie*. La coupure est, certes, à la fois spectaculaire et très énigmatique,

<sup>1</sup> G. P. LUCINI, *op. cit.*, p. 610.

mais certainement pas aussi radicale. Un certain nombre de témoignages et de documents permettent de retracer plus précisément, à distance d'un siècle, le parcours de Sinadino aux États-Unis, et de réduire une part du mystère. Il est possible de préciser, avec leur appui, sinon les motivations du départ, du moins les principales données qui s'y rattachent.

*Lieux, dates, coordonnées*

Le premier élément à préciser est la date du départ de Sinadino. On peut l'établir à la fin de l'année 1906, grâce à deux indices qui en fixent les repères chronologiques : tout d'abord, une lettre de Sinadino a Prezzolini, datée du 26 juillet 1906, porte encore la mention de « Ceccano » comme lieu d'écriture. Ensuite, un poème du recueil *Il dio dell'attimo* (deuxième cahier), dont la date (1906) et le lieu de composition (New York) sont précisés, témoigne de l'arrivée de Sinadino avant la fin de l'année<sup>2</sup>. Sinadino a donc appareillé pour New York, avec son épouse, entre le mois d'août et le mois de décembre 1906. Pour ce qui est des motifs, réels ou supposés, de ce départ, on peut supposer qu'ils sont liés à d'inavouables questions financières : la mairie de Ceccano possède, dans ses archives, la copie d'un ordre de saisie de tous les biens de Sinadino, après le dépôt d'une plainte par un créancier ; d'après ce document, le couple aurait emprunté à un usurier une somme astronomique, qu'il se serait trouvé dans l'impossibilité de rembourser ; l'huissier chargé de notifier l'ordre de saisie à Sinadino ne peut que constater, en ce jour du printemps 1906, que le poète et sa femme se sont volatilisés avec le mobilier. À l'évidence, cet incident est à mettre en rapport avec la fuite soudaine du couple : non pas loin de la poésie, mais loin des créanciers et des poursuites pénales.

Le « continent englouti » de l'existence du poète s'étend sur plusieurs années, à partir de cette date. Il est quasiment certain que Sinadino n'a pas quitté New York pendant cette période. Pour ce qui est de la situation plus précise de Sinadino dans la ville, il semblerait qu'à partir de 1907 il se soit établi dans un pavillon, à l'extrême nord de Manhattan, le long de l'Hudson River : l'adresse précise, qui se déduit d'une lettre adressée à Paul Claudel, est le « 120, Corner Nelson Avenue & 167<sup>th</sup> Street – Highbridge, N. Y.<sup>3</sup> ». Quant à l'activité de Sinadino et de sa femme, beaucoup de témoignages évoquent de façon assez floue la fondation d'une banque, ou un travail dans le milieu bancaire ; les appréciations – plus ou

<sup>2</sup> « Trinity Church – Broadway », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 124-126.

<sup>3</sup> C'est l'indication qu'on trouve dans une lettre à Paul Claudel du 30 septembre 1907. Une autre adresse – « 85, Park Street » – apparaît dans deux autres lettres, envoyées à Gide depuis New York, dans les derniers mois de sa permanence aux États-Unis (lettres du 30 juillet 1909 et du 3 novembre 1909).

moins flatteuses – sur leur activité varient suivant les déclarations. Lucini dépeint Sinadino comme un simple employé dans le milieu bancaire ; à la fin de sa vie, deux articles nécrologiques le présenteront, au contraire, comme le fondateur et le directeur d'une banque<sup>4</sup>. On peut supposer – sans trop de malveillance – que si le couple Sinadino a réellement fondé une banque, c'est précisément avec la « cagnotte » dérobée à Ceccano... Mais le mieux est de s'appuyer sur le précieux témoignage d'un poète qui a rencontré Sinadino à New York, en 1907.

### *Un témoin privilégié*

En juin 1907, alors que la mort de Sergio Corazzini vient de marquer la fin de l'aventure crépusculaire, le poète Fausto Maria Martini – dont l'appartement familial avait été le siège de l'éphémère revue *Cronache latine* – décide d'embarquer pour les États-Unis avec deux compagnons, eux-mêmes poètes, Alberto Tarchiani et Gino Calza Bini. Ce voyage, motivé par la nécessité de quitter Rome, ville perçue comme vide et inhospitalière après la mort de Corazzini, et par un besoin élémentaire de nouveauté et d'aventure, les mène jusqu'à New York. Pendant leur séjour dans la ville, de l'été 1907 au début de l'année 1908, Fausto Maria Martini et ses amis auront l'occasion de rencontrer Sinadino. Le poète apparaît justement dans les pages d'un livre de souvenirs écrit par Martini : *Si sbarca a New York*<sup>5</sup>. Étant donné la carence d'informations sur l'existence du poète, ce témoignage est particulièrement appréciable. Certes, en tant que document, le livre pose d'évidents problèmes d'objectivité : il est rédigé plus de vingt ans après les faits, et porte le sous-titre – embarrassant – de « roman », qui laisse sous-entendre que parfois la fidélité du compte rendu a pu être subordonnée à la liberté créatrice. À la lecture, le livre se présente effectivement plus comme un récit picaresque, relatant les aventures de trois jeunes gens sans le sou dans la ville du capitalisme triomphant, que comme un fragment autobiographique rigoureux.

Toutefois, la plupart des personnages littéraires qui apparaissent dans *Si sbarca a New York* (comme Corazzini, Govoni, ou Vannicola) sont représentés

<sup>4</sup> « Il avait également été aux États-Unis, où il avait fondé une banque » (*Corriere d'informazione*, 28-29 novembre 1956) ; « il avait aussi résidé aux États-Unis où il avait fondé une banque dont l'existence fut brève et tourmentée » (*La Gazzetta del popolo*, 29 novembre 1956).

<sup>5</sup> F. M. MARTINI, *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930. Nos citations proviennent d'une nouvelle édition du roman, préparée en 1975 par Giuseppe Farinelli : *Si sbarca a New York. Edizione integrale con apparato critico*, Milano, I.P.L., 1975. Le chapitre en question s'étend de la p. 213 à la p. 228.

avec une grande précision. Si l'on juge le degré de fiabilité du récit (en tant que témoignage historique) à l'aune de la première partie du livre, qui évoque les jours heureux de l'aventure crépusculaire, et contient somme toute un nombre minimal de distorsions factuelles, on peut surmonter ces réserves et accueillir la deuxième partie comme un témoignage fiable. Au sein de cette deuxième partie, consacrée à l'aventure new-yorkaise, un chapitre tourne autour de la figure de Sinadino. Il faut remarquer d'emblée que l'identification du poète tient à un réseau de concordances, non à la mention directe de son identité : alors que beaucoup de personnages littéraires sont explicitement cités dans le récit<sup>6</sup>, Sinadino n'est jamais nommé autrement que par son prénom, « Agostino », et que par le titre ronflant que lui donnent ses proches, « le baron ». Oubli sincère de Martini, licence romanesque permettant de restituer plus librement les faits, ou réticence plus ambiguë, il faudrait s'interroger sur cette absence du nom de Sinadino dans le roman, d'autant plus frappante qu'une multitude de détails secondaires, disposés comme des indices autour du personnage, permettent de toute façon son identification<sup>7</sup>.

L'apparition de Sinadino dans le cadre du récit est préparée par diverses allusions, dispersées dans le texte : les trois amis en parlent d'abord comme d'un poète, « grand ami » de Giuseppe Vannicola, mais aussi comme d'un important banquier, qui sera sans doute un appui essentiel pour une première installation à New York ; suivant l'avis de Vannicola, qui leur a transmis son adresse, ils sont décidés à le contacter dès leur arrivée. L'image d'un esthète riche et désintéressé, voire d'un possible mécène, ressort de cet ensemble. Les descriptions suivantes se chargeront de compléter – et de subvertir avec ironie – ce premier portrait élogieux. Un long chapitre s'organise en effet autour de l'épisode, presque comique, de la rencontre avec ce personnage mystérieux. Le passage, intitulé « A specchio nell'Hudson », s'organise en trois scènes très théâtrales, dont on peut reprendre le déroulement.

<sup>6</sup> Au premier plan, on retrouve tous les « héros » de l'aventure crépusculaire : Sergio Corazzini, Giuseppe Zarlatti, Corrado Govoni, Alberto Tarchiani, Gino Calza Bini, Antonello Caprino. Sont également évoqués au passage, à la faveur d'une rencontre au café Aragno, chez Sartoris, ou à la rédaction de la revue *Cronache latine*, les figures d'Adolfo De Bosis, Giovanni Vailati, Giovanni Papini, Giuseppe Vannicola et Louis Le Cardonnel.

<sup>7</sup> Rendons grâce à François Livi d'avoir « démasqué » Sinadino derrière le « baron Agostino » (cf. F. LIVI, « Il teatro della morte. Corazzini e il simbolismo francese », cit., note 8 p. 79). Parmi les indices dispersés dans le texte, vraiment très nombreux, citons les six principaux : le prénom « Agostino », l'amitié avec Vannicola, le passage par Ceccano, la très belle épouse, le goût pour la musique, et surtout le volume *La Festa* qu'aperçoivent les personnages.

*Une comédie en trois actes*

Le premier acte se déroule dans le hall de la banque fondée par le couple Sinadino, au 397, Elisabeth Street. Les trois jeunes gens se présentent à la porte et demandent naïvement à rencontrer « le poète ». Ils voient finalement apparaître son épouse, qui se fait appeler « madame la baronne ». Cette apparition offre à l'auteur l'occasion d'un rapide portrait de la « baronne » – la « très belle femme » dont parlait Lucini –, dont la beauté, pimentée d'une touche de sensualité et d'un brin de malice, est mise en valeur par Martini :

« Plus très jeune, mais encore belle et épanouie : d'une beauté et d'une vitalité toute italiennes et presque paysannes, auxquelles l'élégance exotique de sa mise donnait un relief particulier. Le tailleur qu'elle portait, austère dans sa ligne, et d'une coupe presque masculine, était certes l'habit d'usage, la matin, pour toute femme newyorkaise ; mais sa blouse de soie blanche, serrée sous sa veste, était tellement ouverte sur sa poitrine qu'elle laissait voir le galbe de ses seins ; et la dentelle de sa chemise rose, qui affleurait parmi le blanc, donnait un peu de piquant à cette nudité offerte aussi généreusement à nos yeux, alors que la jupe semblait avoir été choisie exprès pour son tissu léger, afin qu'à chaque mouvement de la femme se dessinât son corps encore agile et vigoureux<sup>8</sup>. »

La « baronne » s'enquiert des raisons de la présence des trois jeunes gens auprès de son secrétaire, un mystérieux homme de main surnommé « *mister* Clemente ». Ces deux personnages sont représentés avec une pointe d'ironie, en train de converser dans un étrange langage, fait d'expressions américaines mêlées à des termes dialectaux : la « femme du pays » en tailleur et le « paysan décrotté » offrent une image décidément comique du conseil d'administration de la banque italo-américaine. Finalement, « la baronne » propose aux trois jeunes gens de se rendre dès le début de l'après-midi au domicile du poète :

« La baronne nous proposa d'aller tout de suite déjeuner et de revenir ensuite à la banque, où l'un des ses employés, qui à cette heure-là serait libre de toute obligation, nous accompagnerait à *Riverside*, chez son mari ; si nous y allions seuls, qui sait quand nous trouverions ce lieu, et même si nous le trouverions un jour. Nous allions du reste nous revoir chez son mari le soir même, quand la baronne et *mister* Clemente laisseraient la banque et rejoindraient le baron dans sa maison sur le fleuve. Elle ajouta :

– On *Riverside*, parce qu'Agostino fait le poète et déteste la vie du biznes, trop noise ici pour un poète. Je prends l'initiative de vous inviter ce soir à *Riverside*, et je sais qu'Agostino en sera heureux<sup>9</sup>. »

Le deuxième acte, plus long, se déroule dans la demeure de Sinadino, au nord de la ville, sur l'Hudson river (entre ces deux épisodes, un employé chargé

<sup>8</sup> F.M. MARTINI, *op. cit.*, p. 219.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 220.

d'accompagner les trois personnages jusqu'à Riverside leur a raconté quelques éléments de sa vie aventureuse). Les trois émigrés rencontrent Sinadino seul, et s'entretiennent de poésie avec lui. C'est un moment d'intimité et de communion, lié à la mémoire de Sergio Corazzini, dont Agostino possède un portrait, transmis par Vannicola :

« Dans le bureau de l'ami de Vannicola, nous vîmes, accroché au mur, un petit portrait de Sergio : un portrait réalisé deux ans auparavant, le même qui, selon les volontés de Madame Lina, avait été déposé dans la bière de son fils et enterré avec lui. [...] »

– Sergio... – dit-il tout de suite, en nous voyant les yeux rivés sur le portrait ; pour rappeler la mémoire notre compagnon perdu, il s'était limité à son nom de baptême comme nous avions l'habitude de le faire nous-mêmes, si bien qu'à travers ce nom et cet usage il nous sembla que nous nous reconnaissons comme de très anciens amis. Et par une sorte d'entente tacite, les hésitations et les tâtonnements des premiers contacts furent abolis entre nous, pour parler tout de suite de Sergio.

Nous apprîmes ainsi qu'à travers Vannicola, le baron possédait déjà ce portrait depuis un an, et, au fur et à mesure qu'ils étaient publiés, tous les volumes des poésies de Sergio ; finalement, l'ami romain que nous avions en commun lui avait tellement parlé de cet enfant poète dans ses lettres qu'il pouvait s'imaginer l'avoir connu personnellement. Tout en nous montrant une étagère adossée au piano, le baron nous dit :

– Tous les volumes de Sergio sont là, avec mes autres poètes préférés. Quel autre réconfort peut trouver un exilé contraint de vivre dans cet enfer<sup>10</sup> ? »

Après un moment de recueillement mélancolique, où passe comme le fantôme de Sergio Corazzini, le « baron » s'installe au piano ; les mélodies de Debussy faciliteront l'anamnèse, et porteront à une forme de communion entre existence et poésie :

« Il avait ouvert sur le pupitre une page des *Jardins sous la pluie* de Debussy – sa musique préférée, nous avait-il dit – et tandis que ses mains glissaient le long du clavier, il se tournait de temps en temps pour nous poser quelques questions sur notre aventure et sur notre enfant poète.

De rapides échanges à peine ; mais puisque dans ses questions et dans nos réponses le nom de Sergio affleurait constamment, toujours dans les pauses de ces volutes sinueuses du chant auxquelles le poète s'abandonnait de toute évidence avec délice, en renversant à chaque fois la tête en arrière comme pour boire à une invisible source, voici qu'en ce jour il parut étancher sa soif non seulement en ayant recours à sa musique préférée, mais aussi à notre vie, telle que nous la lui racontions pendant ces pauses : comme si le chant qui fleurissait entre ses doigts, son chant d'exilé, et l'aventure de ces trois jeunes gens en fuite n'étaient qu'une seule et même substance mélodieuse.

Mais lors d'une de ces pauses, Alberto en profita pour poser lui aussi une question au maître de maison. Abandonné sur le couvercle du piano, se reflétant en ce miroir comme en une luisante eau noire, se trouvait un épais volume jaune, sur la couverture duquel on pouvait lire, en caractères rouges, le titre *La Festa*, surmonté du nom de notre hôte. Alberto voulut savoir

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 220-222.

de quoi il s'agissait. Pour toute réponse il entendit : "des vers de ma composition, des poésies de jeunesse..." et, sans s'expliquer ou sans vouloir s'expliquer davantage, il reprit la musique interrompue<sup>11</sup>. »

Le troisième et dernier acte évoque le dîner pris le soir même avec « le baron », « la baronne » et « mister Clemente ». Ces deux derniers ont fait une apparition tonitruante dans la maison, en interrompant les douces rêveries des quatre personnages. S'ensuit un dîner où les deux complices, « la baronne » et Clemente, ne cessent de parler, tandis qu'Agostino semble se perdre dans des rêveries toutes personnelles.

L'allégresse était à son comble de l'autre côté de la table ; mais le maître de maison, à côté de nous, semblait plutôt courroucé par la loquacité tumultueuse de sa femme et de l'autre homme ; de temps à autre il détournait son regard au loin pour ne pas voir les deux visages enfiévrés qu'il avait juste en face de lui. Il considérait longuement, en silence, l'eau du fleuve, frémissante de lumières et de reflets du fait du va-et-vient continu des bateaux, ou alors, au-delà du fleuve, la rive du New Jersey, déjà toute constellée comme un morceau du firmament. Mais Gino, toujours fasciné par la cascade de dollars que la baronne avait agité devant ses yeux quelques instants auparavant, était encore pendu à ses lèvres. C'est pourquoi à un certain moment nous fûmes seuls, Alberto et moi, à entendre notre ami, qui marmonnait entre ses dents la chute du fameux poème de Baudelaire :

– Enivrez-vous sans cesse... De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise... Enivrez-vous...

Puis, jetant un coup d'œil mélancolique et méprisant aux deux personnes qui étaient assises en face de lui, il nous glissa à l'oreille, comme par crainte d'être entendu :

– Chacun comme il peut... Vous souvenez-vous de Baudelaire<sup>12</sup> ? »

### *La solitude et la mélancolie*

À l'évidence, ce chapitre apparaît particulièrement retravaillé par la plume de Martini, qui semble parfois, en bon dramaturge, s'éloigner du compte rendu réaliste pour isoler, découper, remodeler des situations, en vue d'obtenir un effet maximal. Tous les éléments apparaissent en quelque sorte sur-signifiants. Ainsi la deuxième scène, qui relate la rencontre entre Martini et Sinadino, condense en quelques lignes un grand nombre de clefs de lecture : avec habileté, trois objets, qui sont autant de symboles, sont isolés dans le récit, et servent de points d'ancrage narratifs.

Le *portrait* de « Sergio », tout d'abord, est assimilé à une apparition surnaturelle, qui stupéfie Martini et ses amis : il prend aussitôt une valeur d'icône sacrée, dont seuls les initiés perçoivent le sens. Magiquement, par sa présence tutélaire, Corazzini

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 226-227.

transforme la rencontre entre les jeunes poètes et Agostino en retrouvailles autour d'un souvenir commun : tous les personnages se sentent membres d'une même communauté de la poésie. Ensuite, le *piano* devant lequel Sinadino s'installe, pour jouer une pièce de Debussy, apparaît comme une image de la poésie elle-même, ou de sa quintessence hors des mots : dans les « mélodies » de Sinadino se confondent les existences et les tourments de tous les personnages présents, « comme si le chant qui s'épanouissait sous ses doigts, son chant d'exilé, et l'aventure des trois garçons en fuite n'étaient qu'une seule et mélodieuse substance ». Enfin, le *livre jaune*<sup>13</sup>, abandonné sur « l'eau noire » du piano comme un radeau sur le point de sombrer, devient un symbole du renoncement à la littérature de Sinadino, et de sa substitution par la musique : ce livre énigmatique ne contient, de l'avis d'« Agostino », que d'inconséquentes « poésies de jeunesse » : il est une simple vestige du passé, un testament poétique. Du portrait au piano, et du piano au livre, tout un parcours de lecture et d'associations est ainsi esquissé par le texte. Mais au-delà de la dramaturgie la plus apparente, on peut déduire de ces pages, concernant Sinadino, une série d'informations très précieuses : données purement factuelles d'un côté, notations d'atmosphère et de caractère de l'autre.

Il est aisé de passer le texte au tamis pour isoler les premières. Cela permet de diviser ces données strictement informatives en trois catégories, et de les compiler en quelques lignes :

- 1 – *Vie passée* (confidences de l'employé de banque qui accompagne les trois jeunes gens jusqu'à Riverside, et autres détails dispersés dans le texte) : Sinadino provient d'une famille très riche – s'est épris d'une femme de Ciociaria – l'a épousée – s'est ruiné pour elle – a accepté de partir en sa compagnie à New York.
- 2 – *Vie à New York* (confidences de l'employé, deuxième et troisième scène) : Sinadino a fondé une banque, dont sa femme s'occupe avec un compatriote (Mister Clemente) – ne fréquente pas cette banque – vit seul, presque en ermite – n'a aucune ambition financière, contrairement à sa femme et à son « secrétaire ».
- 3 – *Sphère littéraire* (deuxième et troisième scène) : Sinadino reste en contact avec Vannicola – suit de loin l'actualité littéraire italienne – connaît, à ce titre, la poésie de Corazzini – connaît également Baudelaire, qu'il cite en français – conserve ses recueils passés – semble délaisser l'écriture, et lui préférer la musique.

Ces informations élémentaires permettent de compléter le tableau du séjour de Sinadino aux États-Unis ; elles sont sujettes à caution (dans l'économie du récit, la plupart de ces indications proviennent d'un employé trop bavard ; pour ce qui

<sup>13</sup> Rappelons qu'il s'agit de *La Festa*, publié à Lugano au début de l'année 1901. Présenté de la sorte, l'ouvrage pourrait faire songer au « livre à la couverture jaune », terriblement immoral, que vénère Dorian Gray (O. WILDE, *Le portrait de Dorian Gray*, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, chapitre X, p. 469).



est des sources réelles de Martini, elles sont bien entendu inconnues), mais elles délimitent le cadre général de sa présence à New York.

Les notations d'atmosphère et de caractère diffuses dans le chapitre de Martini sont sans doute plus impalpables, mais également plus intéressantes. De la part du narrateur, on perçoit à l'égard de ce personnage un mélange de compassion et d'ironie, renforcé par la façon dont évolue la représentation du poète : les premières allusions indirectes à Agostino, très positives, laissent espérer une réalité glorieuse que déçoit le chapitre « *A specchio dell'Hudson* » : ce n'est pas le poète dans toute sa splendeur, riche et tout puissant, qui apparaît dans le récit, mais un homme seul et mélancolique, entouré de personnages avides d'argent. L'effet de contraste est d'autant plus saisissant. Deux thèmes dominant dans le « portrait moral » de Sinadino.

Celui de la *solitude*, tout d'abord : le poète apparaît isolé aux marges de la grande cité, sans attaches avec le monde qui l'entoure, et sans liens dans sa communauté. Même son épouse semble bien éloignée de lui ; Sinadino se définit comme « un exilé contraint de vivre dans cet enfer », annonçant un thème obsessionnel de sa correspondance, mais aussi de sa production poétique : l'isolement au milieu des « barbares », l'inaptitude à la vie moderne, dont les impératifs commerciaux entrent en contradiction avec sa recherche poétique. Sous la plume de Sinadino, l'appellatif « barbares », qui apparaîtra deux fois dans sa correspondance avec Gide, semble d'ailleurs l'expression d'un jugement sans partage, qui renvoie au substrat mythique du mot : ce peuple est « barbare » en ce qu'il est matérialiste et sans culture, mais aussi en ce qu'il ne peut produire qu'un langage fait de *borborygmes*, sons inarticulés loin des *mélodies* de la poésie. Le séjour du poète dans cette terre hostile, totalement cerné par les « barbares », représente donc un double exil – et un retournement du mythe de la terre d'accueil américaine. À l'instar des États-Unis d'Edgar Poe, l'Amérique de Sinadino ressemble à « une vaste prison », « une grande barbarie éclairée au gaz », parcourue « avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus amoral<sup>14</sup> ».

Le deuxième thème est celui de l'*homme blessé* : Martini semble mettre en scène, chez Sinadino, une vie achevée, un épuisement définitif de la veine poétique, remplacée par la méditation et la musique ; même sa passion pour Angela D'Annibale semble éteinte. Solitude, mélancolie, dessèchement : caractérisations d'ordre psychologique qu'il est bien difficile de déduire de documents extérieurs et de plaquer sur un personnage, mais que Martini

<sup>14</sup> Pour reprendre les termes par lesquels Baudelaire évoque la solitude américaine d'Edgar Poe (C. BAUDELAIRE, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 297).

laisse entrevoir dans son récit (et que confirment les quelques éléments de correspondance retrouvés). De ce point de vue, cette source laisse une impression indéfinissable. Quand bien même Martini aurait sacrifié la précision historique au plaisir de représenter des situations, comiques ou pathétiques, en grossissant le trait et en déformant le souvenir, il semble rester, malgré tout, une vérité du portrait : vérité noire qui pourrait expliquer la réticence de Martini à livrer un nom.

### *La persistance de la poésie*

L'impression générale que laisse le portrait de Martini est, comme on a vu, celle d'un poète au terme de sa carrière ; Sinadino n'est en effet pas représenté dans *Si sbarca a New York* comme un écrivain, mais comme un lecteur éclairé, amateur de poésie et mélomane, ayant laissé la création derrière lui. Pourtant, si plusieurs éléments semblent indiquer que pendant son séjour à New York, l'activité poétique de Sinadino n'a été que très ponctuelle – bien moins intense, par exemple, que dans la période 1898-1900 – il reste quelques traces, dans ses recueils, de poèmes composés dans la ville américaine. Leur énumération permettra de nuancer l'image d'un Sinadino situé totalement hors de l'écriture. Citons d'abord trois textes du livre *Il dio dell'attimo*, rassemblés en 1924 en deux cahiers : « Trinity church-Broadway », qui porte la mention « New York, 1906 », « Concerto prodigioso delle sirene sull'Hudson », dont le titre est explicite, et « Putridini dixi... » dont une partie est datée « High Bridge (New York) 1908<sup>15</sup> ». Citons également deux poèmes en français, publiés bien plus tard dans le recueil des *Poësies 1902-1925*, qui portent la trace d'une composition aux États-Unis – « Poème moderne », dont l'ancrage américain est patent, et « Soir occidental », daté « Long Island 1907<sup>16</sup> » –, ainsi qu'un texte publié dans la *Revue du Nord* et mentionnant New York. C'est peu (six poèmes), mais il faudrait compléter cette série avec d'autres textes, probablement écrits à New York et rassemblés en 1924 dans le deuxième cahier du recueil *Il dio dell'attimo*. L'ensemble des pièces écrites aux États-Unis, puis conservées par l'auteur et publiées dans ses recueils, correspondrait alors à une quinzaine de textes.

Quel que soit le nombre que l'on retient, on admettra qu'il n'est pas très élevé : pendant ce séjour à New York, la veine poétique semble passer temporairement au second plan. Cette baisse de régime peut être considérée très simplement, comme le résultat d'un désintéret passager pour la création, mais on peut également proposer

<sup>15</sup> Cf. *Il dio dell'attimo* 1924, respectivement p. 124, p. 127 et p. 51.

<sup>16</sup> Cf. *Poësies*, respectivement p. 10-11 et p. 18.

une seconde explication : si l'écriture est en partie délaissée, c'est aussi parce que Sinadino semble lui préférer, pendant ces années, la traduction. Si la création et le travail sur les mots subsistent, c'est sous la forme atténuée du passage entre les langues. Deux textes – deux chefs-d'œuvre de la littérature décadente – ont été traduits par Sinadino pendant cette période : la *Salomé* de Wilde et *Under the Hill* de Aubrey Beardsley.

La traduction du premier ouvrage, bible de l'esprit fin-de-siècle, a été publiée à New York en 1909, par l'association italienne Dante : ses références apparaissent dans la liste des ouvrages déjà parus du recueil *Il dio dell'attimo* (1924), suivies de la précision (discutable) « prima versione italiana ». L'ouvrage a probablement été publié dans un tirage très limité, si bien qu'il n'en reste pas la moindre trace dans les bibliothèques et les fonds privés de New York. Même l'ouvrage de Rita Severi *Oscar Wilde in Italia*, qui propose pourtant un inventaire très précis des premières traductions de Wilde en italien, ne mentionne pas cette traduction, dont on désespère de retrouver un jour le moindre exemplaire<sup>17</sup>. Quant à *Under the Hill*, véritable bijou de la littérature érotique, agrémenté des fascinantes illustrations de Beardsley, le livre est plusieurs fois évoqué comme « à paraître » en Italie, mais il ne sera jamais publié du vivant de l'auteur, et son brouillon n'a pas été retrouvé. Dans ce cas, c'est probablement à partir de l'anglais que le texte a été traduit, bien que la traduction française date de 1906<sup>18</sup>.

Pendant ces années, Sinadino semble avoir projeté une troisième traduction, sans doute restée à l'état de simple rêverie. Une lettre surprenante adressée à Paul Claudel évoque en effet, contre toute attente, son désir de traduire quelques-uns des « splendides drames » du poète français, en association avec Gino Calza Bini (l'un des trois héros de *Si sbarca a New York*). Chronologiquement, ce contact est remarquable, car c'est (dans l'état actuel de notre documentation) le premier que Sinadino établit avec un auteur français de premier plan. Certes, Sinadino s'abandonne encore une fois à sa manie des grandeurs – il propose à Paul Claudel non seulement une traduction de ses pièces, mais leur représentation « sur les principales scènes italiennes » –, et le projet n'a sans doute jamais été sérieusement entamé, puisqu'il n'est plus mentionné après cette date. Il n'en reste pas moins que cette missive du 30 septembre 1907 témoigne d'une connaissance précoce des œuvres de Claudel, et d'une volonté d'entrer en rapport direct avec l'auteur. Aux côtés de deux livres qui relèvent encore d'une esthétique décadente – *Salomé* et *Under the hill* –, cette présence traduit un intérêt pour des formes

<sup>17</sup> Cf. R. SEVERI [dir.], *Oscar Wilde in Italia*, Palermo, Novecento, 1998, p. 23-29.

<sup>18</sup> A. BEARDSLEY, *Sous la colline*, traduction de A.-H. Cornette, Paris, Antée, 1906 ; une deuxième édition, augmentée, sera publiée en 1000 exemplaires dès 1908 : *Sous la colline et autres essais*, préface de J.-É. Blanche, Paris, H. Floury, 1908.

postsymbolistes bien plus actuelles et plus exigeantes. Cette lettre mérite d'être citée dans son ensemble :

« Monsieur,

J'ai l'honneur de vous demander, comme admirateur passionné de vos enivrantes œuvres lyriques et logiques, et ayant bien lu et pénétré vos héroïques poèmes, l'autorisation de traduire en langue italienne vos splendides drames, vous proposant – en même temps – la représentation de quelque d'entre eux, sur les principales scènes italiennes.

Cette traduction et la réalisation scénique, seraient, en tous points, les plus soignées et, sur toutes choses, extrêmement fidèles. À l'accomplissement de cette tâche glorieuse et ardue, mon ami Gino Calza, jeune littérateur italien, unira ses efforts aux miens.

Dans l'espoir d'obtenir votre consentement, vous aurez bien l'obligeance, Monsieur, de me répondre à l'adresse suivante :

M<sup>r</sup> Agostino J. Sinadinò  
120 Cor. Nelson Avenue & 167<sup>th</sup> Street  
Highbridge N. Y.

Avec mes plus profonds hommages d'admiration fervente,  
votre très dévoué

A. J. Sinadinò<sup>19</sup>. »

Au-delà de ce projet, dont on peut supposer le naufrage – Claudel choisira d'autres canaux pour son introduction en Italie –, et au-delà des traductions « décadentes » que Sinadino a mis en chantier, l'activité bancaire développée par sa femme et son associé (le pittoresque « Mister Clemente ») ne semble pas avoir intéressé le poète. Tout ce que l'on sait à ce propos est que la « banca italo-americana » fondée en 1906 servait d'intermédiaire pour des transferts d'argent entre les États-Unis et l'Italie : à l'époque du développement extrêmement rapide de la ville, alors que les ouvriers du bâtiment étaient en majeure partie de récents immigrés italiens, ayant laissé leur famille au pays, le marché pour ce genre d'activité était en pleine expansion. L'économiste Roberto Di Quirico, auteur d'une somme sur l'activité bancaire des italiens à l'étranger dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, évoque en ces termes l'initiative de Sinadino :

« Sinadino a dû fonder une de ces banques-fantôme qui se développèrent pendant cette période dans les communautés immigrées. En général ces banques se limitaient à quelques associés qui, sans avoir constitué légalement aucune société et sans avoir été enregistrés

<sup>19</sup> Lettre du 30 septembre 1907, conservée au fonds Jacques Petit de l'Université de Franche-Comté. La missive est accompagnée d'un sonnet intitulé « Hommage à Claudel », portant la mention « Pour *Vers et prose* ».

<sup>20</sup> R. DI QUIRICO, *Le banche italiane all'estero. 1900-1950*, Fucecchio, European Press Academic Publishing, 2000. La citation qui suit est issue d'une lettre que Roberto Di Quirico nous a adressée le 13 mai 2006, en réponse à une série de questions sur la « banca italo-americana » de Sinadino.

comme agents bancaires, recueillaient les économies des immigrés et les transféraient en Italie, en appliquant des taux de change extrêmement élevés. L'activité de ces banques s'achevait régulièrement par la fuite du « banquier » avec les deniers de ses épargnants. [...] Ces banques « peu scrupuleuses » avaient pour clientèle des analphabètes ou des semi-analphabètes incapables d'effectuer leurs versements à travers les banques ordinaires ou par voie postale. »

Sinadino a certainement contribué au fonds initial de cette banque improvisée, avec les sommes apportées d'Italie, puis laissé gérer l'affaire à la « baronne » et à son secrétaire. Visiblement, cette gestion a été houleuse, puisqu'un article du *New York Times* du 8 mars 1909 évoque la colère d'un client accusant la banque du 85 Park Street de lui avoir volé son épargne. Cet entrefilet, qui occupe quelques lignes de la rubrique des faits divers, raconte comment la pauvre « Julia Sinardino » (sic), femme du banquier « Augustino F. Sinadino », a été agressée par un certain « Peter Pelocastola », après que l'on eût notifié à celui-ci que son compte était vide<sup>21</sup>. On ne saurait trouver meilleure illustration du fonctionnement tragicomique de cette banque, qui a dû connaître bien des vicissitudes de ce genre. En tous les cas, alors qu'Angela se lance dans les investissements bancaires – sur les traces du père de Sinadino, le brillant financier Ioannis Constantin – Agostino se met à traduire l'histoire d'une danseuse, Salomé – sur les pas de sa mère, la « belle danseuse milanaise » Carolina. Étrange renversement des attributions d'une génération à l'autre, du masculin au féminin, pour le meilleur et pour le pire.

#### *Sinadino-Gide : le début d'une longue correspondance*

Depuis la solitude de « Riverside », Sinadino tente – comme il l'avait fait depuis le « manoir délabré » de Ceccano – d'établir des contacts avec des personnalités du monde littéraire. Ce désir presque fantasmagique d'intégrer une communauté spirituelle des grands auteurs, pour contrebalancer un sentiment quotidien d'extrême isolement, réapparaîtra du reste dans tout le parcours du poète. Si les tentatives des années 1900-1906 avaient été relativement infructueuses, les essais des années 1906-1909 sont plus réussis : 1909 marque, en particulier, le début d'une longue correspondance entre Sinadino et André Gide. Sinadino prend probablement contact avec Gide au début de l'année, en lui demandant un exemplaire de *La porte étroite*, tout juste publiée. Gide le lui envoie assez vite, semble-t-il, car une lettre de remerciements lui revient presque aussitôt :

<sup>21</sup> Article du *New York Times* non signé, intitulé « Banker's wife stabbed », daté du 8 mars 1909.

« Cher Monsieur et ami.

C'est avec un sentiment de plénitude spirituelle que je vous adresse ces mots.

L'envoi exquis de votre œuvre est venu combler l'attente pathétique et triste où je vis – parmi ces barbares – en quête vainement d'un rayon, d'un accord, d'un parfum.

Aussi, voici que mes convictions esthétiques semblent s'accroître d'apports nouveaux.

Et je ne saurais considérer la vie – désormais – que comme une "contrainte belle": aussi l'Art, "tout chemin qui mène à la perfection, à cette perfection 'plus' celée" dont chante Moréas, passe forcément par "La Porte étroite". Une fois encore vos dons merveilleux se révèlent. La beauté de votre "composition organique" étonne et surprend tout délicat.

Et je rêve éperdument sous l'aile remuée de souvenirs : oh ! ce *Paludes*, le seul livre qui ait jeté dans ma trouble âme adolescente le levain d'obscurités angoissées immortelles ! Oh, la vision miraculeuse de cet "anneau" qui vous enserme, vous plonge dans un sentiment de "continuité contenue"... (Des sites délicieux du lac Majeur en demeurent brumeux d'ivresse encore...)

Et mainte période nombreuse rit sûrement dans les plis de la mer d'Égypte : "sur tes flots, sur tes flots... mer éternelle" (d'Urien). Et je divaguerais ainsi – sans fin.

Laissez-moi, donc, cher Maître et ami, vous décerner cette humble couronne de ma pauvre joie sans apprêt, et souhaiter avec vous l'avènement de cet "état nomade, sans attaches, sans possession" auquel – rares – nous songeons parfois ; soutenu comme je suis par l'espoir de bientôt vous serrer la main dans le cadre rêvé de quelque ville d'Italie où la lumière et la vénusté des choses puissent consentir, enfin, à la beauté du geste amical.

En toute cordialité votre

Agostino John Sinadinò

J'ose enclore des vers pour la *N.R.F.*<sup>22</sup>. »

Cette lettre de Sinadino à Gide – la première d'un ensemble de dix-sept éléments, étalés sur une durée de vingt-cinq ans, qui constituent la correspondance retrouvée Gide-Sinadino – représente un document inestimable. Au-delà de la déférence dont Sinadino fait preuve, sa missive met d'abord en relief son intérêt pour l'actualité littéraire française, et pour les premiers ouvrages de Gide (*Le voyage d'Urien*, 1893 ; *Paludes*, 1895), pourtant diffusés auprès d'un cercle très réduit de personnes : Sinadino se présente non en admirateur superficiel, mais en véritable connaisseur d'une œuvre. Il multiplie d'ailleurs les citations, les références et les allusions, pour asseoir sa légitimité d'homme de lettres – et manifester son appartenance à une même fraternité culturelle.

Par-delà le remerciement et la *captatio benevolentiae*, la lettre de Sinadino témoigne aussi d'un profond désir de dialogue, d'égal à égal : Sinadino voudrait être considéré comme un interlocuteur littéraire de Gide, voire comme un « collègue en écriture », digne de collaborer à la *N.R.F.* Cette allusion à des poèmes destinés à la *N.R.F.*, tout juste fondée, est du reste très significative : Gide est perçu non seulement comme un modèle, mais comme un moyen d'accès à la tribune de la revue. Si la *N.R.F.* ne publiera aucun poème de Sinadino, Gide acceptera

<sup>22</sup> Lettre du 30 juillet 1909, conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

en revanche, de bon cœur, de jouer son rôle de correspondant privilégié. À la « toujours neuve inquiétude » de Sinadino<sup>23</sup> répondra ainsi la « disponibilité » (cette disponibilité tant célébrée par Ménalque dans *Les nourritures terrestres*) d'André Gide, prêt à *accueillir* la parole de son interlocuteur en toute occasion. Preuve d'*hospitalité intellectuelle*, la correspondance Gide-Sinadino dessinera en vingt-cinq ans un nouveau territoire : à la fois lieu d'asile, retraite et refuge, ce continent de mots sera, peut-être, le seul point d'attache du nomade Sinadino.

### *Gide, Wilde, Vannicola*

Le rapport privilégié qui s'établira, à partir de cette date, avec André Gide, passe sans doute par deux filtres, deux intermédiaires culturels – l'un vivant et l'autre mort : Vannicola et Wilde. Gide, Vannicola, Wilde, forment pour Sinadino un triangle au milieu duquel il se déplace, attiré tantôt par l'un, tantôt par l'autre pôle. Rappelons que le rédacteur de la *Revue du Nord* appréciait particulièrement les œuvres de Gide, dont il est le premier traducteur en Italie. La première rencontre entre les deux hommes, après un contact épistolaire établi en 1907, a lieu en mars-avril 1909, lorsque Gide passe six semaines à Rome : à en croire son journal, l'écrivain français est conquis par cet être « noué comme un cep » et « amoureux comme un pampre », en compagnie duquel il découvre de Rome plus qu'il n'a « jamais osé voir de Paris<sup>24</sup> ». Les deux hommes se retrouveront en 1912 à Florence, puis à Paris, et Vannicola aura le privilège de publier un texte dans les pages de la *N.R.F.* Sinadino, lui-même très proche du dandy italien, exploitera ce lien d'amitié entre les deux auteurs pour s'introduire auprès de l'écrivain français (le nom de Vannicola apparaît plusieurs fois dans les lettres du poète : il est toujours présenté comme un ami commun).

Quant au rapport Sinadino-Wilde, c'est une relation d'émulation et d'imitation, qui déborde du domaine littéraire vers l'existence elle-même : de ce point de vue, Sinadino semble sous l'influence d'un modèle qui domine une génération entière de lettrés. Pour preuve, une singulière convergence de traductions de *Salomé* en italien, à la même période : la « version new-yorkaise » de Sinadino (1909) a été précédée de peu par celle de Giuseppe Vannicola, publiée à Rome en 1908,

<sup>23</sup> Évoquée dans la lettre du 3 janvier 1933 : « je vous souhaite ardemment *une toujours neuve inquiétude* ! Car sans cela vous ne sauriez vivre ! »

<sup>24</sup> Cf. A. GIDE, *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 692, et A. ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de la « Nouvelle Revue française »*, Paris, Gallimard, 1978, vol. I, p. 138.

et par celle de Giuseppe Garibaldi Rocco<sup>25</sup>, éditée à Naples dès 1906. Wilde semble apparaître, pour certains auteurs en rupture de ban, comme un emblème de splendeur et de révolte. En 1965, dans un livre de souvenirs sur la Belle Époque, Tom Antongini racontera même une anecdote mettant en scène Sinadino et le fantôme d'Oscar Wilde : on devine une familiarité de ton et de rapport au monde, qui rassemble Sinadino et un certain nombre d'écrivains derrière le mythe de Wilde, dont Gide a pu être considéré comme un relais.

Sinadino s'intègre ainsi, par ses choix et ses références culturelles, dans une constellation artistique et littéraire qui associe l'esthétisme à l'anticonformisme (c'est-à-dire le raffinement esthétique à la singularisation sociale). Ce vaste ensemble porte en son centre les figures des « immoralistes » Oscar Wilde et André Gide, accompagnés de leurs doubles littéraires Dorian Gray et Ménélaque. Autour d'eux gravite une série infinie de modèles secondaires et d'émules – à la réputation plus ou moins sulfureuse –, de Walter Pater à Henry David Thoreau, de Henry de Brewster à Jean de Tinan. Ceux-ci portent volontiers la « leçon » wildienne jusqu'à ses dernières conséquences : ce que le chroniqueur milanais Paolo Valera nomme pudiquement l'« oscarwildisme », la « religion des invertis ». Une religion à laquelle Sinadino lui-même semble avoir été sensible, et que Valera décrit dans les termes d'une curieuse épidémie :

« L'oscarwildisme est la religion des invertis. Ce n'est pas une maladie, propre à certaines personnes ou à certains êtres dégénérés, comme l'imaginent beaucoup de gens. C'est l'esthétisme de certaines classes. À Milan l'oscarwildisme s'est développé depuis un moment. Ceux qui représentent ou qui fréquentent la vie mondaine savent ce qui se déroule dans les alcôves masculines. L'esthétisme en a séduit beaucoup, et cela n'est pas considéré comme un vice rebutant. Quand on se rencontre, on traite d'ancêtre celui qui exprime son horreur de l'inversion sexuelle. [...] De l'air ! Ouvrez les portes ! Faites-nous savoir la vie que les gens mènent<sup>26</sup>. »

### *Le retour*

Tout aussi soudainement qu'il avait laissé l'Italie en 1906, Sinadino quitte New York au milieu de l'année 1909, pour un séjour en Europe d'environ deux mois. Rupture voulue ou nécessité impérative, Sinadino retourne seul en Italie, en

<sup>25</sup> Respectivement : *Salomé. Prima versione italiana*, New York, Dante, 1909 ; *Salome : tragedia. Versione italiana curata da G. Vannicola*, Roma, B. Lux, 1908 ; *Salome : poema drammatico. Unica versione italiana, consentita dall'autore, di G. G. Rocco*, Napoli, F. Bideri, 1906. Un procès a d'ailleurs opposé Giuseppe Garibaldi Rocco à Giuseppe Vannicola, au sujet de la traduction de Wilde (le premier accusant – à juste titre semble-t-il – le second de plagiat).

<sup>26</sup> P. VALERA, « Gli invertiti di Milano », in *Milano sconosciuta*, Milano, Edizioni de « La Folla », 1923.



passant par la France<sup>27</sup>. Les difficultés croissantes de la « banca italo-americana » – et l’urgence de trouver un financement familial pour combler ses dettes – ne sont peut-être pas étrangères à ce voyage. Arrivé à Milan à la fin du mois d’août 1909, Sinadino retrouve sa mère, après neuf ans de séparation, mais surtout son « frère » Vannicola et ses autres connaissances du milieu littéraire (comme l’ami de jeunesse Tom Antongini, secrétaire de D’Annunzio). Dans l’obligation de revenir quelques mois à New York pour organiser son départ définitif, Sinadino écrit encore une fois à Gide, alors qu’il a manqué de peu une lettre qui lui promettait un rendez-vous ; on devine dans sa lettre l’inquiétude et l’exaspération :

« Cher Monsieur,

Une mauvaise divinité, par trop vraiment ironique, il me semble, persiste avec minutie à éviter notre tant désirée rencontre.

Voici que par un malencontreux hasard votre si aimable lettre me tombe entre les mains... en plein voyage. Que de regrets... alors ; que de tristesses...

J’aimerais tellement, qu’au moins, une subtile délicate amitié s’établissant entre nos deux “nomadismes”, ces regrets, ces tristesses pussent doucement s’effacer.

Sur toute chose n’oublions jamais notre cher Vannicola. J’ai toujours dans la mémoire sa triste et étrange tête beethovenienne. Qu’il me soit permis, cher Monsieur et Maître, de vous prier de quelque correspondance, de temps en temps...

Ces barbares me suffoquent tellement.

Excusez, donc, et croyez-moi bien sincèrement... inquiètement

Agostino J. Sinadino<sup>28</sup> »

La publication d’un recueil à Alexandrie en 1910, ainsi que d’autres indices, laissent supposer que Sinadino a définitivement franchi l’Atlantique, dans le sens du retour, en 1910, alors que la banque est mise en faillite. Loin de se présenter comme la conquête de l’Eldorado, l’aventure américaine, soldée par une banqueroute, n’aura duré que quatre ans.

<sup>27</sup> Le déroulement du voyage est scandé par des lettres de Sinadino à Gide, écrites depuis chacune de ses étapes : Paris (27 août 1909), puis Milan (3 septembre 1909), et de nouveau Paris (19 octobre 1909).

<sup>28</sup> Lettre du 3 novembre 1909.



CHAPITRE IV. 1910-1924.  
RETOUR EN ÉGYPTTE,  
DEUXIÈME SAISON LITTÉRAIRE

« Le véritable Artiste devra encore, peut-être, hélas, se résigner à l'isolement, à la dérision, et il sera contraint de se plonger dans les livres, en se ressouvenant peut-être, rêveur, d'une antique et merveilleuse religion de l'Orient... »

Enrico CARDILE, *Esegesi del mistero poetico*, Lanciano, Carabba, 1931

En 1910, Sinadino rentre définitivement de New York avec son épouse. Faute d'une gestion rigoureuse, la piètre « banca italo-americana » – parodie de celles que Ioannis Sinadino avait fondées, d'abord en Égypte puis au Royaume-Uni – a fait faillite. Le couple, ruiné, doit puiser provisoirement dans les ressources de la famille, et profiter de ses nombreux contacts pour se remettre à flot. Mais la fin de l'aventure américaine ne conduit pas Sinadino à parcourir l'itinéraire Ceccano-New York en sens inverse. Le poète ne s'installe pas en Italie – où résident encore sa mère, Carolina, et son frère Alessandro –, mais s'établit en Égypte, où se trouvent encore la plupart de ses demi-frères. L'installation en Égypte est probablement dictée par des nécessités financières, ou par d'autres opportunités ; choix délibéré ou contrainte imposée, ce passage par Alexandrie marque, à l'évidence, une nouvelle étape<sup>1</sup>. De ce point de vue, on peut dire que la terre d'Égypte représente un troisième « désert » que traverse le nomade : après l'exil de Ceccano, dans une sorte d'ermitage austère aux marges du monde littéraire italien (1900-1906), après l'exil dans le fracas de la Babel américaine, au cœur du capitalisme sauvage (1906-1910), s'ouvre un troisième espace de la solitude et de la quête dans l'existence de Sinadino : le désert égyptien (1910-1924).

<sup>1</sup> Si l'on considère l'image familiale très négative d'Agostino Sinadino, on peut supposer qu'il s'agit aussi d'une sorte de séjour en « résidence surveillée » parmi sa famille : une façon de limiter ses voyages, ses dépenses et ses excentricités. Cf. encore une fois, à ce propos, la notice biographique d'Ernesto Citro (*op. cit.*, p. 138-139) : Sinadino apparaît dans sa famille comme un original ayant brûlé en quelques années des sommes phénoménales, qu'il est opportun de surveiller.

Le tableau de la terre d'Égypte, « cette immobile terre, que toute ma tristesse contrarie et qui m'enchaîne », pour reprendre une expression de Sinadino lui-même (lettre à Gide du 7 juin 1911), est aussi négatif que celui de New York, mais sa caractérisation est différente ; à l'activité frénétique succède l'immobilité paralysante, à la foule grouillante une prison de murs blancs ; Sinadino n'apparaît plus assiégé par les « barbares », mais entouré de vide. Dans sa perception d'Alexandrie, l'affinité avec son aîné Cavafis, lui-même prisonnier mythique de la ville, est frappante. Sinadino semble faire sienne la prédiction fatale du poète grec, écrite en 1910 dans « La ville<sup>2</sup> » : « Toujours à cette ville tu aboutiras. Et pour ailleurs – n'y compte pas – Il n'y a plus pour toi ni chemin ni navire. » Les deux auteurs partagent dans ces années une sorte de malédiction alexandrine : un sentiment de confinement doublé de la conscience d'une irréductible marginalité. Paradoxalement, pourtant, le séjour contraint de Sinadino en Égypte correspond à une période de grande stabilité, mais aussi de créativité littéraire, au moment où la ville connaît son âge d'or.

### *Une décennie en Égypte*

Sinadino semble avoir passé toute la décennie 1910-1920, et même les deux ou trois années suivantes, en Égypte. Si l'on peut légitimement supposer que cet ancrage alexandrin n'a pas exclu des retours saisonniers en Italie (c'est-à-dire des étés passés à Stresa ou à Milan, comme cela est attesté, par exemple, pour les années 1920-1921), la totalité des documents retrouvés mentionne Alexandrie comme ville de résidence : leur accumulation conduit à croire – par le simple jeu de la statistique – que Sinadino a cessé de voyager pendant ces années, et qu'il s'est établi en Égypte de façon durable, presque comme un « sédentaire » (réservant probablement les mois de grande chaleur à des migrations estivales en Italie<sup>3</sup>). Cette régularité constitue un élément remarquable, étant donné la mobilité perpétuelle du poète. On peut rassembler brièvement, année par année, les indices d'une permanence en Égypte (issus de la correspondance, des poèmes publiés, ou d'autres sources) :

- 1910 : Alexandrie (publication du premier cahier du *Dio dell'attimo*)
- 1911 : Alexandrie (lettres à Henri Thuile, à D'Annunzio, à Gide)

<sup>2</sup> « La ville », in C. CAVAFIS, *En attendant les barbares et autres poèmes*, traduit du grec par D. Grandmont, Paris, Gallimard, 2003, p. 53.

<sup>3</sup> Gaston Zananiri rappelle, dans ses mémoires, que ces voyages faisaient partie de la routine des classes aisées d'Alexandrie : « aux approches de l'été, les paquebots de ligne, français et italiens, partent chargés d'estivants qui se retrouvent à Vichy ou à Montecatini, dans les palaces de Suisse et du Tyrol ; enfin dans les capitales européennes, au début de l'automne. » (G. ZANANIRI, *op. cit.*, p. 38).

- 1912 : Alexandrie (lettre de Vannicola à Sinadino, mention de la ville dans le paratexte des *Poësies*)  
 1913 : Alexandrie (lettre à Prezzolini)  
 1914 : ?  
 1915 : ?  
 1916 : ?  
 1917 : ? (publication d'un texte dans la revue *Grammata*)  
 1918 : Alexandrie (lettre à Gide, publication dans la revue *Grammata*)  
 1919 : Alexandrie (lettre à Henri Thuile, publication dans la revue *Grammata*)  
 1920 : Alexandrie (mention de la ville dans le paratexte du *Dio dell'attimo*)  
 1920 : Voyage en Italie, notamment à Venise (*Poësies*), hiver à Alexandrie (*Dio dell'attimo*)  
 1921 : Été et automne passés à Stresa, puis de nouveau à Alexandrie à partir de novembre (indications paratextuelles du *Dio dell'attimo*)  
 1922 : Alexandrie (poème des *Poësies*)

Cet ensemble compose un tableau certes lacunaire (en particulier pour les quatre années de guerre 1914-1917), mais néanmoins indicatif, d'autant plus que d'autres éléments viennent corroborer l'hypothèse d'une volonté d'enracinement dans la ville. De l'activité extra-littéraire d'Agostino Sinadino, pendant ces années égyptiennes, il ne reste pourtant aucune trace. Les seuls indices que l'on puisse retrouver concernent ses occupations culturelles et mondaines. La présence de Sinadino est attestée en deux lieux essentiels, dans le microcosme d'Alexandrie : le « Mex » et le « Cercle Mohammed Aly ».

C'est, semble-t-il, dès 1910 ou 1911 que Sinadino commence à fréquenter les salons littéraires du « Mex », la demeure des frères Thuile située aux confins du désert, à quelques kilomètres du centre d'Alexandrie. Une lettre de condoléances, sans date, mais qu'il n'est pas difficile de remettre en contexte (la première femme d'Henri Thuile est décédée en janvier 1911), témoigne en effet de l'existence d'un lien entre Sinadino et Henri Thuile dès l'installation du poète en Égypte<sup>4</sup>. Les salons organisés par les frères Thuile se tenaient le dimanche, dans la grande maison du « Mex ». Cette donnée est particulièrement intéressante, pour deux aspects.

Elle offre d'abord de précieux renseignements sur l'horizon culturel dans lequel s'intègre Sinadino à son arrivée : l'ingénieur et poète Henri, et son frère le romancier Jean-Léon, appartiennent au milieu francophone d'Alexandrie ; ils ont regroupé autour d'eux – et autour de leur bibliothèque – un petit nombre d'initiés, cultivant l'amour des lettres et des beaux livres. Parmi d'autres, Ungaretti garde un

<sup>4</sup> Lettre retrouvée et publiée par François Livi. Cf. à ce propos F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici egiziani*, Napoli-Roma, Edizioni scientifiche italiane, 1988, p. 169-170. Parmi les documents qui attestent le rapport Sinadino-Thuile, il faut également mentionner l'existence d'une seconde lettre retrouvée, écrite probablement en 1919, mais dont le contenu est plus anecdotique (*op. cit.*, p. 170-171), et d'un volume de Sinadino portant une dédicace à Henri Thuile.

souvenir très précis du fabuleux patrimoine des frères Thuile : « ces amis avaient hérité de leur père une magnifique bibliothèque, une bibliothèque romantique qu'ils avaient enrichie des poètes et des écrivains de leur temps, c'était une des plus belles bibliothèques privées que j'aie connues » ; « leur demeure ressemblait à une maison hantée. Une maison ibsénienne en Afrique. [...] Ils possédaient les publications les plus remarquables et les plus rares de tout le XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi les plus récentes, dans des reliures confectionnées avec un luxe presque obsessionnel, alignées dans une pièce immense<sup>5</sup>. » On devine que cette « maison hantée » où s'accumulaient de luxueux recueils ait pu être un des lieux favoris de Sinadino. Parmi les habitués du « Mex », on peut citer les auteurs « locaux » (établis de façon durable dans la ville et intégrés à ses réseaux), A. Skouffi, G. Sarkissian, E. Dégiardé, R. Tasso, E.J. Finbert, J. Caneri, S. Pargas, mais aussi tous les « étrangers » de passage (résidents provisoires d'Alexandrie : hôtes de la ville pour une durée de quelques jours ou de quelques années), comme le suisse J.-R. Fiechter, le français P. Benoit, le grec C. Zografou ou l'italien E. Pea. C'est donc moins vers la communauté italienne que vers le milieu littéraire d'expression française, beaucoup plus large et plus fédérateur, que Sinadino se tourne pendant son séjour en Égypte.

D'autre part, ces traces d'une fréquentation du « Mex » éclairent indirectement le rapport littéraire qui, dans l'histoire de Sinadino, suscite le plus d'interrogations : celui qui le lie à Ungaretti. On sait que c'est précisément à partir de 1911, jusqu'à son départ en France en 1912, que Giuseppe Ungaretti fréquente les frères Thuile. Il serait surprenant que cette présence dans un même lieu n'ait pas conduit à une rencontre entre le jeune poète à la recherche de modèles et son aîné de douze ans, ayant déjà quatre livres à son actif. Parmi les critiques qui ont exprimé avec le plus de finesse – et de bon sens – l'hypothèse d'un contact précoce entre Sinadino et Ungaretti, citons Ruggero Jacobbi :

« Ungaretti et Sinadino ont sûrement été en rapport, même si l'auteur de *L'Allegria* n'en a jamais parlé, peut-être par malice : car si le dernier Sinadino des années vingt montre qu'il a lu les textes de Ungaretti, par une dédicace explicite, le tout premier Ungaretti a au moins pour point commun avec son aîné Sinadino l'initiation mallarméenne – dont notre obscur poète a pu être un intermédiaire – et plus d'une détermination lexicale ou rythmique<sup>6</sup>. »

<sup>5</sup> Cf. respectivement, pour ces deux citations, G. UNGARETTI, J. AMROUCHE, *Propos improvisés*, Paris, Gallimard, 1972, p. 30-31, et G. UNGARETTI, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961, p. 72.

<sup>6</sup> R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 297 (Jacobbi fait allusion à un poème sobrement dédicacé « a Ungaretti », présent dans le dernier recueil de Sinadino, *Vitae Subliminalis Aenigmata*, publié en 1934).

C'est le même raisonnement que propose, sous une forme interrogative, Mladen Machiedo, en se fondant, pour étayer sa démonstration, sur un ensemble encore plus large de convergences biographiques :

« Ungaretti pouvait-il ignorer un concitoyen italo-grec, mais au fond cosmopolite, plus âgé de douze ans, alors que dans cette même ville d'Alexandrie il rencontrait un poète alors méconnu et bien plus important, Cavafis ? Pouvait-il ne rien savoir de la préface de Valéry écrite pour un auteur italien, publiée à Milan en 1924, et ne pas connaître son recueil imprimé à Paris en 1929 ? Enfin, Sinadino pouvait-il dédier un poème à Ungaretti, en 1934, [...] sans que celui-ci ne le sache ? Personne ne veut accorder à Agostino Sinadino, mort à Milan en 1956, une place de précurseur et d'initiateur, ni mettre en relation son langage, à la fois décadent et pré-hermétique, avec l'écriture maîtrisée et purifiée de Ungaretti. Mais dans la *tabula rasa* qui sépare les symbolistes français de *Vita di un uomo*, Sinadino constitue une médiation, modeste, certes, mais non négligeable<sup>7</sup>. »

Pourtant, on ne trouve *aucune évocation* de Sinadino, ni dans les souvenirs d'Égypte de Ungaretti, ni dans les diverses éditions de sa correspondance. Ungaretti a toujours rechigné à évoquer les « années égyptiennes » qui ont précédé son départ pour Paris (1912) : ses évocations d'Alexandrie, souvent très stylisées, enveloppent le souvenir dans une aura mythique qui conduit à l'effacement des noms et à l'occultation des circonstances précises de sa formation. Ses lectures de jeunesse, ses véritables influences (et non les pères spirituels qu'il s'est appropriés après coup, et réinventant des filiations idéales) restent un mystère. Ainsi, l'absence du nom de Sinadino parmi ses « rencontres de jeunesse » est troublante, mais prévisible. En revanche, on pourra légitimement s'interroger, dans les années suivantes, sur le silence de Giuseppe Ungaretti, alors même que les coïncidences et les similitudes se multiplieront (notamment autour de Valéry), et qu'on ne pourra plus parler à ce propos d'*amnésie*, mais de *réticence*.

Le deuxième pôle mondain que fréquente Sinadino est le célèbre « Cercle Mohammed Aly ». Situé rue Fouad I<sup>er</sup>, au centre de la ville, à deux pas de la très élégante Place des Consuls, ce cercle rassemble des hommes d'affaires et des intellectuels de la bonne société ; à partir de 1911, la plupart des lettres de Sinadino seront écrites sur le papier à en-tête orné du petit sphinx bleu qui représente le club. Si le « Mex » peut être considéré comme le lieu-symbole d'une aristocratie intellectuelle, fédérée indépendamment de sa classe sociale, le Cercle Mohammed Aly correspond au versant strictement financier de l'aristocratie alexandrine ; c'est le lieu dans lequel on discute à la fois des aléas de la politique internationale et des investissements à entreprendre, autour de

<sup>7</sup> M. MACHIEDO, « Riflessioni su Ungaretti critico », in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 4 Venti, 1981, vol. I, p. 355-365.

la marchandise reine : le coton. Encore une fois, comme pour le « Mex », la fréquentation du cercle non seulement nous renseigne sur une appartenance sociologique – les classes aisées de la ville –, mais jette un éclairage sur des rencontres potentielles du poète : quelques années plus tard, c’est ce même club que fréquentera le romancier anglais Edward Morgan Forster, pendant son séjour forcé en Égypte. Parmi les habitués du club, on trouve aussi le poète francophone Raoul Wilkinson (auquel Sinadino avait dédié un poème de son premier recueil, *Le presenze invisibili*). Gaston Zananiri brosse, dans ses *Mémoires*, un portrait haut en couleurs de ce discret poète, vraisemblablement en bons termes avec Sinadino. Nous reproduisons ce passage dans son intégralité, pour ce qu’il révèle sur Raoul Wilkinson, bien sûr, mais aussi pour ce qu’il traduit d’un état d’esprit général, qui n’était sans doute pas étranger à Sinadino :

« Raoul Wilkinson ne fit rien de son existence, sinon fréquenter les salons et “boursicoter”. Jusqu’à la fin de sa vie – il mourut très âgé – on le voyait chaque jour sortir vers 10 heures du matin de son petit appartement de célibataire : il arpenta la grande artère qui menait de son logis au Club Mohamed-Aly où il déjeunait régulièrement. Puis, assis confortablement dans un fauteuil sur le perron du Club, il discutait finances, littérature et art, faisait des bons mots, tutoyait tout le monde, composait de temps à autre un poème, donnait quelque conseil aux jeunes écrivains, dînait en ville. Toujours souriant et suave, grand de taille, sanglé dans un complet sombre très élégant, il était d’une politesse exquise. Il avait gardé quelque chose de son “chic anglais” quoique sa famille eût vécu depuis des générations dans le Proche-Orient et qu’il ne parlât pas cette langue. Il est mort dans la même discrétion qu’il avait vécu<sup>8</sup>. »

Mais la présence de Sinadino à Alexandrie ne se résout pas à une pure sociabilité, ou à une chute dans la frivolité ; à la fréquentation du Cercle Mohammed Aly et du Mex s’ajoute, de la part de Sinadino, un retour vers l’écriture, en italien et en français. De nombreux textes portent la trace d’une composition en Égypte dans ces années, et le travail de publication, interrompu dix ans plus tôt (en 1901), recommence.

*Le premier des « cahiers » : changement de poésie, changement de décor*

Dès les premiers mois de son installation en Égypte, en juillet 1910, Sinadino publie en effet une fine plaquette que l’on peut considérer comme le début d’un deuxième cycle poétique, qui s’étendra sur plusieurs années. Cette plaquette d’à peine trente pages porte le titre *Il dio dell’attimo*, et le sous-titre *Marginalia*<sup>9</sup>. L’éditeur de l’ouvrage, Antoine Mourès, appartient à une

<sup>8</sup> G. ZANANIRI, *Entre mer et désert. Mémoires*, Rome-Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 267.

<sup>9</sup> *Il dio dell’attimo. Marginalia*, Alexandrie, A. Mourès & Cie, 1910 : recueil de pensées et d’aphorismes, 225 × 166 mm, couverture grise, 28 p. Encre noire. Tiré à 300 exemplaires par l’imprimerie A. Mourès d’Alexandrie. Achevé d’imprimer daté du 25 juillet 1910.



véritable dynastie d'imprimeurs et de typographes, installée en Égypte depuis la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; ce n'est qu'un détail, mais le choix de cette entreprise artisanale prestigieuse est – encore une fois – un indice d'exigence de la part de Sinadino, qui soigne toujours la mise en forme typographique de ses ouvrages. Derrière la couverture grise, très élégante, le cahier est divisé en cinq sections (« Marginalia », « Teoria del “dolore-musica” », « Tragoedia deorum », « Scolii à “Idillio d’Hyla”. Teoria dell’oblio », « Frammenti ») qui contiennent de un à seize textes, tous en prose. Leur disposition n'est pas chronologique, mais thématique. L'ensemble du petit cahier est dédié à André Gide, « Inquieto della diversità ». Les textes ont probablement été composés entre 1905 et 1910 : seulement deux dates apparaissent au bas de ces fragments : 1905 – suivie de la mention : « Ceccano » – et 1908 – complétée par : « High Bridge (New York) ».

Cette première description suffit à mettre en lumière un véritable tournant dans l'écriture de Sinadino : dans le recueil du *Dio dell'attimo*, le poète expérimente une nouvelle manière. La première évolution est évidente. Les textes que propose Sinadino ne rentrent ni dans la catégorie des poèmes, ni dans celle des poèmes en prose. Ils appartiennent au registre méditatif ; leur écriture est proche du journal intime ; ils présentent avant tout des sentences ou des aphorismes ayant trait à la musique, la religion, ou à des œuvres littéraires. Le résultat est une série d'*instants* de la vie de l'esprit, une collection d'*exercices* intellectuels. Sorte de tâtonnement à la recherche d'une transcendance pressentie mais néanmoins obscure, ce petit volume est précieux en ce qu'il livre aussi, dans certains fragments, la « théorie » personnelle de Sinadino sur l'activité poétique.

La seconde évolution que l'on observe concerne l'ampleur de l'œuvre : le recueil en question est particulièrement mince (à peine quarante pages), mais très vite, pour Sinadino, cet ouvrage se présentera comme le premier élément d'un ensemble de plusieurs cahiers, destinés à être composés et publiés au fil des ans, au sein d'un ensemble unitaire portant le titre général : *Il dio dell'attimo*. Cette plaquette ne porte pas encore le sous-titre « premier cahier » – qui l'inclurait aussitôt dans un ensemble plus vaste, et ouvrirait tout un horizon d'attente pour le lecteur – mais le projet est déjà ébauché, et lors de sa réédition, en 1924, avec le deuxième cahier inédit, la première partie du texte portera cette indication. Vers cette date, Sinadino parlera à Valéry d'un parcours tenté « le long de dix cahiers, probablement<sup>10</sup> ». Vision organique de l'œuvre qui ne sera jamais démentie : dans la continuité des deux premiers cahiers, Sinadino publiera encore, en 1934, son dernier recueil *Vitae Subliminalis*

<sup>10</sup> Cf. *infra* pour le texte complet de cette lettre (datée du 26 mai 1923).

*Aenigmata*, avec pour sous-titre, sur la page de garde, « III<sup>o</sup> quaderno de *Il dio dell'attimo* ». Enfin, la liste des ouvrages à paraître de ce livre annoncera encore un quatrième et un cinquième cahier du *Dio dell'attimo*, qui ne verront jamais le jour.

Ce changement de poétique correspond également à un changement de décor et d'univers littéraire : Jammes et Maeterlinck, les divinités tutélaires du tout premier recueil, apparaissent bien loin des préoccupations du Sinadino du *Dio dell'attimo*. Même le versant poétique de l'œuvre de Mallarmé, dont l'autorité était convoquée dans *Le presenze invisibili*, est mis à distance par Sinadino. À bien y regarder, les aphorismes « philosophiques » réunis dans ce livre doivent sans doute leur matrice essentielle à Nietzsche, dont la pensée foudroyante semble transparaître ici. Mais au-delà de l'atmosphère nietzschéenne que l'on respire dans ces pages, la prose de Sinadino est sèche et abstraite, imprégnée de mysticisme et de théosophie. Son écriture spiritualiste, à la limite de l'ésotérisme, joue avec le paradoxe et le trait d'esprit. Son livre est si cérébral qu'il aurait pu être co-écrit par Monsieur Teste. Sinadino s'enfoncé seul dans l'obscurité d'une quête métaphysique.

Dès lors, on pourrait choisir cette date (1910) pour marquer le début d'une coupure radicale entre Sinadino et les grandes tendances littéraires du monde européen. À partir de ce moment, Sinadino sera de plus en plus décalé face aux enjeux esthétiques dont on débat sur l'autre rive de la Méditerranée, en France et en Italie : toujours extraordinairement bien informé, sans doute, mais de plus en plus solitaire dans sa recherche. Par rapport au nouveau scénario littéraire de l'Europe occidentale, dominé par des mouvements, des courants, des manifestes, dont la succession est de plus en plus rapide et la durée de vie de plus en plus brève, Sinadino se trouve dans une situation marginale.

Si, dans ses ouvrages de la première saison, et particulièrement avec *La Festa*, il pouvait être considéré comme un précurseur, en parfaite adéquation avec le champ littéraire, voire « en avance » par rapport à ses attentes, à présent Sinadino se situe volontairement à part, sinon en retrait. Dix ans ont passé. Le séjour à New York semble avoir introduit un retard irrécupérable. L'inertie de la terre d'Égypte, « immobile » de l'aveu même de Sinadino, s'oppose à l'accélération esthétique du monde européen, et à la « surface » bien agitée des batailles artistiques de ces années. Significativement, pour ne choisir qu'un événement emblématique, Sinadino se trouvait hors d'Italie au moment de la publication du manifeste du futurisme. De même, il sera hors des débats fondamentaux qui marqueront la poésie des années vingt en France et en Italie. Pourtant, sa constance à suivre sa propre ligne issue du symbolisme, tout au long de son séjour en Égypte, lui fera retrouver le centre de la scène, au moment où son héritage réapparaîtra dans sa quintessence – par-delà les modes provisoires, et les avant-gardes passagères – avec l'hermétisme.

*Sinadino, Forster, Cavafis : coïncidences et airs de famille*

Sinadino se présente donc dans ces années comme un poète volontairement isolé, voire « inactuel ». Encore une fois, l'affinité qui le lie à la grande figure de la poésie qui parcourt les rues d'Alexandrie à cette époque, Constantin Cavafis, est flagrante : les deux poètes ont en commun leur transparence à l'égard du monde contemporain, leur inscription dans une temporalité véritablement alternative, dans une sorte de « hors-temps » par rapport au champ littéraire qui les entoure. En outre, l'un et l'autre dissimulent une irréductible différence : cette homosexualité, ou cette bisexualité, certes diffuses à Alexandrie, mais néanmoins toujours perçues comme des singularités – qui déterminent nécessairement une situation d'être-aux-marges. À l'instar de Cavafis, Sinadino apparaît « légèrement de biais par rapport à l'univers », pour reprendre une célèbre définition du poète grec.

Anachronisme, marginalité : au-delà de ces rapprochements superficiels, il est tentant d'essayer de découvrir d'éventuels indices d'une connaissance personnelle entre ces deux auteurs, qui sillonnaient Alexandrie au même moment. Comment ne pas imaginer un contact, un échange, entre ces deux figures unies par des mêmes préoccupations littéraires ? On pourrait même élargir l'interrogation, et étendre l'enquête à une autre personnalité littéraire de premier plan, présente à Alexandrie en même temps que Sinadino, très liée à Cavafis, et destinée à rentrer elle aussi dans la légende de la ville : Edward Morgan Forster. Sinadino était, comme on a vu, parfaitement intégré dans l'aristocratie intellectuelle et cosmopolite d'Alexandrie : celle-ci composait une société somme toute très réduite, et probablement ouverte aux échanges, curieuse de rencontres nouvelles. Si les rapports entre Forster et Cavafis sont attestés par de nombreuses sources (la fortune critique de Cavafis dans le monde anglo-saxon remonte du reste au brillant essai qui lui consacre Forster, après l'avoir beaucoup fréquenté<sup>11</sup>), peut-on supposer une rencontre, voire un commerce durable, entre Sinadino et Forster, ou entre Sinadino et Cavafis ?

Rappelons tout d'abord que Forster s'est trouvé en Égypte pendant les années de guerre, en tant que volontaire de la *Red Cross*, de la fin de l'année 1915 au mois de janvier 1919. Dans une situation de quasi désœuvrement, il a séjourné presque exclusivement à Alexandrie – ville dont il a pu longuement sillonner les rues, et fréquenter les élites. Cette période correspond, en partie, aux ténèbres qui

<sup>11</sup> Il s'agit de *Pharos and Pharillon*, publié dès le retour de Forster au Royaume-Uni (E.M. FORSTER, *Pharos and Pharillon. A Novelist's Sketchbook of Alexandria Through the Ages*, Richmond, L. & V. Woolf, 1923). Forster est par ailleurs l'auteur d'un guide d'Alexandrie riche d'anecdotes historiques, où chaque étape permet d'ébaucher un lien entre présent et passé : E.M. FORSTER, *Alexandria : a history and a guide*, London, Whitehead Morris, 1922.

enveloppent le séjour de Sinadino en Égypte (1915-1916-1917), mais la présence simultanée des deux hommes à Alexandrie est attestée au moins pour les années 1918 et 1919. On ne peut évoquer aucun document permettant de supposer une rencontre entre les deux auteurs, sinon un petit indice lié à la correspondance de Forster : dans l'édition des lettres du romancier, on trouve quarante-trois lettres écrites depuis l'Égypte pendant ses trois années de résidence forcée<sup>12</sup>. Dans cet ensemble, les plus nombreuses sont écrites depuis le siège de la Croix Rouge, rue de l'Ancienne Bourse, ou depuis l'hôpital, deuxième lieu de travail de Forster. Parmi les autres, si l'on exclut celles qui ne portent aucune mention du lieu d'écriture, deux lieux sont cités : le « Sultan Hussein Club », et le « Cercle Mohammed Aly ». Forster fréquentait donc, occasionnellement, la même société que Sinadino : la tentation est grande d'imaginer une entrevue, une conversation, un échange entre les deux lettrés – ne serait-ce que dans le temps réduit d'un après-midi, dans la salle de lecture, ou sous la véranda du club. Il est vrai que pendant son séjour, les amitiés de Forster se tissent moins du côté italien ou français que du côté grec : parmi les habitants qu'il fréquente, sa correspondance ne mentionne guère de Français ou d'Italiens. De fait, si Forster n'a pas rencontré Sinadino à travers le Cercle Mohammed Aly, il n'a pu croiser sa route qu'à travers Cavafis. Reste à se tourner vers le poète grec pour éclairer cette deuxième possibilité.

Entre 1910 et sa mort, Constantin Cavafis se trouve à Alexandrie, aux marges de la communauté grecque. Si sa présence est très discrète, il n'en participe pas moins à un certain nombre d'initiatives littéraires, comme celle de la revue *Grammata*. Cavafis est l'âme de cette revue de petit format, dont la fréquence de publication est variable, mais qui se révèle extrêmement sélective dans le choix de ses textes : il participe lui-même, amicalement, au comité de rédaction. Or, c'est précisément à cette époque (1917-1919) que Sinadino publie cinq textes dans *Grammata*, dirigée officiellement par Nicolas Zelitas (*alias* Stephanos Pargas), un habitué du « Mex ». Connaissant la tendance de Sinadino à vouloir nouer des contacts avec des personnalités littéraires, pour trouver des interlocuteurs culturels (de Prezzolini à Vannicola, de Gide à Valéry), il est probable qu'il ait profité de sa présence parmi les auteurs de *Grammata* pour tenter de se lier à Cavafis, alors à l'aube de sa notoriété.

On ne saura certes jamais de quelle nature, et de quelle intensité a pu être cet échange, mais un indice vient montrer qu'un contact entre les deux hommes a bien eu lieu : il s'agit de la présence, dans la bibliothèque du poète grec, de deux ouvrages de Sinadino. Le premier, non coupé et non numéroté, est *Il dio dell'attimo*. Le second exemplaire – il s'agit du recueil *Le presenze invisibili* – est

<sup>12</sup> *Selected Letters of E.M. Foster (1879-1920)*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

non seulement coupé, mais porte une dédicace personnelle : « À l'illustre ami Cavafy, cette pâle gerbe de fleurs malades. L'auteur<sup>13</sup> ». Un tel document a une importance essentielle : il montre que, s'il n'a peut-être pas été une fréquentation régulière du poète grec, Sinadino a pu au moins faire partie des fournées amicales que recevait chaque après-midi Cavafis, et lui faire parvenir ses textes.

Sinadino, Cavafis et Forster semblent ainsi liés par une série d'éléments, suffisamment concrets pour fonder une présomption, mais encore trop tenus pour offrir une certitude. Il est inutile, cependant, de chercher des preuves plus précises de leurs rapports. Le partage provisoire d'un *topos*, l'expérience commune qu'ils ont de la ville et de des milieux marginaux suffit pour définir un « air de famille », même si, du point de vue factuel, rien ne peut attester plus précisément une rencontre. Citons tout de même, comme dernier indice, le brouillon d'un poème inédit de Forster, conservé dans les archives du King's College, et dédié à Cavafis ; son premier vers, pour le moins énigmatique, est « To see a Sinadino again<sup>14</sup> » : sur la page blanche, à l'occasion d'un poème, les trois noms finissent par se rencontrer.

#### *Écriture et publication du deuxième « cahier »*

Quelle que soit la nature du rapport Sinadino-Forster-Cavafis, une donnée est indéniable : Sinadino écrit dans ces années avec un rythme soutenu, et multiplie les initiatives à la fois en Italie et à Alexandrie. On peut parler d'un véritable bouillonnement de projets, que Sinadino échafaude aussi vite qu'il peut, par la suite, les abandonner. Sur le versant italien, une lettre à D'Annunzio du mois de novembre 1911, accompagnée d'un hymne à l'Italie sur quatre feuillets, rend hommage au « vate » au moment où la guerre de Libye est déclarée : ce témoignage d'enthousiasme patriotique assez surprenant est aussi la preuve d'une disposition à composer des vers de circonstance, donc d'une inclination à l'écriture poétique<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ces deux ouvrages sont conservés au Centre d'Études néo-helléniques d'Athènes. Remarquons que la « bibliothèque italienne » de Cavafis était limitée à une douzaine de titres : quelques classiques (Le Tasse, Monti, Leopardi, Manzoni), une traduction de Wagner, des ouvrages plus anecdotiques, les deux recueils de Sinadino et deux ouvrages de Enrico Pea (*Fole* et *Lo spaventacchio*). Dans cet ensemble, Sinadino se trouve donc en bonne compagnie.

<sup>14</sup> Source : archives E.M. Forster du King's College (manuscrit autographe daté du 29 janvier 1924, référence EMF/8/6).

<sup>15</sup> Lettre de Sinadino à D'Annunzio du 10 novembre 1911. L'ensemble a été exhumé et transcrit en 1998 par Ivanos Ciani, avec d'autres lettres d'auteurs inédits (I. CIANI, « Lettere a Gabriele D'Annunzio », in *La Rassegna dannunziana*, n° 21, mai 1992).

Pour ce qui est des livres en préparation, une carte postale de Vannicola, datée du 20 mars 1912, fait allusion à sa traduction de la nouvelle de Beardsley *Under the hill*, apparemment sur le point d'être éditée. Le travail semble achevé – mais finalement, le projet n'aboutira pas. Une lettre de l'année suivante, adressée par Sinadino au siège de *La voce*, évoque un nouveau recueil en cours d'élaboration : dans cette missive, Sinadino propose au comité de rédaction de lui adresser le manuscrit de ses *Odi spirituali*<sup>16</sup>, et d'entrer en tractation pour d'éventuelles réimpressions de ses anciens recueils. *La Voce* est, à l'époque, le point de rencontre des nouvelles tendances littéraires, sinon le principal pôle d'attraction de la vie culturelle nationale. Sa maison d'édition a une politique éditoriale exigeante et rigoureuse, dans le prolongement de la ligne défendue par la revue : rien d'étonnant à ce que Sinadino demande à être admis dans le cercle restreint de ses écrivains, en proposant un projet de recueil (de la même façon le jeune Ungaretti, depuis Alexandrie, souscrit à l'initiative de *La Voce*, et envoie quelques articles dans l'espoir d'une publication).

Du manuscrit des *Odi spirituali*, apparemment déjà écrit en 1913 et prêt à être publié, il ne reste aujourd'hui aucune trace : ce titre fera une dernière apparition dans la liste des œuvres à paraître du recueil *Il dio dell'attimo* de 1924, puis il ne sera plus mentionné. Vraisemblablement, le comité de rédaction de *La voce* n'a donné suite ni au projet de publication des *Odi spirituali*, ni à l'idée de rééditer les œuvres passées de Sinadino. Avec les *Poemi elementali*, le livre des *Odi spirituali* fait partie des livres de Sinadino portés jusqu'au seuil de la publication, puis brutalement laissés en déshérence.

Du côté d'Alexandrie, l'activité de Sinadino est relativement intense, entre l'écriture, la lecture, et les publications : on peut en effet supposer que Sinadino publie des textes en revue, dans la ferveur de ces années ; cinq pièces (quatre fragments en français et un poème en italien<sup>17</sup>) sont par exemple acceptées dans la prestigieuse revue *Grammata*, entre 1917 et 1919. Parallèlement à ces publications dans la revue de Pargas, Sinadino écrit un nombre indéterminé, mais probablement conséquent, de poèmes en langue française – poèmes qui seront rassemblés quelques années plus tard dans le recueil *Poësies*. En outre, Sinadino s'attelle à l'écriture du deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, dont la plupart des textes semblent remonter aux années 1920-1921.

<sup>16</sup> Lettre du 6 mars 1913, conservée dans le fonds Prezzolini de la Bibliothèque de Lugano.

<sup>17</sup> Respectivement : « Délires », « Fragments d'un poème », in *Grammata* n° 38, juin-octobre 1917 ; « Marginalia », in *Grammata* n° 39, 1918 ; « Tombeau et résurrection de Baudelaire », in *Grammata* n° 40, 1919 ; « Elegia », in *Grammata*, octobre-décembre 1919.

Ce deuxième cahier – continuation du précédent – semble rapidement mené à son terme. Une fois l'ouvrage achevé, commence la recherche de l'éditeur : vu le délai qui sépare la fin de la rédaction (1921) du moment de la publication (1924), on peut supposer que cette recherche n'a pas été aisée. Pendant un long séjour en Italie, entre 1923 et 1924, Sinadino parvient à trouver une collection intéressée : ce sera la « Bottega di poesia » dirigée par Emanuele di Castelbarco, dont le siège est à Milan. Le comte Emanuele di Castelbarco est à l'époque un aristocrate parfaitement inséré dans les milieux artistiques, à l'intersection entre la musique (il épousera Wally Toscanini, fille d'Arturo) et les Beaux-Arts (il est propriétaire, entre autres, d'une galerie d'art de renommée internationale, où l'on croise parfois D'Annunzio ou Marinetti) ; Emanuele de Castelbarco contribue de façon décisive, dans ces années, à la gloire de Tamara De Lempicka, et à la diffusion des projets d'Alberto Martini ; poursuivi par une réputation sulfureuse (il a été effleuré par un scandale concernant les « invertis » en 1909), il dirige aussi une collection littéraire très sélective, dont le siège ne peut être – noblesse oblige – que Via Montenapoleone. Le livre de Sinadino semble trouver là un cadre idéal : l'ouvrage est finalement publié en 1924, dans la série des « Fascicoli di Bottega di poesia », publications périodiques que le dandy-éditeur place sous le signe de l'originalité et de l'exigence<sup>18</sup>.

*Il dio dell'attimo* est devenu un épais recueil de 137 pages<sup>19</sup>. Son sous-titre a quelque peu changé (ce n'est plus *Marginalia*, mais *Marginalia – Liriche – Varia*) ; le texte lui-même, précédé par une brève lettre-préface de Paul Valéry, est à présent divisé en deux cahiers : le premier, quasiment inchangé par rapport à l'édition de 1910, occupe 57 pages, le second 80. Ce deuxième cahier, qui porte le sous-titre « 1921 », est divisé en six sections, dont trois dans une prose proche du premier cahier, et trois autres qui contiennent des fragments poétiques. Dans le cours du livre, on retrouve six dates, au bas des poèmes, qui s'étendent de 1904 à 1921 : signe que des textes antérieurs au premier cahier ont été repris

<sup>18</sup> Les « Fascicoli » rassemblent des textes très divers, de qualité inégale, parmi lesquels on repère néanmoins quelques perles, qui témoignent du flair éditorial d'Emanuele di Castelbarco. Pour un tableau plus précis de cette maison d'édition, cf. G. IANNACCONE, « I ricercati di Bottega di Poesia », in *WUZ*, II, n° 9, novembre 2003, p. 16-21.

<sup>19</sup> *Il dio dell'attimo. Marginalia. Liriche. Varia. I e II quaderno*, Milan, Bottega di poesia, 1924. Deux éditions de l'ouvrage. Première édition en deux formats : 250 × 170 mm pour les 25 exemplaires de luxe, couverture verte, numérotés de 1 à 25, et 190 × 125 mm pour les 500 exemplaires suivants, numérotés, dont la couverture est également verte. Nombre de pages invariable : 137 + 2 p. Éditions Bottega di Poesia. Achevé d'imprimer daté du 31 octobre 1924. Deuxième édition format 190 × 125 mm, couverture orange. Nombre de pages inchangé. Exemplaires non numérotés (et tirage par conséquent indéterminé). Éditions Bottega di Poesia. Pas d'achevé d'imprimer.

(probablement des textes poétiques, qui n'avaient pas droit de cité dans l'édition de 1910). En revanche, d'après la datation du deuxième cahier (« 1921 »), on peut supposer que les derniers textes sont de cette année. Ainsi, alors que le premier cahier regroupait des fragments dont la composition semblait s'étendre de 1905 à 1910, le deuxième rassemble des textes écrits entre 1904 et 1921.

Ce recueil est marqué par une atmosphère obscure et méditative : point de vers d'occasion ou d'écriture « facile » dans ce recueil. Comme le remarque Ernesto Citro, certains de ces fragments « expriment une sombre souffrance, une mortelle solitude ; l'atmosphère de ces églises désertes et ténébreuses, que la faible et persistante lumière venant des profondeurs de la nef ne parvient pas à éclairer<sup>20</sup> ». Dans le même temps, le recueil est traversé par des thèmes relevant directement de l'occultisme. On trouve par exemple, dans le deuxième cahier, un fragment intitulé « Colloquio con un ombra » : ce dialogue entre le poète et Jules Laforgue, « dans l'heure incertaine des lampadophores », fait aussitôt songer à une séance de spiritisme. À l'image de ce dialogue avec un esprit, bien des pages de ce livre exhalent un parfum « hermétique ».

### *Le soutien de Paul Valéry*

Le livre contient, comme on l'a vu, une lettre-préface signée par Paul Valéry ; la présence de cette lettre, en apparence déconcertante, s'explique par la consultation de la correspondance du poète français : à l'occasion de la publication du deuxième cahier, Sinadino est en effet entré en contact avec Paul Valéry. Il s'ensuit un échange très réduit, qui témoigne à la fois de l'admiration de Sinadino pour Valéry et du crédit que lui accorde le poète français. On peut diviser cette correspondance constituée de quatre éléments en deux moments, pour reconstruire l'histoire de cette lettre-préface<sup>21</sup>. Sinadino envoie tout d'abord, en décembre 1922, une carte postale illustrée à Paul Valéry, en accompagnement de son *Dio dell'attimo* de 1910 :

« L'éblouissement d'un instant me suppose un dieu, puisque je vous parle, je dépose les fruits sur le seuil de votre porte ; j'attends j'espère "Celui qui modifie" avant de retomber dans mon humanité nostalgique et pure.

Agostino John Sinadino<sup>22</sup> »

<sup>20</sup> Cf. E. CITRO, *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, cit., p. 61.

<sup>21</sup> Il existe également une cinquième lettre, un peu postérieure (1928), de Sinadino à Valéry, qui témoigne de son intérêt pour la revue *Commerce*, et de son désir d'y publier quelques textes (lettre du 13 août 1928, conservée à la BnF).

<sup>22</sup> Lettre du 23 décembre 1922, conservée à la BnF.



Très probablement Sinadino, toujours à l'affût des nouveautés littéraires, a lu quelques mois plus tôt l'édition des *Charmes* de Valéry, publiés précisément en 1922 – et peut-être également le compte rendu très élogieux de Prezzolini, paru dans la revue *Il Convegno* au mois de décembre de la même année<sup>23</sup>. Il faut observer qu'en 1922, la réception de Paul Valéry en Italie est encore limitée à une communauté très réduite ; sa notoriété ne se développera que dans les années suivantes. De ce point de vue, Sinadino – qui profite de sa connaissance de la culture française – fait preuve d'une remarquable intuition. La réponse, envoyée quelques mois plus tard, est un véritable poème en prose, dans lequel Valéry se présente comme un maître et un aîné ; on appréciera le jugement nuancé du poète français, qui évoque la poésie de Sinadino comme une sorte de terre en friche :

« Ce livret tout pressentiments, – Monsieur – et image littéraire de ce que nous avons de plus profond – la peau !

Ces instants dont le dieu doit finir, comme il a commencé, par être vous ;

Ces notes, vos fragments, l'air éparées, mais que l'unité extrême d'un frisson toutes éveillé,

me rappellent, en deçà d'une vingtaine d'années, – mon propre état : bosquet, ciel tout interrompu d'étoiles, million de centres et de moments d'évidence ; le feu mis de toutes parts ; une immense certitude monolithe et une infinité de doutes, de vides, de sottises soupçonnées, d'intervalles ou de réserves pour l'absurde. –

Maintenant... Mais je ne puis pas vous raconter cette histoire.

Seulement vous remercier, fort tard, de cet exquis, inquiet, instantané libelle, étonnamment issu de l'immobile Égypte –

Paul Valéry<sup>24</sup> »

La lettre de Valéry est un modèle d'élégance : à défaut d'offrir une aide matérielle à Sinadino, Valéry lui offre, en guise de remerciement, un peu de littérature. La première phrase du texte reprend d'ailleurs un aphorisme présent dans les *Cahiers* (« ce que nous avons de plus profond : la peau »), devenu une des formules les plus célèbres de Valéry : preuve que cette lettre correspond

<sup>23</sup> G. PREZZOLINI, « Paul Valéry », in *Il Convegno*, III, n° 11-12, décembre 1922, p. 684 : cette contribution essentielle passe souvent au second plan, dans l'étude de la réception de Valéry en Italie. Elle est injustement occultée par l'intervention critique que Giuseppe Ungaretti signe en 1924, considérée comme la véritable « découverte » de Paul Valéry, sa grande introduction dans le panorama des lettres italiennes. Mais si l'essai *Esordio* est essentiel, le nom de Valéry circulait déjà parmi les amateurs les plus éclairés, dont Sinadino est un excellent représentant.

<sup>24</sup> Lettre portant la mention « 1923 », dont le brouillon est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (maintenant également accessible in P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 145-146).

aussi à un « morceau de littérature ». Ce fragment sera effectivement perçu comme tel par son destinataire. La deuxième partie de la correspondance s'ouvre justement par une longue lettre, envoyée par Sinadino depuis l'Italie. Après avoir manifesté toute son admiration pour Valéry, et revendiqué la profondeur de son influence, Sinadino lui propose de publier sa « charmante petite lettre aiguë » comme préface à la réédition du *Dio dell'attimo*, augmentée d'un deuxième cahier :

« Cher Monsieur,

J'ose vous demander – en vue d'une réédition de mon premier cahier de *Dio dell'Attimo* ensemble avec le II<sup>ème</sup> inédit, qu'il me plaît de placer sous l'invocation de votre autorité spirituelle – la permission d'orner le volume, en frontispice, de la charmante petite lettre aiguë, que vous voulûtes bien m'adresser, lors de la première publication, en Égypte, et dont voici la copie exacte, incluse.

Pas à pas, avec une ferveur inlassable, j'ai suivi la marche de votre esprit dominateur, depuis les *Méthodes* parues au Mercure, depuis *Le Centaure* et l'admirable *Introduction à la méthode de Léonard*, publiée dans *La Nouvelle Revue* de M<sup>me</sup> Adam, dont je garde le fascicule précieusement et qui m'a inspiré tout un poème dramatique (d'après Théocrite) encor inédit, une sorte, dirais-je de cosmogonie : *Idillio d'Hyla*, jusqu'à cette *Jeune Parque* "géante", jusqu'aux invincibles *Charmes*, aux dialogues socratiques, à ces merveilleux prolégomènes, à *Eureka*.

Mes deux cahiers de *Dio dell'Attimo*, ainsi que les suivants (progressivement), paraîtront, vers la fin de l'année, aux éditions de "Bottega di Poesia" à Milan.

Vous êtes le seul qui sut définir "ce que je voulais dire et ne pas dire" et votre lettre éclaire avec justesse ce monde en perpétuelle transformation où je suis, que je frôle et tâche de suivre le long de dix cahiers, probablement, et dont vous avez pressenti avec lucidité les frontières.

Encore, le même éblouissement me poursuit dans votre étude au sujet d'*Eureka*... et que chaque moment est donc le nœud d'une infinité de racines qui plongent à une profondeur inconnue dans une *étendue implicite* dans le passé, dans la secrète structure de notre machine à sentir et à combiner, *qui se remet incessamment au présent*.

Pour cela, il me sera si cher d'obtenir votre autorisation.

Dans cet espoir, cher Monsieur, je vous prie d'agréer l'expression très profonde de mon admiration.

Agostino J. Sinadino<sup>25</sup> »

La réponse de Valéry est très probablement positive, puisqu'il reçoit quelques semaines plus tard une carte postale de remerciements, très laconique. Comme l'on a vu, l'édition de 1924 contient effectivement en page de garde – hélas défigurée par trois coquilles – la lettre de Valéry adaptée en préface.

<sup>25</sup> Lettre du 26 mai 1923, complétée par un post-scriptum : « Si le cœur vous en dit de venir passer quelque temps, à Stresa au lac Majeur, où je compte rester jusqu'à septembre, je serais si heureux de vous y accueillir ».

### *Réception, incompréhension*

Peu de documents subsistent sur la réception critique du recueil de Sinadino. Il semble que cet ouvrage – le premier que Sinadino ne publie pas à compte d’auteur – n’ait suscité que de rares échos : même la revue milanaise *Il Convegno*, pourtant proche des cercles littéraires que Sinadino devait fréquenter dans ces années, omet d’évoquer ce livre dans ses comptes rendus. Les causes de cette transparence critique sont nombreuses, et très compréhensibles (citons au moins, parmi celles-ci, l’éloignement physique de Sinadino, lequel est encore « résident » en Égypte, et le culte de la discrétion des « Fascicoli di Bottega di Poesia », réservés à une distribution élitiste), mais on s’attendrait à ce que le nom de Valéry fonctionne comme un sésame et suscite l’intérêt parmi les lecteurs les plus au fait de l’actualité littéraire.

Pourtant, bien que placés sous le signe de Valéry – ou à cause de ce patronage –, les textes obscurs et tortueux de Sinadino suscitent peu de réactions. Le seul compte rendu retrouvé à ce jour est très négatif. Il provient du bulletin mensuel *L’Italia che scrive* d’Angelo Fortunato Formiggini, destiné avant tout au public des libraires et des amateurs. On peut considérer que cette publication reflète une « réception moyenne » du recueil de Sinadino, dans laquelle on retrouve tous les clichés de l’anti-intellectualisme qui caractérisaient déjà, vingt ans auparavant, la réception du symbolisme en Italie. Voici les premières lignes de cette crucifixion – au nom d’un idéal de clarté dans lequel Francesco Flora aurait pu se reconnaître :

« Des écrivains incompréhensibles par impuissance, par confusion mentale congénitale et par parti pris, il y en a toujours eu et il y en aura toujours, mais depuis quelques années, l’hermétisme plus ou moins ésotérique, le symbolisme poussé jusqu’au seuil de la machine pneumatique, semblaient, au moins en Italie, relégués dans les limbes crépusculaires de la production inédite, de ces aberrations inoffensives dont personne ne se soucie plus. Toutefois l’auteur de ce volume, qui n’en est pas à ses premières armes et promet de rester sur la brèche, imperturbablement, est là pour nous démentir : et avec quelle abondance de preuves ! Il n’y a qu’à choisir, au hasard, parmi les fragments en prose et les poèmes brefs, inspirés par les sentiments les plus inexprimables et par les plus ténébreux mystères de l’être<sup>26</sup>. »

### *Activité littéraire et mondaine en Égypte*

Après la publication du *Dio dell’attimo*, Sinadino revient en Égypte chargé de livres. Deux exemplaires dédicacés (l’un ayant appartenu à Henri Thuile, l’autre à Georges Cattau) attestent sa présence à Alexandrie entre mars et mai 1925,

<sup>26</sup> « Notizie bibliografiche », in *L’Italia che scrive. Rassegna per coloro che leggono*, VIII, n° 7, luglio 1925 (non signé).

parmi les auteurs locaux. Sinadino retrouve également les salons du « Mex », puisque le romancier Pierre Benoit l'y rencontrera en avril de la même année. Un article que l'auteur de *L'Atlantide* publie dans le journal *Le Gaulois*, à l'occasion de sa visite à Alexandrie, évoque en effet une réunion chez les frères Thuile ; parmi les invités qui « font cercle autour de son hôte », Pierre Benoit mentionne « un jeune professeur suisse, J.R. Fiechter, commentateur éloquent de la *Nouvelle Revue française* », le directeur de *L'Égypte nouvelle*, José Caneri, « vivifiant à chaque instant la discussion de toute sa verve généreuse et bouillonnante », Grégoire Sarkissian, « un Arménien fanatique de Barrès, que Barrès a connu et aimé » et enfin « A. Sinadino, poète hellène, admirateur subtil d'Edgar Poe<sup>27</sup> ».

Dernier signe d'une réintégration dans les structures de la ville, Sinadino participe à son retour à la fondation d'une association culturelle qui propose des lectures de textes et des conférences, « L'Atelier ». Cette association – toujours active aujourd'hui – conservait une grande liberté d'action au sein du groupe plus élargi des « Amis de l'Art ». Une lettre collective adressée à *L'Égypte nouvelle*, publiée dans son tirage du 13 août 1924, signale aux lecteurs la création de « l'Atelier » et permet d'avoir un aperçu des premiers membres. Parmi les signataires, outre Sinadino, apparaissent E.J. Finbert, D. Axisa, A. Saltiel, G. Petridès, B. Pascalis, E. Terni. L'une des premières initiatives de Sinadino, au sein de cette association, sera d'inviter André Gide en Égypte. L'écrivain reçoit en août 1925 une petite carte postale, envoyée depuis Stresa :

« Cher Monsieur et Ami,

De ce point, un peu plus rapproché de vous, je vous écris, très anxieux de connaître si vous êtes toujours disposé d'agréer notre invitation (Les Amis de l'Art) pour l'hiver prochain en Égypte. Dans le cas où vous pourriez, en principe, l'accepter, je vous saurai gré de bien vouloir m'en toucher un petit mot... Je vous rappelle que vous avez choix, depuis Nov. jusqu'à Février, du temps où vos loisirs vous permettraient de venir nous régaler de vos deux conférences promises. C'est le seul moyen non déguisé qu'il me reste pour m'approcher enfin de vous. Mes salutations

Agostino J. Sinadino<sup>28</sup> »

Gide, parti pour un long voyage en Afrique équatoriale (de juillet 1925 à mai 1926), ne pourra se rendre en Égypte pour ces conférences. Curieusement, par cette initiative, Sinadino croise une deuxième fois Ungaretti : c'est précisément la même année que Giuseppe Ungaretti propose – vainement – à Henri Thuile d'inviter Paul Valéry en Égypte, en utilisant les services des « Amis de l'Art » :

<sup>27</sup> Article de Pierre Benoit publié dans le quotidien *Le Gaulois* du 23 avril 1925. Un poème de Sinadino inclus dans le recueil des *Poésies* sera par ailleurs dédié à Pierre Benoit (« Descente aux Enfers », in *Poésies*, p. 122).

<sup>28</sup> Lettre de Sinadino à Gide du 25 août 1925.

« Paul Valéry serait heureux de venir cet hiver en Égypte. Il ferait deux conférences à Alexandrie et deux au Caire. Je crois qu'il existe en Égypte une société qui s'occupe de ces choses. Naturellement, il faudrait donner un cachet à Valéry. Peut-être aimeriez-vous, d'accord avec la société en question, vous charger de l'organisation de cette tournée<sup>29</sup> ».

On appréciera le parallélisme, sinon la concurrence, des deux projets : deux poètes tentent d'inviter sur leurs terres, en Égypte, deux écrivains français de premier plan avec lesquels ils entretiennent des rapports personnels. Au vu des dates, c'est peut-être la proposition de Giuseppe Ungaretti, relayée par Henri Thuile, qui a suggéré à Sinadino l'idée d'inviter Gide en Égypte. En tous les cas, on voit mal comment Valéry n'aurait pas évoqué Sinadino devant Ungaretti, au moment où ce dernier lui proposait de se rendre à Alexandrie pour une conférence : un compatriote, poète, résidant en Égypte, auquel il venait d'offrir une préface... Or, Ungaretti ne mentionne jamais le nom de son « frère en poésie ». Il faut nécessairement supposer une réticence, un silence, voir un barrage volontaire, de la part de Giuseppe Ungaretti. Malgré cela, entre Henri Thuile, André Gide et Paul Valéry, l'attirance de Sinadino pour les lettres françaises semble de plus en plus forte.

<sup>29</sup> Lettre à Henri Thuile du 27 avril 1925, reproduite in F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri*, cit., p. 123.



## CHAPITRE V. 1924-1930.

### L'ATTRACTION DE LA FRANCE

« Évidemment, certains ont sombré dans l'oubli. Tel Sinadino, qu'estimaient pourtant beaucoup Gide et Valéry, et à qui ils adressèrent des lettres des plus flatteuses. »

Henri THUILE, entrevue pour *La France égyptienne*, 16 avril 1955.

Pendant les années égyptiennes de Sinadino, et plus particulièrement dans la période qui suit la publication du *Dio dell'attimo*, on observe un rapprochement progressif du poète vers tous les aspects du monde littéraire français, ou du moins francophone. Quelle que soit la signification que l'on donne à ce passage sur le deuxième versant – qui constitue moins une parenthèse, une déviation, qu'une véritable *voie parallèle*, par rapport à la composition en langue italienne –, sa réalisation est préparée, et comme annoncée, à divers niveaux. Il convient tout d'abord de remarquer que la plupart des fréquentations de Sinadino sont liées à la communauté française d'Alexandrie, au centre de laquelle se trouve le salon d'Henri Thuile, que Sinadino fréquente assidûment<sup>1</sup>.

Le poète est également en contact, comme on l'a vu, avec André Gide depuis 1909 et Paul Valéry depuis 1923 : signe d'une grande admiration pour les écrivains de l'autre rive de la Méditerranée, dont Sinadino semble avoir été un lecteur précoce et attentif. L'intérêt pour la production culturelle française, et les premières réalisations de Sinadino dans cette langue, remontent en somme à plusieurs années, et même au début du siècle, si l'on songe à l'abonnement de Sinadino à la revue *Vers et prose* (1905) et à sa lecture régulière de la *N.R.F.* (1909). Encore en amont, on se souvient que les noms de Jammes, Maeterlinck et Mallarmé apparaissaient dès le premier recueil de Sinadino, publié en 1898, et que les premiers essais de Sinadino dans le *Scarabée* (1895-1897) étaient des articles en langue française.

<sup>1</sup> Marie-Antoinette Michalla, deuxième femme d'Henri Thuile, née en 1898, « se souvient très bien des visites de Sinadino au Mex, entre le moment de ses fiançailles [1919] et l'année 1927, quand Henri Thuile et ses proches quittèrent l'Égypte » (F. LIVI, *op. cit.*, note 4 p. 171).

La sensibilité, voire la sympathie, pour les lettres françaises – rendues possibles par une maîtrise parfaite de la langue – sont donc liées aux premiers pas littéraires de Sinadino. On pourrait dire, à ce titre, que les années vingt correspondent à l'accentuation d'une tendance culturelle très profonde, et déjà bien affirmée. Symboliquement, le point d'arrivée de ce parcours sera l'obtention d'une entrevue avec André Gide, à Paris, en 1926 ou 1927 : admission surnaturelle dans le cercle de la *N.R.F.*, promotion inattendue et éblouissante, cette rencontre sera un point de référence constant pour le poète, presque l'an zéro d'un nouveau calendrier<sup>2</sup>. Elle amènera, du point de vue éditorial, à une réalisation de grande ampleur : la publication d'un recueil-bilan, intitulé sobrement *Poësies (1902-1925)*, publié à Paris en 1929 avec l'aide de l'écrivain.

### *Une saison entre les deux rives*

Pendant ces années, que l'on pourrait qualifier sans exagération de « saison française », les voyages reprennent entre l'Égypte et l'Europe : le centre de gravité biographique de Sinadino semble moins stable, pris dans une oscillation constante entre ces deux pôles. Alexandrie n'est plus un lieu de résidence unique, mais une étape dans des pérégrinations qui se multiplient entre l'Égypte et l'Italie, et marquent la fin d'un enracinement qui n'aura pas duré plus d'une quinzaine d'années. Ces voyages de plus en plus fréquents correspondent à la dernière grande époque de nomadisme de Sinadino, avant une interruption brutale de ses déplacements ; ils dessinent, en pointillé, une ligne directrice générale qui irait de l'Égypte vers l'Italie, et semble comme « tendue », encore plus au nord, dans la direction de la France. Avant d'aborder la publication du recueil des *Poësies*, on peut tenter, comme dans le chapitre précédent, de recenser les déplacements enregistrés par l'œuvre et la correspondance de Sinadino :

- 1926 : Voyage à Athènes (*Poësies*) – Permanence à Oggebbio chez Despina Zervudachi, cousine du poète (*Poësies*) – possible passage à Paris (rencontre avec Gide).
- 1927 : Été à Stresa (lettre à Gide) et à Milan (dédicace d'un exemplaire du *Dio dell'attimo*), puis retour à Alexandrie (lettre de Gide)
- 1928 : Été à Stresa (lettre à Paul Valéry), puis retour à Alexandrie (lettre de Gide)
- 1929 : Alexandrie (lettre à M. Sénac), Stresa (dédicace à D'Annunzio), puis Milan (lettre à M. Sénac).
- 1930 : Stresa (dédicace à D'Annunzio).

<sup>2</sup> En 1933, Sinadino écrira encore : « que d'événements tristes et douloureux après notre tardive et seule rencontre dont le souvenir m'éblouit toujours » (lettre du 3 janvier 1933).



Ce mouvement vers le nord est de toute évidence le résultat d'un *détachement progressif de l'Égypte*, correspondant à un déplacement des centres d'intérêt du poète. Ce détachement est certainement lié à une idiosyncrasie personnelle, mais on peut remarquer qu'il ne se produit pas dans une phase historique neutre : il correspond au moment précis où la ville d'Alexandrie, qui était le phare cosmopolite de l'Égypte, amorce une phase de déclin qui s'accroîtra dans l'après-guerre. On peut effectivement situer à ces années la fin de la légende dorée d'Alexandrie : significativement, pour n'isoler que deux dates, c'est en 1927 qu'Henri Thuile quitte l'Égypte, et en 1933 que décède Cavafis ; comme le remarque Jean-Jacques Luthi, le monde cosmopolite alexandrin commence à se défaire vers 1930, au bénéfice du Caire, destiné à prendre provisoirement le relais des grandes initiatives culturelles : Lawrence Durrell saura en rédiger l'oraison funèbre dans son *Quatuor* – dont l'époque de référence est légèrement postérieure – et les événements de 1956 achèveront d'en sceller le sort<sup>3</sup>. Le détachement de Sinadino correspond donc, au-delà de son attirance personnelle pour les rives de l'Europe, à la fin d'un cycle collectif. L'aboutissement de ce « retour aux sources » est la réalisation d'un recueil rassemblant l'ensemble de sa production en langue française, dont les circonstances de publication sont assez inhabituelles.

### *Une publication mouvementée*

C'est André Gide, en contact épistolaire avec Sinadino depuis 1909, qui reçoit en 1927 le manuscrit des *Poésies*, expédié directement d'Alexandrie. Les deux auteurs s'étaient rencontrés à Paris quelques mois auparavant, en présence d'Alexandre Sinadino et du jeune Marc Allégret<sup>4</sup> ; l'envoi du manuscrit, à la fois preuve de confiance et marque d'intimité, couronne le rapport amical entamé presque vingt ans auparavant. Prié de bien vouloir indiquer un éditeur auquel Sinadino pourrait soumettre le projet de recueil, Gide accepte de proposer quelques noms, mais refuse de se séparer du manuscrit pour le transmettre à un éventuel lecteur, comme en témoigne une lettre de Gide à Sinadino retrouvée dernièrement par Armando Audoli :

<sup>3</sup> Cf. J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte*, cit., p. 32-33.

<sup>4</sup> La rencontre tant désirée par Sinadino a eu lieu entre mai 1926 (date du retour de Gide de son long voyage en Afrique équatoriale) et septembre 1927 (date d'une lettre de Sinadino à Gide qui évoque cette rencontre).

« Mon cher Sinadino,

Avec quel plaisir j'ai revu votre écriture et combien je vous sais gré de me rassurer si vite ainsi. Non certes, je ne trouverais aucune indiscretion à ce que vous me demandiez, si seulement j'étais certain de l'obtenir. Mais de récentes expériences me laissent croire qu'il n'y a pas grand espoir – du côté de la *N.R.F.* tout au moins, car elle est débordée (bien par sa faute du reste). S'il vous était indifférent de paraître ailleurs, je pourrais essayer aux Librairies de la Porte Étroite ou de la Jeune Parque.

Une chose me gêne : votre manuscrit est trop beau pour que je puisse consentir à m'en séparer, ou même simplement à le confier pour quelques temps à des mains étrangères. Ne disposeriez-vous pas d'une dactylographie que je pourrais montrer et prêter sans trop de crainte de l'abîmer ou de la perdre ?

Je sais mal faire la part de l'affection que je vous porte, dans le plaisir que j'ai pris à vos poèmes, et je me parais à mes propres yeux bien suspect, car ceux qui me sont dédiés me touchent tout particulièrement. Je crois pourtant que je leur préfère encore ceux en vers irréguliers.

Marc Allégret me prie de vous dire qu'il est très sensible à votre souvenir. Il n'a pour le moment pas d'autre adresse que la mienne et c'est au 18 bis Avenue des Sycomores que vous pouvez lui écrire. Je lui communique votre Post-Scriptum. Il se propose de vous écrire directement.

Veuillez croire à ma déjà vieille et fidèle affection,

André Gide<sup>5</sup> »

La lettre d'André Gide révèle assez bien, au-delà de son embarras à juger la qualité du recueil, le rapport de séduction à distance qu'établit le don personnel du manuscrit, dont plusieurs poèmes lui sont directement dédiés (« Tombeau et résurrection de Baudelaire », et tous les textes de la section « Profonde chair »). Comme l'indiquent d'autres lettres, Gide prend à cœur de faire publier le livre en France : il se dira même « tout heureux » d'aider à sa venue au monde en démarchant divers éditeurs. Après quelques tâtonnements, un éditeur parisien est trouvé : ce sera Marcel Sénac, que Gide en personne se charge de contacter – et de convaincre.

L'ouvrage est imprimé en mai 1929, à compte d'auteur, dans une édition luxueuse ; trop luxueuse, en réalité, puisque Sinadino se trouve dans l'incapacité de rembourser l'éditeur. Un certain nombre de lettres de Sénac à Gide, conservées au fonds Jacques Doucet, témoignent de la perplexité croissante de l'éditeur devant ce qu'il appelle l'« histoire Sinadino » : leur fréquence augmente pendant l'été, à mesure que le retard et les dettes se creusent. Suite à ces problèmes dans le financement du livre, que Sinadino n'a plus les moyens de payer, c'est encore une fois Gide qui intervient, pour prendre l'initiative – élégante – de rembourser tous les frais :

<sup>5</sup> Lettre de Gide à Sinadino du 27 novembre 1927.

« Mon cher Sinadino,

Je me suis permis d'envoyer de votre part à Marcel Sénac (qui vous en aura peut-être averti), 5.070 francs (j'apprends du reste que la somme que vous lui devez encore est de mille francs plus élevée). Je vous en prie, ne voyez aucune indiscretion dans ce geste, mais bien un désir de vous obliger en vous accordant ce nouveau délai que vous demandez, et d'obliger également Marcel Sénac qui doit quitter Bordeaux d'un jour à l'autre, et ne peut par conséquent attendre davantage le règlement de ses factures. Excusez-moi si j'ai cru bon de me substituer à vous pour ce paiement, et à lui, par conséquent, vis-à-vis de vous, qui devrez désormais cette somme non plus à lui, mais à moi-même<sup>6</sup>. »

Ces quelques indications, en apparence anecdotiques, fixent très précisément non seulement le cadre général dans lequel s'inscrit le recueil – une édition luxueuse à un tirage très limité, auprès d'un éditeur proche de la *N.R.F.* –, mais aussi son horizon de lecture idéal – Sinadino destine son ouvrage aux quelques francophiles éclairés résidant en Égypte, mais surtout à la micro-société des lettrés parisiens, dont Gide est pour lui le premier représentant. Ce recueil relève en somme plus du don personnel, de l'hommage à un cercle réduit d'écrivains, que d'une volonté abstraite de diffusion et de notoriété. En outre, ces indications éclairent la nature très singulière du rapport Gide-Sinadino : un rapport d'estime et de séduction, sublimé par l'écriture et par l'éloignement.

Si Gide joue le rôle de destinataire premier de l'œuvre – lecteur réel du manuscrit mais aussi, dans l'esprit de Sinadino, « lecteur idéal » du recueil, ou mieux, « lecteur modèle » –, une seconde figure entre en jeu dans le processus d'écriture du livre. Il s'agit de la figure féminine de « Lo », déjà présente dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo* mais placée, cette fois, au centre des *Poësies*. « Lo » semble être le diminutif de « Carolina », personnage féminin que Sinadino rencontra vraisemblablement dans les années vingt. Une partie du livre est centrée sur cette mystérieuse « Lo perdue », dont le poète subit d'abord le charme puis la malédiction. Elle est une source d'inspiration essentielle, un véritable foyer poétique. L'identification précise du personnage est malaisée : les dates de composition des poèmes qui la concernent peuvent faire supposer une première rencontre décisive vers 1920, et une idylle de courte durée (« Lo » devient tout de suite « Lo perdue »), mais cette identification n'a, à bien y regarder, pas la moindre importance. C'est comme allégorie et comme réminiscence littéraire que la figure de « Lo » existera dans le recueil, indépendamment de tout référent réaliste. Il est significatif, à ce propos, que l'un des poèmes réunis dans le livre soit précédé d'une phrase de la *Laus*

<sup>6</sup> Le brouillon dactylographié de la lettre que Gide adresse à Sinadino, pour lui annoncer qu'il a remboursé ses dettes, est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet ; il est daté du 26 septembre 1929.

*Veneris* de Swinburne : « Lo, this is she that was the world's delight<sup>7</sup> ». Par le biais de cette citation, le poète dévoile discrètement la source littéraire de son personnage : son nom est inspiré d'une ode de Swinburne, le poète par excellence des femmes fatales et inaccessibles, sublimées par l'imaginaire, nées dans les profondeurs rêveuses de la dépravation. À la suite de Swinburne, pour tout ce qui concerne « Lo », le travail poétique de Sinadino tendra donc vers l'effacement des données personnelles, l'anonymat, la désincarnation – pour aboutir à une réincarnation en pure figure littéraire.

Ainsi, entre réel et imaginaire, Gide l'écrivain et « Lo » la muse invisible sont les deux grandes figures qui ont contribué à la genèse du livre, les deux silhouettes que l'on devine derrière l'écriture des *Poësies* : l'une célèbre et très reconnaissable, l'autre obscure et définitivement effacée.

### *Le recueil des Poësies*

Le très élégant recueil des *Poësies* est achevé d'imprimer le 16 mai 1929, en 311 exemplaires, selon les dispositions qu'indique la justification de tirage<sup>8</sup>. L'ouvrage évoque, aussitôt après le titre, deux dates qui fixent une période chronologique de vingt-trois ans : 1902-1925. Le titre générique *Poësies* et le sous-titre *1902-1925* sont les plus neutres qui soient : le premier n'indique que la nature des textes contenus dans le livre, le second la fenêtre temporelle de leur composition. La division du livre en deux parties de taille égale (qui fait penser aux « Quaderni » du *Dio dell'attimo*) est elle aussi annoncée dès la couverture, qui porte la mention du plan de l'œuvre : « I – Cette fièvre appelée vivre », et « II – Cahier d'études spirituelles ». Sur la quatrième page apparaît un portrait de l'auteur, complété par la didascalie : « Photographie d'après un dessin original d'Ivan Bilibine ». C'est un détail, mais cette signature permet de confirmer l'un des rapprochements évoqués dans le chapitre précédent : le peintre d'origine russe Ivan Bilibine était un ami d'Henri Thuile et un habitué du Mex ; sa rencontre avec Sinadino remonte donc aux années égyptiennes du poète ; l'association des « Amis de l'art » avait précisément organisé une exposition consacrée à Ivan Bilibine entre 1924 et 1925. Par ailleurs, on

<sup>7</sup> « Transfiguration de Vénus », in *Poësies*, p. 73. Rappelons que le poète anglais Algernon Charles Swinburne (1837-1909), auteur de tragédies et de poèmes, fait partie des figures de « maudits » les plus marquantes et – tout au moins à l'époque – les plus scandaleuses de la littérature anglo-saxonne.

<sup>8</sup> *Poësies 1902-1925*, Paris, La Jeune Parque, 1929 : recueil de poèmes en français, 205 × 140 mm, couverture bleue. 141 p. Encre noire. Tiré à 311 exemplaires par Marcel Sénac : cinq exemplaires sur Japon impérial (numérotés de 1 à 5), soixante et un sur Lafuma (dont cinquante numérotés de 6 à 55 et onze numérotés de I à XI), et deux cent quarante-cinq correspondant à l'édition courante (numérotés de 56 à 300).

retrouve, dans un numéro de *L'Égypte nouvelle* entièrement consacré à Henri Thuile, publié en 1925<sup>9</sup>, un portrait du poète-ingénieur très semblable à celui de Sinadino, et portant la même datation (11 juin 1924) : il est tentant d'imaginer une séance de pose commune devant le chevalet du peintre.

Pour ce qui est des poèmes, la fourchette évoquée en couverture (« 1902-1925 ») n'est que partiellement confirmée par la datation au bas de certains textes : le recueil rassemble bien – selon une disposition thématique qui ne tient pas compte de la chronologie de la composition – des œuvres écrites entre 1902 (la date apparaît au bas d'un poème situé à Rome) et 1925 (c'est le sous-titre de la seconde partie), mais on trouve également deux poèmes datés de 1926 : ce sont très probablement les plus tardifs du recueil. Les lieux et les dates, dispersés dans un paratexte déjà abondant en citations mises en exergue (de Shakespeare à Poe, de Swinburne à Valéry) et en dédicaces (à Gide, à Régnier, à Cocteau, à De Chirico, etc.) permettent tout au moins de reparcourir en pointillé l'itinéraire de Sinadino depuis le début du siècle.

Un dernier élément strictement matériel caractérise ce recueil : on identifie, entre tous ces exemplaires, deux types de couvertures légèrement différentes, sans que cette variation ne recoupe, *a priori*, les différentes éditions présentées par la justification de tirage. Curieusement, c'est à D'Annunzio que Sinadino doit la conservation de ces deux couvertures différentes du recueil : deux exemplaires des *Poësies* (portant les numéros 2 et 37) avaient été envoyés au Vittoriale par Sinadino, en 1929 et en 1930. Ils sont restés tels quels, non coupés, dans la bibliothèque de l'« Imaginifico », décidément peu curieux de les feuilleter. Tom Antongini rappelle, dans la *Vita segreta*, que pour D'Annunzio « la poste est une calamité inévitable » ; c'est pourquoi « le destin des lettres et des manuscrits est évident : ils vont finir dans un endroit reculé de la maison, où ils ne peuvent causer de dommage à personne » : remarque tout à fait juste si l'on songe au destin des livres de Sinadino courtoisement envoyés à D'Annunzio, et tout aussi courtoisement ignorés<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Henri Thuile. *L'homme, l'œuvre, les témoignages*, numéro spécial de *L'Égypte nouvelle*, Le Caire, Avril 1925.

<sup>10</sup> Cf. T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1957, p. 449 et 451. L'exemplaire numéro 2, sur papier Japon, porte une dédicace à Gabriele D'Annunzio : « À Gabriele D'Annunzio, au Seigneur du Verbe, à l'Ascète, à l'«Auteur de la Gent Latine», ces hésitations sur le mode de France, en hommage religieux, le byzantin Agostino J. Sinadino. Milan le XXVI. II. MCMXXX ». L'exemplaire numéro 37, sur Lafuma, est orné d'une deuxième dédicace : « À l'auteur de la Gens Méditerranéenne, à Gabriele D'Annunzio, en offrande bien humble, le byzantin Synadène Agostino J. Sinadino. Stresa Borromea, XXII. VII. MCMXXIX ».

La première couverture porte en bas de page la simple mention « À la Jeune Parque, Marcel Sénac Éditeur » suivie de l'adresse parisienne « 3, place de l'Odéon, Paris » ; la seconde porte également cette indication, mais dans une police plus réduite, et laisse lire à sa droite, au même niveau : « Maison d'éditions Grammata, 6, rue de l'Église Debbanc, Alexandrie (Égypte) ». Cette variation dans l'indication de l'éditeur indique sans aucun doute une double distribution, à la fois en France, par les soins de Marcel Sénac, et en Égypte, par l'intermédiaire de Grammata. Une lettre de Sinadino à Sénac, conservée parmi la correspondance de Gide, confirme d'ailleurs cette hypothèse : Nicolas Zelitas, directeur de Grammata, y est cité à deux reprises, à la fois comme intermédiaire financier pour le paiement d'une partie de l'édition et comme responsable de sa distribution en Égypte<sup>11</sup>. On perçoit à travers tous ces détails que le projet des *Poësies* était parmi les plus ambitieux de Sinadino, du point de vue de l'édition comme de celui de la distribution. On peut supposer, de la part de Sinadino, un grand investissement personnel dans la publication du livre – et une déception d'autant plus forte devant les difficultés éditoriales.

Pour ce qui est de la réception de l'ouvrage, dans les mois qui suivent sa publication, il semble qu'elle ait été très limitée, à la fois en France et en Égypte. Il est très probable que les difficultés financières de Sinadino, et par ricochet celles de l'éditeur, à la limite de la faillite au moment de la publication, aient empêché une publicité correcte. La seule appréciation critique positive apparaît quelques mois plus tard dans le prestigieux *Mercure de France* ; il s'agit d'une brève note du poète et critique André Fontainas, dont la phrase finale n'est pas sans ambiguïté :

« Déjà une longue liste d'ouvrages écrits en langue italienne arrête l'attention sur le nom de M. Agostino J. Sinadinò. De 1902 à 1925 il a composé un certain nombre, un nombre respectable de vers en langue française, ce sont ces *Poësies* qu'il classe en deux cahiers : *Cette fièvre appelée : vivre* et *Cahier d'études spirituelles*. Le grand mérite en provient d'une sincérité à peu près héroïque, une connaissance remarquable de la langue et des exigences du vers français, qu'il soit régulier ou polymorphe, une ardeur de pensée, une fraîcheur de sensations et de sentiment, pure et délicate, fervente toujours. À en croire sa dédicace manuscrite, ce livre contiendrait "sa première hésitation sur le mode française" [sic]. L'auteur peut se raffermir et chanter sans crainte, il chante français, il ne tient qu'à lui de chanter en français<sup>12</sup>. »

Ainsi, la tentative d'intégration de Sinadino se conclut par un relatif échec : si le recueil des *Poësies* existe bel et bien, et si qualité n'est pas en doute, une série de circonstances extra-littéraires l'ont empêché d'avoir le moindre retentissement. Son travail ne bénéficie d'aucun retour. Cette « saison française » condamne

<sup>11</sup> Lettre du 20 septembre 1929, conservée à la Bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>12</sup> *Mercure de France* du 15 mars 1930, p. 634-635.

Sinadino à continuer sa recherche poétique de plus en plus seul – d'autant plus seul que les obstacles s'accroissent sur son chemin.

### *Pertes et deuils*

C'est effectivement entre 1929 et 1930 que les événements se précipitent, et que les conditions de Sinadino s'aggravent brutalement ; les problèmes économiques de 1929, qui menacent d'empêcher la parution de son livre en France, inaugurent une série de malheurs et de revers de fortune. Pendant l'année 1930 Sinadino doit affronter deux deuils familiaux : Carolina Casati, sa mère, décède en 1930, suivie deux mois plus tard par son frère Alexandre. À ces disparitions, qui déciment la partie italienne de la famille, s'ajoutent des difficultés financières de plus en plus graves : l'héritage d'Alexandre et de sa mère est disputé de façon acharnée entre plusieurs membres de la famille égyptienne, issue du premier mariage de son père, avec lesquels Sinadino rompt brusquement. Après 1930, il semble que Sinadino ne se rendra plus en Égypte, du fait de ces tensions. Il ne lui reste finalement de ce double héritage, en apparence très consistant, que la villa ayant appartenu à son frère, située à Stresa ; mais celle-ci est revendue presque aussitôt, d'une façon peu avisée selon les rumeurs qui entourent l'épisode : avec l'argent de la vente, Sinadino aurait acheté une luxueuse limousine, loué les services d'un chauffeur et gagné la Côte d'Azur... avant de revenir sans un sou, définitivement ruiné. Voici comment un article récent raconte l'épisode en question, qui relève du « coup de folie » :

« Quand Alexandre décéda, Agostino voulut se défaire de sa somptueuse villa pour trois cent mille lires : une somme qui ne recouvrait même pas la valeur des tapis, de l'argenterie et de la vaste bibliothèque. Avec cette somme, le poète acheta une limousine étincelante, embaucha un chauffeur et partit pour la Côte d'Azur – d'où il revint, quelque temps après, sans un sou, et à pieds. Il avait donné sa puissante voiture à son chauffeur, comme dédommagement pour le service, et pour s'excuser du temps perdu<sup>13</sup>. »

Cette anecdote, digne d'un personnage de Paul Morand (Sinadino rappelle le prince oriental qui sillonne la Côte d'Azur en Bugatti, dans le roman *Bouddha vivant*) reflète sans doute au moins une partie de la vérité : la vente à très bas prix de la villa d'Alexandre, dans des conditions pour le moins pittoresques.

Après la vente de la villa de Stresa, Sinadino semble s'établir avec son épouse à Milan ; apparemment, il bénéficie encore d'un petit pécule ; sa dernière adresse connue est « via Leopardi, 23 », d'où il écrit quelques années plus tard une lettre à Gide, en résumant ses difficultés. En conclusion de ce chapitre, on peut en

<sup>13</sup> A. AUDOLI, « Agostino John Sinadino, poeta amato e dimenticato », cit., p. 42.

citer un passage où s'exprime toute l'amertume du poète après ces événements dramatiques, et où pointe un sentiment poignant de découragement :

« Cher grand ami,

Je ne saurais exprimer mon émotion le tremblement de ma main en reconnaissant ces volutes légères de votre écriture en lisant votre petite lettre qui me dit encor le souci affectueux que vous conservez de ma pauvre ombre malgré mon silence si long que vous devez certainement juger coupable et qui n'était qu'angoisse...

Que d'événements tristes et douloureux après notre tardive et seule rencontre dont le souvenir m'éblouit toujours. D'abord la perte de ma chère mère, il y a deux ans, en Septembre et – après deux mois – celle plus cruelle encore de mon frère Alexandre que vous avez entrevu à Paris. Et, encor, à la suite de tout cela les démêlés horribles avec des conjoints riches à propos d'une succession, dont on a fini par me frustrer ne me laissant que charges et une villa à Stresa dont je viens de me défaire pour 235.000 lire somme qui constitue tout mon avoir que j'ai voulu investir dans une petite affaire d'immeubles de rapport au 10 % garanti par mon associé pour la durée de 5 ans et sur laquelle je retire un mince revenu pour moi et ma femme.

Autre raison et – au fond – la seule de mon silence envers vous, mon admirable maître et ami – (car je n'aurais jamais pensé vous importuner par tous ces détails qui précèdent si votre amicale invitation ne m'y eût autorisé) la dette que j'ai contractée envers vous, lors de la publication de mes *Poësies* (que je juge bien inutile aujourd'hui)<sup>14</sup>. »

<sup>14</sup> Lettre du 3 janvier 1933.



CHAPITRE VI. 1930-1956.  
LE DERNIER RECUEIL  
ET LE « CONGÉ DE L'ÉGYP TIEN »

« Quant à ce que je fais ? Je passe mon temps à écrire,  
de plus en plus éloigné des lettres et des littérateurs d'ici... »

Lettre de Sinadino à Gide du 3 janvier 1933.

Avec le décès de Margherita Carolina Casati, suivi de peu par celui d'Alexandre, c'est toute la famille proche de Sinadino qui disparaît, le laissant seul avec son épouse et un capital très limité, qui sera rapidement épuisé. Malgré toutes ces difficultés, qui contraignent le couple à un train de vie extrêmement modeste, l'écriture reste la première préoccupation de Sinadino. Les dernières ressources du poète seront ainsi investies dans un recueil en italien, publié en 1934 : *Vitae Subliminalis Aenigmata*. Ce recueil constitue la conclusion du parcours littéraire de Sinadino, avant un long chemin à travers la guerre et la misère : le sous-titre qui apparaît en page de garde (« *Il Dio dell'attimo* III° quaderno ») indique qu'il achève le cycle des « cahiers » ébauché presque vingt-cinq ans auparavant avec la publication du premier *Dio dell'attimo*, à Alexandrie. Cette dernière saison littéraire représente aussi, à l'évidence, un bilan et un chant du cygne. Mais loin d'apparaître comme une simple « fin de partie », le livre que propose Sinadino constitue une œuvre originale de poésie, au point de pouvoir être considéré – après *La Festa* – comme son ouvrage le plus déroutant. Ce recueil présente à la fois une synthèse des recherches passées (le fragment théâtral *Idillio d'Hyla* qu'il contient a été commencé en 1904), et une ouverture vers d'autres rivages poétiques : sorte de dernier pari, ou de « coup de dés » final.

Cependant, malgré l'impossibilité de publier après cette date, le poète ne considère pas son ouvrage comme une conclusion définitive : les projets se multiplient après la publication du recueil. Sinadino entreprend d'écrire un vaste roman autobiographique, *Il fauno inginocchiato*, et continue à composer, jusqu'à ses derniers jours, des poèmes en français et en italien. La liste des ouvrages classés dans la colonne « à paraître » de *Vitae Subliminalis Aenigmata* est encore bien longue, et les carnets noircis d'une fine écriture que Sinadino laisse à sa

mort contiennent de très nombreux inédits. Cette dernière période, loin d'être marginale, marque donc la constance d'une vocation poétique, vécue comme une nécessité vitale, jusque dans ses dernières conséquences.

*Le dernier livre publié : 1934*

En 1934, les éditions Corbaccio, dirigées par Enrico dall'Oglio, publient le recueil *Vitae Subliminalis Aenigmata* de Sinadino. L'intellectuel milanais Enrico Dall'Oglio possède à l'époque une maison d'édition de dimensions modestes, mais très entreprenante ; son catalogue hétéroclite témoigne de la variété de ses centres d'intérêt, en particulier de son goût pour les auteurs étrangers (souvent considéré avec suspicion par les autorités). L'éditeur possède même une petite librairie, au cœur de Milan, dans la galerie Vittorio Emanuele ; cette librairie sera pendant quelques années – de 1932 à 1936 – un lieu de rencontre et d'échange pour certains écrivains de la ville, parmi lesquels Guido da Verona et Riccardo Bacchelli. On peut supposer que c'est précisément là que Sinadino, en habitué des librairies, a pu rentrer en contact avec Enrico Dall'Oglio et le convaincre de publier son recueil. En tous les cas, c'est en 1934 que le volume est imprimé et distribué, sous la tutelle d'un petit corbeau noir, tenant un livre dans son bec (le symbole de la maison d'édition). Un détail arrête l'attention : à sa sortie, le livre est orné d'un bandeau publicitaire qui le présente comme le dernier *opus* d'un précurseur du symbolisme (Sinadino apparaît comme « le premier symboliste italien »). À première vue ce bandeau, s'il rend justice à Sinadino, ne traduit pas l'originalité de sa recherche, en le présentant comme le chef de file d'une école déjà totalement dépassée ; mais il convient de se pencher sur le contenu du recueil pour saisir le sens que peut prendre, en 1934, la revendication d'un tel titre de gloire.

*Vitae Subliminalis Aenigmata*<sup>1</sup> : cet ouvrage de la maturité – Sinadino a alors 58 ans – se présente comme un épais recueil de deux cents pages, divisé en deux parties. La première, d'un hermétisme austère, à la tonalité parfois élégiaque, retrace un parcours de la mémoire, parsemé de véritables énigmes (de très nombreux poèmes portent le titre « Enigma ») ; la versification souvent régulière,

<sup>1</sup> *Vitae Subliminalis Aenigmata*, Milano, Corbaccio, 1934 : recueil de poèmes suivi d'un fragment théâtral. 195 × 140 mm, couverture beige, 208 p. Encre noire. Pas de justification de tirage ni d'année de publication. Outre un exemplaire conservé à la B.N.C.F. de Florence – non numéroté, sans dédicace ni mention manuscrite de l'auteur – on trouve encore une fois un exemplaire de cette œuvre dans la bibliothèque de D'Annunzio, qui aura décidément fait office de conservateur officiel des livres de Sinadino. On lit sur la page de garde une dédicace à Gabriele D'Annunzio : « A Gabriele D'Annunzio, all'autore della Gente Latina, al Maestro di Meandri, in reverente omaggio, il bizantino Sinadeno [sic] Milano, IV. II. MCMXXXIV ».

les rimes, la présence de formes fixes, marquent un changement radical par rapport aux derniers poèmes italiens, publiés dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*. C'est probablement le passage par la composition en langue française (qui adoptait souvent des schémas métriques très précis), ajouté à une série d'influences littéraires contemporaines (Valéry défenseur des « gênes exquises » de la création poétique, Ungaretti et la « redécouverte des classiques »), qui a conduit à ce retour à un système plus rigoureux ; parallèlement à ce tournant stylistique, les poèmes perdent tout ancrage référentiel : noms de lieux et dates de composition disparaissent, parallèlement à un effacement relatif de la ponctuation ; les pièces sont plus brèves, presque lapidaires, et leur structure formelle (syntaxe, versification) souvent d'une grande simplicité ; le lexique, précieux et raffiné, tend en revanche vers un archaïsme suranné, et il ne paraît pas excessif de dire que certaines pièces exhalent un parfum de néo-platonisme et de Renaissance. Autant de caractéristiques qui correspondent à l'hermétisme tout personnel de Sinadino : l'ésotérisme qui traverse le recueil, sensible dès le titre en latin, rappelle l'atmosphère du premier cahier du *Dio dell'attimo*, où l'on trouve du reste un bref fragment, intitulé « Sub limine », qui semble en annoncer le programme<sup>2</sup>.

Ce sont bien les sens multiples d'une existence vécue sous le seuil de la conscience que *Vitae Subliminalis Aenigmata* entreprend d'explorer. De ce point de vue, l'entreprise de Sinadino le rattache à la fois à la mémoire des « présences invisibles » du symbolisme et à la nébuleuse hermétique qui se définit dans ces années en Italie. Il est significatif à ce titre que la seule dédicace à un auteur italien que l'on puisse trouver dans le recueil concerne précisément Giuseppe Ungaretti, dont le livre *Il sentimento del tempo* a été publié l'année précédente<sup>3</sup>. C'est à la nouvelle veine de l'hermétisme, inaugurée par Ungaretti, que Sinadino entend s'associer ; mais il semble la considérer, au fond, comme une dérivation de la source symboliste, plus riche et plus ancienne. En ce sens, le bandeau publicitaire imprimé par les éditions Corbaccio prend une valeur d'emblème : Sinadino apparaît bien, selon la formule choisie par Enrico Dall'Oglio, comme une passerelle, un trait d'union, entre le passé symboliste et la nouvelle « manière » de l'hermétisme, qui sont perçus dans la continuité d'un même phénomène.

Quant à la deuxième partie du livre, elle est constituée du drame poétique *Idillio d'Hyla*. Ce projet ambitieux aura accompagné Sinadino pendant tout son parcours littéraire, malgré l'échec de la première tentative d'édition, en 1905. Entre cette date et 1934, Sinadino aura maintenu en vie sa pièce en y faisant allusion dans

<sup>2</sup> *Il dio dell'attimo* 1910, p. 18-19.

<sup>3</sup> Le poème « Idea dell'alba » est sobrement dédié « a Ungaretti » (*Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 106). Un autre poème, « Transito della statua », est dédié « a Paul Valéry » (p. 120).

d'autres œuvres : le poème « La morte di Parsifal », publié dans la revue *Poesia* (1906), ainsi que trois passages du premier cahier du *Dio dell'attimo* (1910), font intervenir le personnage principal de la pièce, Hylas. On trouve même une allusion à cette « cosmogonie » dans la correspondance de Sinadino avec Paul Valéry<sup>4</sup> ; un poème de la première partie du recueil, poème intitulé « Hyla », poursuit le travail de mémoire (cf. *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 99). Cette récurrence digne d'un feuilleton balzacien est la preuve d'un intérêt constant pour ce personnage et pour cette œuvre, que Sinadino semble placer au centre de ses préoccupations (à la différence, par exemple, des *Odi elementali*, qui semblent définitivement abandonnées : à moins qu'elles n'aient servi de source au plus tardif *Vitae Subliminalis Aenigmata* ?). La datation qui suit la dernière tirade de la pièce résume, en tous les cas, ce long travail de gestation. Au terme du recueil, on trouve l'indication : « 1904-1923 », qui indique un temps de rédaction dilaté à l'extrême. Ainsi, Sinadino réunit, dans un même ouvrage, sa production la plus récente et son texte inédit le plus ancien, qu'il avait toujours conservé avec lui.

Ce texte singulier met en scène un épisode secondaire du récit mythologique de la conquête de Toison d'Or : la disparition du jeune Hylas, attiré par des Nymphes dans les profondeurs lacustres, alors que les Argonautes font escale dans une île. Un tableau de John William Waterhouse (1849-1917), *Hylas et les nymphes*, évoque précisément cet épisode<sup>5</sup>. Le peintre préraphaélite – accoutumé aux sujets mythologiques – représente le personnage alors qu'il est entré dans les eaux, entouré de séduisantes présences féminines ; l'influence de William Morris, qui raconte l'épisode dans *The Life and Death of Jason* (1867), semble avoir été déterminante pour le peintre. Cette trame élémentaire – et, sans aucun doute, cette double suggestion, à la fois littéraire et figurative – sont exploitées par Sinadino pour évoquer, bien plus largement, dans une langue précieuse chargée d'archaïsmes, un véritable rituel de dépossession : le geste final de Hylas – abandon suprême et voluptueux – laisse augurer une autre dimension de l'existence, au-delà de la mort. Le texte s'organise comme un drame théâtral, accompagné de multiples didascalies : *Idillio d'Hyla est L'Après-Midi d'un faune* de Sinadino.

Malgré l'originalité des problématiques que soulève ce livre surprenant, qui associe des poèmes hermétiques à un drame poétique aux accents préraphaélites,

<sup>4</sup> L'allusion à Hylas apparaît dans la lettre à Valéry du 26 mai 1923, que nous avons déjà citée : « j'ai suivi la marche de votre esprit dominateur, depuis les *Méthodes* parues au *Mercur*, depuis *Le Centaure* et l'admirable *Introduction à la méthode de Léonard* [...] dont je garde le fascicule précieusement et qui m'a inspiré tout un poème dramatique [...] encor inédit, une sorte, dirais-je de cosmogonie : "Idillio d'Hyla" ».

<sup>5</sup> J. W. WATERHOUSE, *Hylas and the Nymphs* [1896], huile sur toile, 56 × 71 cm, Manchester, Manchester City Art galleries.

le recueil passera à peu près inaperçu. Cette absence de réception pose problème : on peut la considérer, encore une fois, comme le signe d'une réticence profonde. Après l'isolement parmi les paysans de Ceccano, après l'exil américain peuplé de « barbares », après le paysage égyptien et son « immobile terre », on est tenté de voir dans ce silence un quatrième désert que traverse Sinadino. Le seul document retrouvé qui concerne sa réception provient d'André Gide. Il s'agit d'une lettre de remerciement pour l'envoi du livre qui est aussi un signe d'attention et de fidélité :

« Mon cher Sinadino,

Tout heureux de recevoir votre livre ; dont je n'ai lu encore et trop rapidement que quelques poèmes, ravi de les si bien comprendre et d'en pouvoir si bien apprécier le charme musical. Je n'avais jamais désespéré de recevoir de vous quelque message, ne parvenant pas à me persuader que vous puissiez avoir disparu pour toujours, mais quel plaisir me ferait une lettre de vous qui m'apprendrait un peu ce que vous êtes devenu. Bien attentivement.

André Gide<sup>6</sup>. »

### *Derniers projets*

La chape de silence qui semble entourer *Vitae Subliminalis Aenigmata* n'affecte pas les multiples projets de Sinadino. De fait, au moment de cette publication, le flux de l'écriture semble irrésistible. Dans sa lettre à Gide du 3 janvier 1933, Sinadino évoquait déjà « un volume de mémoires (mais objectivé en une sorte de roman "à la troisième personne") », *Il fauno inginocchiato* ». De ce « Roman » ou livre de « mémoires » nous savons peu de choses, mais la rumeur veut qu'il ait été commencé vers 1930, puis vendu pour quelques lires, sous forme de manuscrit, à un bouquiniste italien. En tous les cas, on retrouve aussi ce titre dans la liste des ouvrages à paraître des recueils de Sinadino depuis 1924, d'abord avec le sous-titre « III° quaderno [del *Dio dell'attimo*] » (*Il dio dell'attimo*, 1924 et *Poësies*, 1929), puis avec le sous-titre : « IV° Quaderno del *Dio dell'attimo* » (*Vitae Subliminalis Aenigmata*, 1934) : le glissement dans la numérotation, à partir de 1934, est dû à la publication de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, qui se substitue à lui comme troisième cahier du *Dio dell'attimo*. Ce livre « à paraître », mais toujours différé, est l'indice d'une véritable boulimie de projets. Une dernière lettre à Gide, du 16 avril 1934, évoque les nouvelles idées du poète :

« Vous êtes si bon de me demander ce que je fais. À part la crise dont la résultante est ce nouveau recueil de "poèmes" je travaille ou, plutôt, je suis hanté par un trop grand sujet de "confessions" suite à mon *Faune agenouillé* (pas paru), *Le Prince terrestre* qui a comme point de départ le récit des trois tentations du Christ. Ce livre, vous seul pourriez l'écrire (en y ajoutant

<sup>6</sup> Lettre du 26 mars 1934.

en sous-titre “scandale du Christ vrai”) à la confusion de tous ces faux croyants dont les lettres sont infestées ! Les magnifiques tomes de votre œuvre font mes délices.

Gardez-moi votre précieuse amitié, cher grand Ami et songez, parfois, à votre très fidèle

Agostino J. Sinadino<sup>7</sup> »

Rien n’arrête Sinadino : *Le prince terrestre* est un nouveau projet, par ailleurs déjà annoncé dans la liste des ouvrages « à paraître » du recueil *Vitae Subliminalis Aenigmata*, sous un titre légèrement différent (« *Chronique du prince terrestre* »). Parallèlement, Sinadino songeait à utiliser le titre en italien, pour le cinquième cahier du *Dio dell’attimo* : on retrouve dans cette même liste l’allusion à « *Il principe terrestre. V° Quaderno del Dio dell’attimo* ». Le manuscrit ne fait pourtant pas partie des trois cahiers inédits retrouvés par Ernesto Citro. En revanche, la représentation du Christ, la rédaction en langue française et l’hommage à Gide se retrouvent dans un texte bien postérieur (rédigé de 1947 à 1953), inclus dans ces cahiers inédits, et intitulé : *Cris de lumière. Évangile de N.S. l’Enfant chéri et divin selon Sinadino*. Il n’est pas impossible que ce texte en soit la réécriture<sup>8</sup>. Malgré toutes les difficultés de Sinadino, il est très significatif que sa lettre s’achève par la formule : « Les magnifiques tomes de votre œuvre font mes délices ». Par cette allusion aux *Œuvres complètes* d’André Gide, en cours de publication à l’époque – à la date de la lettre, seuls les cinq premiers volumes, sur un ensemble de quinze, ont été imprimés – la correspondance se referme comme elle s’était ouverte, vingt-cinq ans auparavant : l’admirateur de *La Porte étroite* qui se manifestait en 1909, depuis New York, est le premier lecteur des *Œuvres*. Et malgré toutes les peines, l’ami, l’auteur, le lecteur, finissent par se confondre dans l’écho de l’adjectif que Sinadino choisit pour clore sa lettre : « très fidèle ».

#### *De Milan à Bari, et de Bari à Milan*

Les difficultés continuent pourtant : c’est probablement vers cette époque que son épouse décède<sup>9</sup>. Au moment de l’entrée en guerre de l’Italie, Sinadino doit se rendre à Bari, et y rester confiné, dans un foyer destiné à regrouper les ressortissants grecs, c’est-à-dire les citoyens d’un pays devenu ennemi ; on reconnaît là une

<sup>7</sup> Lettre à Gide du 16 avril 1934.

<sup>8</sup> Cf. E. CITRO, *op. cit.*, p. 142-143.

<sup>9</sup> C’est du moins ce que peut laisser supposer la note biographique du *Corriere d’informazione* (cf. *infra* pour sa transcription complète) ; quelques allusions, dispersées dans les poèmes de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, semblent indiquer que ce décès a eu lieu avant la publication du recueil, probablement au début des années trente.

situation inversée par rapport à celle du poète Jean Moscatelli – ressortissant italien établi en Égypte, également interné pendant le conflit (Moscatelli sera d'ailleurs le premier à inclure Sinadino dans une anthologie des poètes d'Égypte, en 1955 : premier hommage, venu d'Égypte, au parcours littéraire de Sinadino – et pendant longtemps, unique reconnaissance institutionnelle accordée à un poète ignoré<sup>10</sup>).

Sinadino revient finalement dans le Nord de l'Italie, en 1943 ou 1944. Les informations sur cette période de la vie de Sinadino sont extrêmement réduites, mais elles laissent toutes entrevoir un état de profond délaissement. Un étrange épisode, cité par l'ami de jeunesse Tom Antongini dans son livre de souvenirs *La Belle Époque*, met par exemple en scène Sinadino, dans un moment de solitude. L'épisode est situé par l'auteur en 1944 :

« J'étais alors retiré sur le lac Majeur, quand un beau jour on m'appela au téléphone depuis Milan. C'était un de mes amis, un poète, un poète authentique, même s'il est inconnu du grand public : A. G. Sinadino, auteur, quelques années auparavant, d'un recueil de poèmes publié en France, tellement apprécié par André Gide qu'il fut à l'origine d'une correspondance littéraire que mon ami conserva précieusement et avec orgueil, jusqu'au jour où cet incurable bohémien, toujours en conflit avec l'argent, fut contraint de le revendre pour quelques sous à un amateur.

Dans notre jeunesse nous avons été très liés l'un à l'autre. [...] Au téléphone, ce jour-là, il me déclara textuellement, avec le ton posé d'une personne qui vous raconte un événement tout à fait banal : « Tu sais, hier soir j'ai longuement parlé de toi avec Oscar Wilde... » (pause).

« Qu'est-ce que tu racontes ? », dis-je en croyant avoir mal entendu, et en commençant à douter de sa santé mentale.

« Oui, j'ai justement parlé avec lui hier », répondit-il très calmement. « Et je te le dis tout de suite parce que j'espère bien te faire plaisir : il s'est exprimé sur ton compte et sur tes derniers écrits de façon fort sympathique. Mais tu m'entends ? » (pause). « Tu ne me crois pas ? Mais oui, avec Oscar Wilde... W comme Waterloo, I comme Imola, L comme Lugano... »

« D'accord, d'accord », coupai-je, « j'ai parfaitement compris », en me réservant le droit, dans mon for intérieur, de comprendre la situation plus tard, mais en tendant légèrement à croire que mon ami était devenu fou, attendu qu'Oscar Wilde était mort depuis environ un demi-siècle.

« Tu sais que tu es vraiment quelqu'un d'original ? », me fit-il avec un ton de reproche voilé. « Pourquoi n'en es-tu pas orgueilleux ? Tu crois que c'est peu de choses ? Wilde n'est pas porté sur l'éloge, tu sais ? Au contraire ! Et pourtant, il se souvient de tout à propos de toi ; notamment votre soirée au Café d'Harcourt, il y a je ne sais plus combien d'années... »

Je me pinçai une main. J'étais bien devant mon téléphone ; je ne rêvais pas.

Pour résumer, je vous dirai qu'à la suite des questions que je lui posais en tachant de les présenter de la façon la plus affable (avec les fous il faut toujours être prudent), mon ami poète me révéla que, n'ayant vraiment rien à faire (« tu sais, en ces temps de guerre on ne sait vraiment pas comment tuer le temps »), il s'était dédié avec succès aux conversations avec les défunts,

<sup>10</sup> J. MOSCATELLI, *Poètes en Égypte*, Le Caire, Éditions de l'Atelier, 1955, contient onze poèmes des *Poësies*, introduits par une brève notice biographique.

grâce au truchement d'un pendule ; sa conversation avec Oscar Wilde avait été l'une des plus récentes et des plus intéressantes<sup>11</sup>. »

La réputation d'excentricité de Sinadino ne s'est de toute évidence pas dissipée, depuis les quelques pages que lui consacrait Lucini en 1908 : voilà Sinadino transformé en doux rêveur, passant son temps à converser avec les esprits des morts... En tous les cas, le fantôme de Wilde rassemble pendant un moment les deux hommes, alors que la guerre fait rage : malgré le ton badin d'Antongini, on devine le désœuvrement de Sinadino, amené à faire tourner les tables pour s'occuper – activité qu'il pratiquait au moins depuis les années égyptiennes.

À la fin du conflit, Sinadino passe un certain temps à Oggebbio, auprès de sa cousine Despina Zervudachi, qui possède une somptueuse villa sur le lac Majeur (l'ancienne « Villa Drahnet », près de laquelle Ioannis Constantin Sinadino avait acheté sa demeure). Il retrouve probablement, dans l'atmosphère feutrée de la villa, cette solitude mélancolique, proche du recueillement funèbre, qu'il avait célébrée dans certains passages de *Il Dio dell'attimo*. À la mort de Despina Zervudachi, en 1948, Sinadino s'établit à Milan, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort. Sans la moindre attache familiale, sa vie se fait de plus en plus modeste ; dès cette époque, les besoins d'argent sont tels que les lettres de Gide dont s'enorgueillissait Sinadino sont vendues à des bouquinistes – et l'on peut imaginer avec quel déchirement. Il change souvent de pension, fréquentant des établissements aux prix modiques. Ce dernier nomadisme en réduction, d'un meublé des faubourgs à l'autre, pour un voyageur ayant fréquenté pendant toute son existence les grands hôtels internationaux, prend une valeur tristement parodique. L'Hôtel Mirabeau de la rue de la Paix, le Grand Hôtel des îles Borromées<sup>12</sup>, sont désormais bien loin : le voyage entre les continents trouve sa conclusion dans une sorte d'errance picaresque à travers les quartiers populaires de Milan. Son principal ami, à l'époque, est le peintre Joachim Esposito. Sinadino deviendra parrain de sa fille Alessandra en 1945 – tandis que le peintre se chargera de lui transmettre régulièrement de quoi vivre. Alessandra, qui a connu le poète pendant son enfance, conserve encore quelques images de cette amitié :

« Mon père fut particulièrement proche de son cher ami Sinadino, entre autres parce qu'ils appréciaient les mêmes poètes en langue française ; je sais que Sinadino fut mon premier Parrain de baptême.

<sup>11</sup> T. ANTONGINI, *La Belle Époque*, Milano, Longanesi, 1965, p. 160-161.

<sup>12</sup> Le nom de ces deux établissements apparaît dans la correspondance de Sinadino, qui utilise leur papier à lettre pour écrire deux missives à Gide (lettres du 19 octobre 1909 et du 3 septembre 1927).



Mes parents racontaient que le dimanche il venait presque toujours déjeuner chez nous, à Milan, et que son comportement et son attitude étaient toujours irréprochables, comme il convient à un homme noble et de grande classe.

Que son rapport à l'argent fût désastreux, peu adapté à une personne aussi cultivée et raffinée, est une chose pour le moins étonnante, surtout quand on pense que mon père en était devenu amicalement l'administrateur. Il partageait la petite somme que la famille Sinadino mettait chaque mois à sa disposition et la lui donnait chaque semaine, peut-être même chaque jour, je ne me souviens pas, pour éviter qu'il ne dépense tout son crédit mensuel en quelques heures (ne serait-ce qu'en offrant des fleurs à une femme<sup>13</sup>). »

### *Les livres engloutis*

L'écriture continue néanmoins pour Sinadino, comme un véritable exercice spirituel, répété jour après jour : trois gros cahiers, remplis d'une écriture de moins en moins régulière, l'accompagnent ainsi pendant ses dernières années – signe d'une nécessité d'écrire pour soi-même, que n'arrêtent ni la vieillesse, ni l'isolement, ni les difficultés économiques. Ces cahiers correspondent à des livres en préparation, dont Sinadino aurait souhaité la publication, mais qu'il n'a pu assurer faute de moyens. Dans le même temps, ils correspondent aussi à une écriture privée, silencieuse, toute personnelle, destinée à mourir avec lui : ce sont autant de testaments littéraires. Dans les deux perspectives, on peut parler de véritables *livres engloutis*. Ernesto Citro les a retrouvés après la mort du poète ; Margherita Orsino-Alcacer en a récemment organisé la publication<sup>14</sup>. Sa préface en donne une description très détaillée.

Le premier cahier, dont la couverture est blanche, date de l'année 1945 : il contient, à la suite, trois recueils de poèmes, dont un en français (*Deuxième cahier d'études spirituelles, Subliminali, Reliquie*), et un superbe récit, *L'incontro*. Ce texte, qui fait songer à certaines nouvelles d'Edgar Poe, met en scène un narrateur perdu dans un paysage nord-américain, entre *drugstore* et pavillons, à la poursuite du fantôme de son épouse : cette insaisissable « Claribel » rappelle la « Bella » qui apparaissait, bien des années auparavant, dans la *Donna dagli specchi*. Le récit se conclut de façon pathétique, au théâtre : le narrateur, venu écouter la représentation musicale de son drame *Idillio d'Hyla*, se rend compte que ce n'est pas son épouse qui est décédée, comme il le croyait naïvement, mais lui-même, désormais séparé du reste des vivants. Il est tentant de lire ce texte non seulement comme une rêverie sur l'au-delà, mais comme une véritable *préparation à la*

<sup>13</sup> Source : lettre personnelle. Cf. également E. CITRO, *op. cit.*, p. 139.

<sup>14</sup> A.J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, introduction et notes de Margherita Orsino-Alcacer, Toulouse, P.U.M., 2006. La présentation initiale de Margherita Orsino-Alcacer, « La destinée singulière d'un poète oublié » (p. 13-49), offre une excellente synthèse des problématiques liées à la figure de Sinadino.

*mort* : le récit littéraire d'un passage du Styx qui anticipe de quelques années la disparition bien réelle du poète.

Le deuxième cahier, dont la couverture est noire, est la réécriture du précédent, avec quelques variations : le premier recueil s'intitule désormais *Études et modulations 1925-1950*. Il correspond donc à la suite idéale du recueil français des *Poësies*, qui portait le sous-titre *1902-1925*. Le deuxième s'intitule à présent *Nuove subliminali*, ce qui le situe dans la continuité du dernier ouvrage en italien, *Vitae Subliminalis Aenigmata*. Quant au recueil *Reliquie*, il reste parfaitement inchangé. Enfin, le troisième cahier, dédié à André Gide, contient un curieux journal intime, *Cris de lumière*, dont la rédaction s'étend du 1<sup>er</sup> mai 1947 au mardi 31 mars 1953.

Ce journal est très probablement le dernier texte écrit par Sinadino, lequel s'abandonne à une écriture prophétique, vertigineuse, en net contraste par rapport à ses œuvres précédentes. Dans une graphie tremblante, dans une langue souvent sans ponctuation, privée d'enchaînements logiques, le poète se fait voyant, chargé d'expliquer à ses semblables la vraie parole du Christ. Ces dernières phrases écrites par le poète, touchantes par ce qu'elles laissent deviner de sa fragilité, semblent préparer sa disparition, son élévation au-delà de cette enveloppe terrestre qu'il a toujours perçue comme un fardeau. Entre vie et rêve, méditation et délire, peut-être Sinadino a-t-il enfin accès à la divinité du « dieu de l'instant », peut-être est-il enfin réconcilié avec le Christ :

« À ces pages dans une forme ouverte et celée je consigne ce qui m'a été annoncé à la troisième heure de cette nuit terrestre et qui a été écrit à cette même heure dans le livre du Père  
 "Ce cri de lumière je l'ai bien entendu qui a été poussé à la même heure par l'oiseau de Minerve"

[...]

C'est mon apôtre Agostino que je dois protéger car il a reçu de moi la mission de dialoguer l'Évangile que Je donne après celui que J'AI donné à Jean, à Luc, à Mathieu et à Marc<sup>15</sup>... »

« *Il commiato dell'egiziaco* »

Sinadino s'éteint le 23 novembre 1956, à la suite d'une pneumonie mal soignée, dans la chambre d'une très modeste pension, dans le quartier de Porta Genova. Aucun membre de sa famille ne l'a secouru ni assisté pendant ses derniers jours. Les seules personnes qui prennent acte du « congé de l'Égyptien » (pour reprendre le titre du poème qui clôt la première partie du recueil *Vitae Subliminalis Aenigmata*) font partie de sa famille d'adoption : la petite communauté des clients de la pension dans laquelle il avait élu domicile.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 188 et p. 190.

Deux articles nécrologiques non signés paraissent quelques jours plus tard dans la presse locale, non dans les pages culturelles mais bien dans la rubrique des faits divers. On peut citer le plus long dans son intégralité, pour l'affection qu'il révèle, de la part de son auteur, à l'égard de l'élégant vieillard qui hantait la petite pension, et pour le résumé tantôt en-deçà, tantôt au-delà de la réalité, qui est proposé de l'existence de Sinadino :

« C'était un vieux gentleman, auteur de nombreux volumes : il avait dilapidé une fortune, et vivait dans un état de pauvreté absolue. Parmi les clients de l'Albergo Popolare de la rue Marco d'Oggiono, à la "Casbah" de Porta Genova, s'est répandue rapidement, il y a quelques jours, une nouvelle qui a laissé beaucoup d'entre eux sincèrement attristés : le "prince" est mort ! C'est ainsi qu'était désigné – il était respecté et révééré par tous ceux qui, le connaissant, avaient eu l'occasion de s'approcher de lui et de prendre connaissance de sa culture, de son exquise courtoisie, de l'attitude de vieux monsieur qu'il conservait malgré son âge avancé – l'octogénaire Agostino Sinadinò, fils de Giovanni et de Carolina Casati, descendant d'une noble famille vénitienne, né au Caire le 15 février 1876, citoyen italien ayant un passeport grec. Depuis plusieurs années, il vivait d'expédients et logeait à l'Albergo Popolare grâce au versement mensuel d'environ trente mille liras que certains parents lui adressaient par l'intermédiaire d'un ami peintre, chargé justement de lui transmettre la somme petit à petit, parce qu'autrement le "prince" l'aurait dépensée en un seul jour, en envoyant par exemple un bouquet de fleurs à l'une de ses anciennes admiratrices. Agostino Sinadinò, qui pouvait aussi se prévaloir d'une parente fortunée en Égypte, se piquait d'être un lettré : il avait publié une bonne douzaine de volumes de poésie, de critique littéraire et de raisonnements philosophiques. Les mauvaises langues assuraient qu'il avait dépensé un véritable patrimoine pour imprimer ces volumes. Il est vrai que le "vieux monsieur" avait connu des temps d'aisance et de vie mondaine, dans les grands hôtels internationaux. Il s'était même rendu aux États-Unis, où il avait fondé une banque, fermée un beau jour pour cause de manque de fonds. Alors le noble Sinadinò avait changé d'air et était rentré en Italie avec l'intention de se consacrer au commerce, mais il n'était pas parvenu à ses fins. Dans la nécessité, il avait cédé à un avocat, pour un prix dérisoire, une villa qu'il possédait sur le lac Majeur. Une fois l'argent obtenu, il avait aussitôt acquis une puissante automobile américaine et embauché un chauffeur. Après quelques mois, naturellement, il était dans l'incapacité de continuer, faute d'argent. Il donna son automobile au chauffeur et revint dans le giron de la littérature en se lançant dans la rédaction d'un roman autobiographique, *Il fauno inginocchiato*.

Sa femme était morte depuis plusieurs années, et après diverses vicissitudes il avait dû demander asile à l'hôtel de la rue Marco d'Oggiono, où tout le monde le respectait et lui rendait hommage. Il pouvait se vanter d'avoir des connaissances dans les milieux diplomatiques et littéraires italiens, égyptiens et français, et, avec son monocle à l'oeil droit, on pouvait encore le rencontrer, ces derniers temps, dans les librairies. L'autre matin, les employés de l'hôtel ne l'ont pas vu sortir de sa petite pièce du rez-de-chaussée. Alors ils ont ouvert la porte et trouvé le "prince" étendu dans son lit, emporté par une thrombose cérébrale. Quelques jours auparavant il avait été atteint par une forme aiguë de broncho-pneumonie, et il souffrait depuis longtemps de problèmes cardiaques. Un médecin et un brigadier de police ont constaté son décès<sup>16</sup>. »

<sup>16</sup> Notice nécrologique du *Corriere d'informazione*, cit.

*Une tombe sans nom*

Le corps de Sinadino gît dans la même niche que son père, au Cimitero monumentale de Milan. Étant donné qu'aucun membre de sa famille, dans les six mois qui ont suivi son décès, ne s'est présenté à l'administration du cimetière, le nom du poète n'a pas été gravé sur sa pierre tombale. Les registres du cimetière mentionnent bien son état civil, mais un état civil déformé, sans doute retranscrit hâtivement par un employé, sur le point de se transformer en anagramme : « John Augustin Sinadino ». D'après le document, il repose « auprès d'un certain Giovanni Sinadino », sans autre précision. L'effacement du nom sur la tombe, ajouté à cette confusion sur les registres, est par certains aspects pathétique, mais dans le même temps parfaitement conforme au parcours de Sinadino : à sa mort, sa mémoire de chair disparaît, pour ne laisser derrière elle qu'une image indistincte, conclusion logique de tout son itinéraire de dépouillement ; ce dernier effacement de soi couronne la métamorphose de l'œuvre en mythe qui accompagne la disparition de tout écrivain – « en effaçant la signature de l'écrivain, la mort fonde la vérité de l'œuvre, qui est énigme<sup>17</sup> » – mais par son aspect extrême il en démultiplie la portée, et fait déborder le mythe du côté du poète et de la biographie : « une fois qu'ont disparu les dates de naissance et de mort, Sinadino erre dans un temps indéterminé, physiquement vide, éternellement jeune ou éternellement vieux, comme le temps de la parole<sup>18</sup> ».

À une autre échelle, le décès de Sinadino prend une valeur emblématique, et fait écho à un désenchantement, voire à une dissolution, beaucoup plus large. On ne peut évoquer l'année 1956 sans songer à son statut de frontière chronologique, car elle correspond au déclin du prestige européen en Égypte, après la catastrophe diplomatique liée à la nationalisation du canal de Suez. Cette année marque la fin d'une saison extraordinaire pour la francophonie, contrée par la montée du nationalisme musulman, qui coïncide avec la fin du mythe d'Alexandrie comme capitale cosmopolite. L'Alexandrie de Cavafis, Thuile, Ungaretti, Forster et Durrell s'efface pour être remplacée, à la faveur d'une « renationalisation culturelle », par Al Iskandariyah : bien vite, les étrangers la désertent, car ils n'y retrouvent plus le climat privilégié du début du siècle.

Au moment où Sinadino quitte ce monde, la ville d'Alexandrie change donc d'époque pour rentrer dans l'Égypte moderne – quitte à perdre la part la plus précieuse de son identité, à se condamner au statut de pure « capitale de la mémoire ». « Qui sait, peut-être qu'avec le temps une événement accidentel pourra conférer une nouvelle force à sa source secrète et en faire un motif

<sup>17</sup> R. BARTHES, *Critique et vérité*, cit., p. 60.

<sup>18</sup> G.B. NAZZARO, « L'essere Sinadino », cit., p. 76.

d'inspiration pour une nouvelle génération de poètes », observait avec une pointe de scepticisme Lawrence Durrell, à l'occasion d'un retour dans la ville en 1977. Sinadino avait accompagné, et peut-être symbolisé malgré lui, la naissance, la réussite et l'effondrement de la fragile communauté culturelle alexandrine. En même temps que Sinadino, c'est tout un monde qui semble disparaître : un monde qui l'a porté et qui l'a emporté.

### *Épilogue*

Dans un poème publié dans la *Revue du Caire*, bien des années après le départ du poète d'Alexandrie, l'écrivain francophone Ahmed Rassim se souviendra d'un « prince » égyptien disparu, auteur d'un recueil en français devenu introuvable. Au moment même où la mémoire de Sinadino semble avoir sombré à tout jamais, et où nulle institution ne se charge d'en préserver le souvenir, ce fragment de poème en forme d'hommage, écrit depuis l'Égypte et traversé d'allusions littéraires, constitue peut-être la meilleure oraison funèbre que l'on puisse offrir à Sinadino. Il mérite d'être reproduit, car il confirme que c'est uniquement *dans la littérature et par la littérature* que subsiste la présence silencieuse du poète. On ne saurait achever l'évocation de sa biographie autrement que par ces quelques mots ; en espérant qu'il trouvera dans l'espace de la page, comme le promet le dernier vers, « la paix du corps et le pardon du soir » :

« Connais-tu ce Prince charmant devenu moine  
et qui ne passe plus sur la  
route, à bicyclette ?

Agostino Sinadino voudrait savoir  
par quel chemin mythologique il est arrivé jusqu'à  
cette fleur qui le regarde avec des yeux cruels  
de cheval blessé ?

Après avoir rejeté d'un geste impératif  
la couverture de nuit où des monstres griffus s'attardaient  
accrochés aux broderies,  
il revint à la page blanche qui lui fut proposée  
et, devant mille archets suspendus, prêts à s'élancer  
sur les cordes... il dit timidement :

“Elle était cette eau lisse dont la musique se tait  
parmi la mousse d'or de ses cheveux défaits...  
Elle était la chanson qui fait une grande ombre,  
qui drolote et apaise l'amertume cachée...  
Elle était la tendresse qui tombe des bras nus  
Lorsque le désir est lassitude d'attendre...”

Et, comme je suivais le chant de sa douleur, il ajouta :

“Je suis le malade des passions humaines  
Qui attend la guérison féminine des feuilles  
Avec la paix du corps et le pardon du soir<sup>19</sup>”. »

<sup>19</sup> A. RASSIM, fragment final du poème « Mosaïque existentialiste pour nudistes enrhumés », in *Pages choisies*, Le Caire, Éditions du Commerce, 1954, p. 310-311.

# DEUXIÈME PARTIE

## « DÉSORDRE EXAGÉRÉ DE SIGNES »

DANS LE « CLOÎTRE BRISÉ » DE L'ÉCRITURE

« Ô fermoirs d'or des vieux missels !  
Ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus ! »

Stéphane Mallarmé

« Nous ne sommes pas physiciens ni métaphysiciens : nous devons être égyptologues. Car il n'y a pas de lois mécaniques entre les choses, ni de communications volontaires entre les esprits. Tout est impliqué, tout est compliqué, tout est signe, sens, essence. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets. L'égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation – l'apprenti. »

Gilles Deleuze





## INTRODUCTION.

### LE DÉSASTRE DE L'ŒUVRE

« Volumes rarissimes, délicates curiosités bibliographiques et... bizarrerie intellectuelle » : c'est ainsi que Gian Pietro Lucini qualifie, en 1908, la production d'Agostino J. Sinadino, alors limitée à quatre titres<sup>1</sup>. Près d'un siècle après, le constat – aggravé par le passage du temps – semble pouvoir s'étendre à l'ensemble des œuvres du poète, publiées à des tirages très réduits et dispersées à travers les pays. Ces étranges plaquettes, jamais rééditées, sont devenues de véritables raretés, dignes d'orner le cabinet de curiosités d'un bibliophile. De temps à autre, un volume apparaît dans le catalogue d'une librairie antiquaire, pour disparaître aussitôt, discrètement détourné du circuit commercial par un amateur éclairé.

Cette production par certains aspects monstrueuse, du fait de sa rareté et de sa dispersion, s'oppose à l'idée traditionnelle de l'œuvre-monument, destinée à la durée d'une conservation infinie. Son éparpillement physique offre plutôt l'image d'une œuvre-atelier, ou œuvre-laboratoire, élaborée dans une solitude rêveuse, sans aucun souci de succès ou de pérennité : le choix d'un type bien défini d'écriture et de réception (sélectif, élitaire, réservé à quelques initiés), et d'un nouveau mode d'existence des textes (souterrain, silencieux, proche de la clandestinité) consacre le splendide isolement d'une quête poétique menée dans une situation d'*outsider*. Un « quant à soi » littéraire d'où proviennent, selon le bon plaisir de l'auteur, des objets ciselés et fragmentaires.

Mais cette œuvre dispersée ne peut pas être interprétée exclusivement comme le produit d'une recherche privée, réalisée dans l'ombre de la « grande littérature ». Elle offre également le témoignage d'une carence et d'un inaccomplissement : du fait de leur unicité revendiquée, les livres de Sinadino ne parviennent pas à s'ordonner selon les lignes d'un projet global et d'une œuvre complète. Quant au « lectorat choisi » sur lequel ils misaient, il est devenu purement et simplement un lectorat absent. Les recueils de Sinadino, semblables à de baudelairiennes *épaves*, sont pris en étau entre ces deux limites. Loin de suggérer l'idée d'une perfection achevée, ils mettent en scène, à distance d'un siècle, un véritable « désastre de l'œuvre ».

<sup>1</sup> G.P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Edizioni di Poesia, 1908, p. 608. En 1908, Lucini n'avait pu lire de Sinadino que *Le presenze invisibili*, *La donna dagli specchi*, *Melodie* et *La Festa*.

Cette situation d'infirmité incite à mettre bout à bout les pages de cette mosaïque de papier, à réunir ces lambeaux de textes revenus à la lumière et vierges de tout commentaire global. Il s'agit de les faire entrer dans l'espace de la *bibliothèque* et dans la rigueur du *catalogue*. Il s'agit, en somme, de les rendre à nouveau lisibles.

### *Premier inventaire*

En quoi consiste, plus précisément, cette œuvre sauvée des eaux ? Pour ce qui est de la production poétique publiée du vivant de l'auteur, on décompte huit ouvrages, produits sous la forme de « séries » très limitées<sup>2</sup>. Parmi ces huit livres – auxquels il faudrait ajouter, pour être exhaustif, la dizaine de textes publiés isolément dans les revues littéraires de l'époque (*Poesia*, *Revue du Nord*, *Grammata*), la traduction de *Salomé* réalisée à New York en 1909, et les trois cahiers inédits, rédigés à la fin de sa vie par Sinadino – on peut dans un premier temps conserver la division exposée dans la première partie de notre recherche. Division qui propose de réaliser, dans la totalité des œuvres du poète, quatre groupements de textes, selon des critères à la fois chronologiques, linguistiques et thématiques.

1) Le premier ensemble réunit quatre œuvres relativement brèves, intitulées respectivement *Le presenze invisibili*, *La donna dagli specchi*, *Melodie*, *La Festa*, et publiées en un laps de temps très réduit (entre mai 1898 et janvier 1901) ; on trouve là deux recueils de poèmes (*Le presenze invisibili* et *Melodie*), un court récit fantastique (*La donna dagli specchi*), et un long poème divisé en trois chapitres (*La Festa*) ; à l'évidence, l'unité de cette première saison provient moins de la cohérence d'une seule et unique forme d'écriture que de son inscription globale dans le sillage du symbolisme.

2) Le deuxième ensemble regroupe deux œuvres qui correspondent aux deux moments d'un même parcours d'écriture : *Il dio dell'attimo. Marginalia* (premier cahier), publié à Alexandrie en 1910, et *Il dio dell'attimo. Marginalia – liriche – varia* (premier et deuxième cahiers), publié à Milan en 1924. Malgré les différences entre les deux ouvrages (le premier réunit des fragments en prose, le second y adjoint de brèves méditations, ainsi qu'une sélection de poèmes), la réunion des deux livres sous un même titre, que Sinadino décide de réaliser en 1924, conduit à les considérer comme les fruits d'une seule et unique recherche,

<sup>2</sup> Voici le tirage de ces œuvres, pour les éditions qui mentionnent cette donnée (entre parenthèses, l'année de publication) : 100 exemplaires (1898), 250 (1900), 100 (1900), 300 (1910), 525 (1924), 311 (1929).

étendue sur une quinzaine d'années : quête du « dieu de l'instant », placée sous le patronage spirituel de Paul Valéry.

3) Le troisième pôle s'organise autour d'un texte, le recueil des *Poësies* publié à Paris en 1929. Cet ouvrage foisonnant, dont les bornes chronologiques sont très larges (« 1902-1925 »), vient couronner la « voie parallèle » empruntée par Sinadino à partir du début du siècle : il s'agit de l'écriture en langue française, dont le livre offre une splendide récapitulation. On peut regrouper autour de cet ouvrage les poèmes composés en français et publiés dans la *Revue du Nord* ou *Grammata*, qui n'ont pas tous trouvé refuge dans le recueil de 1929 : ces divers textes s'inscrivent dans la « constellation française » de Sinadino.

4) Enfin, le quatrième ensemble, plus réduit, gravite autour du recueil *Vitae Subiminalis Aenigmata*, publié à Milan en 1934. Certes, l'ouvrage porte le sous-titre *Il dio dell'attimo III° quaderno*, qui tend à renforcer sa continuité avec la deuxième saison de Sinadino (*Il dio dell'attimo* de 1910 et 1924). Néanmoins, malgré cette filiation affichée, la forme des textes proposés ici est très différente de celle qui caractérisait les œuvres précédentes. Par ailleurs, on trouve au terme du volume la pièce *Idillio d'Hyla*, à laquelle le poète travaillait depuis 1904, et qui ne semble pas correspondre au projet initial du *Dio dell'attimo*. On gagnerait donc, pour des raisons de cohérence, à considérer ce recueil comme la « dernière saison » du parcours de Sinadino.

Cette dernière saison est encore prolongée par les trois cahiers inédits retrouvés après la mort de Sinadino (confiés à Joachim Esposito, puis recueillis par Ernesto Citro, et enfin publiés par Margherita Orsino-Alcacer aux Presses Universitaires du Mirail<sup>3</sup>). Ces documents sont extrêmement précieux, car ils offrent à l'œuvre imprimée des prolongements virtuels – comme les feuillets réunis sous le titre *Études et modulations 1925-1950*, de toute évidence conçus comme la continuation du recueil français *Poësies 1902-1925* – ainsi qu'une sorte d'épilogue poétique, le journal intitulé *Cris de lumière*. Cette composante « posthume », qui inscrit la production du poète dans un horizon inachevé, ne saurait être négligée (d'autant plus que les textes de ces inédits sont rédigés majoritairement en français, ce qui rééquilibre la part de cette langue par rapport à la langue italienne).

Au-delà de ce premier passage en revue, fondé sur l'identification de quelques points communs, la production de Sinadino semble résister à une analyse systématique. Les difficultés qu'elle pose sont très diverses, mais elles peuvent être ramenées à deux tensions fondamentales. La première est liée au caractère problématique, chez Sinadino, de la notion même d'*Œuvre* : cette somme de livres, qui relèvent d'époques différentes et d'influences très variées, semble

<sup>3</sup> A.J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, introduction et notes de M. Orsino-Alcacer, Toulouse, P.U.M., 2006.

refuser de se laisser aborder comme *un seul texte*, refuser de se plier à une lecture unifiante et totalisante, qui embrasserait l'ensemble des ouvrages. Cette situation renvoie bien sûr à l'instabilité chronique de Sinadino, qui se ressent dans son écriture même, faite d'expérimentations incessantes, de brusques revirements et de multiples emprunts ; mais elle suscite un embarras plus général, typique des œuvres complètes qui ne sont pas explicitement « organiques » (c'est-à-dire classées et hiérarchisées par l'auteur<sup>4</sup>) : comment aborder tous ces ouvrages dans leur co-présence, sans forcer la lecture pour réduire les aspérités du texte, les fissures de l'œuvre ? Devant des livres aussi dissemblables, l'unité interprétative n'est-elle qu'un artifice ? Le problème est particulièrement aigu dans le cas de la production fragmentaire de Sinadino.

La seconde tension est liée à la nature spécifique du discours poétique développé dans ces ouvrages : brouillé, discontinu, comme privé de centre – proprement *oraculaire*. Face à cette parole obscure, qui revendique sa profondeur et son hermétisme, le commentaire critique peine à ne pas se trouver en excès. La réception est confondue par l'abondance d'allusions et de citations, en même temps qu'elle est troublée par une langue singulière, qui se définit avant tout par sa distance par rapport à l'usage commun. La poésie de Sinadino n'est-elle qu'une surface qui se parcourt de l'extérieur, hostile à toute explication et à tout déchiffrement ? Cette seconde sphère de problèmes rejoint, plus globalement, ceux de tout discours critique qui s'acharne à rendre compte d'une poétique fondée sur l'idée même de *résistance au commentaire*. En analysant successivement ces deux difficultés (l'organicité de l'œuvre, entre totalité et dispersion, et l'équivocité de la parole, entre obscurité et profondeur), on parviendra à définir une méthode d'analyse applicable aux huit ouvrages de Sinadino.

### *Totalité et dispersion*

Le premier élément remarquable, dans la production de Sinadino, est son unité générique. Il s'agit là d'une œuvre de poète, et de poète exclusif. Si l'on exclut les deux traductions réalisées autour de 1910 par Sinadino, et si l'on met entre parenthèses la rumeur du « roman à la troisième personne » dont le

<sup>4</sup> Dans le domaine italien, on songe aussitôt au *Canzoniere* de Saba ou à la *Vita di un uomo* de Giuseppe Ungaretti : exemples d'œuvres complètes (ou presque) qui composent un « système » fermé et verrouillé, à l'intérieur d'une structure de grande ampleur. À l'inverse – si toute élaboration d'une œuvre se situe dans une dialectique entre rassemblement et dispersion, unité et éclatement –, le pôle du *refus de rassembler* semble bien représenté par une écriture fragmentaire issue du symbolisme français (Mallarmé, Valéry) dont l'influence sur Sinadino ne fait aucun doute.

brouillon se serait égaré<sup>5</sup>, son corpus présente une incontestable homogénéité, qui manifeste la constance d'une vocation : tous ses livres sont l'ombre portée sur la page par une vie de poète, sans incursions vers d'autres formes d'écriture. Cette observation de bon sens pourrait constituer un encouragement à jeter un regard global sur l'ensemble de l'œuvre. D'autant plus que ces huit livres, disposés côte à côte, n'occupent sur une étagère qu'un espace relativement réduit, pour une vie consacrée à la poésie : les « œuvres complètes » de Sinadino ne représentent, au mieux, que cinq ou six cents pages. Ajoutée à l'unité du modèle poétique, cette (relative) réduction du corpus procure une singulière sensation de densité : à première vue, au-delà de ses quatre saisons, l'œuvre de Sinadino constitue un ensemble homogène, disposé à être anatomisé comme une structure unique. Pourtant, un certain nombre d'éléments perturbateurs, sinon tout à fait corrosifs, viennent dissoudre cette cohésion et compliquer l'analyse.

Il faut d'abord insister sur les discontinuités du parcours éditorial de Sinadino, en commençant par un constat élémentaire : entre la première et la dernière œuvre, le compas chronologique est tout de même très ouvert ; de 1898 à 1934, plus de trente-cinq ans s'écoulent ; pendant cette longue période, les recueils n'ont pas été publiés de façon régulière, selon une progression précise ; tantôt quelques mois, tantôt de nombreuses années (cinq, dix, quinze ans) séparent les dates de publication. Cette donnée n'est pas, en elle-même, un indice de dispersion : mais, ajoutée à la variété des lieux de publication (Alexandrie, Milan, Lugano, Paris), elle donne une image de fragmentation à la fois temporelle et géographique. Pour s'en tenir à des éléments matériels, cette impression est renforcée par les différences quantitatives d'un ouvrage à l'autre : le plus menu, *La donna dagli specchi*, ne contient qu'une trentaine de pages, tandis que le plus épais, *Vitae Subliminalis Aenigmata*, en dénombre plus de deux cents. Bien sûr, il ne s'agit pour l'instant que d'indices extérieurs. Mais ils sont confirmés par un regard plus attentif sur le contenu des textes.

Si l'on a pu parler, en effet, de l'unité d'un mode d'écriture (le recueil poétique, ou même, plus largement, le « livre de poésie »), il convient de remarquer qu'à l'intérieur de ce cadre, l'hétérogénéité des formes et des influences est maximale : il n'existe aucun modèle stable, dans cette esthétique constamment en mouvement. Les poèmes sont tantôt brefs, tantôt longs, leur forme est

<sup>5</sup> « Roman » ou livre de « mémoires » cité par Sinadino dans sa lettre à Gide du 3 janvier 1933, dont nous savons peu de choses, mais dont la rumeur veut qu'il ait été commencé vers 1930, puis vendu pour quelques lires, sous sa forme manuscrite, à un bouquiniste italien (cf. A. AUDOLI, « Omaggio a Agostino John Sinadino », cit., p. 45).

tantôt régulière, tantôt totalement libre ; la poésie la plus brève (deux vers<sup>6</sup>) côtoie le poème très étendu (comme *La Festa*, épopée de plus de cent pages) ; les modèles convoqués dans le paratexte sont les plus divers, et influencent directement l'écriture : ainsi, par exemple, le théâtre – et toutes les structures de la dramaturgie – détournent parfois l'attention de Sinadino vers le « drame poétique » (on songe alors à certaines expérimentations de Mallarmé). En une époque où la production littéraire est le cadre d'une évolution accélérée, déjà difficile à suivre pour ses principaux acteurs, Sinadino redouble la difficulté en ne cessant d'expérimenter de nouvelles solutions, parfois à contre-courant. Si l'on ajoute à tous ces éléments la fragmentation du corpus de Sinadino en deux lignes linguistiques indépendantes (le français et l'italien), on admettra que ces divers textes obéissent à une tendance centrifuge.

Le phénomène est encore accentué par l'absence de ressaisie *a posteriori* par le poète lui-même : Sinadino ne recompose pas, à partir des textes déjà publiés, les étapes de la « *vita di un uomo* », qui pourraient regrouper l'ensemble de ses œuvres à l'intérieur d'une superstructure de grandes dimensions<sup>7</sup>. Si la tentative est ébauchée à partir de 1924 avec les cahiers du *Dio dell'attimo*, ou plus tardivement avec la division de la poésie française en deux chapitres chronologiques – 1902-1925 (pour le recueil édité par Marcel Sénac) et 1925-1950 (pour ce qui devait être sa continuation, d'après les manuscrits retrouvés par Ernesto Citro) –, on remarquera qu'il reste, hors de cette sélection, de trop nombreux résidus, et que les titres censés installer une continuité réunissent des ouvrages n'ayant que peu de ressemblances formelles. En réalité, si l'on observe les titres indiqués dans les listes des « ouvrages en préparation », on a plutôt l'impression d'une tentative de classement des œuvres *a priori*, avant leur rédaction – projet que la pratique réelle ne cesse de contredire, en créant des unités autonomes, singulières, qui ne se rattachent à rien. Jamais Sinadino ne pourra orner un recueil d'un titre semblable à celui que choisira par antiphrase Edmond Jabès : *Je bâtis ma demeure*. Toujours quelque chose se glisse dans les interstices, détruit le Temple ou le Palais, ne se laisse apercevoir que comme le fantôme d'un livre rêvé.

Face à ce tableau du livre impossible – on sent planer entre les pages, comme une hantise secrète, cet idéal du Grand Livre, et la conscience de sa fuite perpétuelle – on éprouve un certain embarras. À tel point que l'on pourrait affirmer que l'œuvre

<sup>6</sup> Pour se limiter à deux exemples, on trouve dans *Vitae Subliminalis Aenigmata* (p. 27) un fragment de deux vers – comme dans un poème des *Poësies* (« Image au tombeau », p. 35).

<sup>7</sup> Rappelons que Giuseppe Ungaretti choisit ce titre global relativement tôt (pour l'édition Mondadori de 1942) : en même temps qu'il résume les travaux du passé, le titre fixe un programme pour les livres à venir. De ce point de vue, il est la première – et la plus forte – *structure* de l'œuvre.

de Sinadino, dans son ensemble, échoue à former *un* texte : elle s'effrite plutôt en un pur *désordre* de recueils, juxtaposés les uns aux autres, aussi différents dans leur substance qu'ils apparaissent hétérogènes dans leur matérialité (format, titres, caractères, couverture, varient constamment d'un volume à l'autre : jaune, vert, violet, orange, c'est un défilé de couleurs). Image confuse, corps démembré, dont la parabole des membres épars d'Osiris serait, en quelque sorte, l'équivalent mythologique.

Quelle que soit l'origine de cette impossibilité à bâtir l'œuvre – impuissance ou choix délibéré –, il faut prendre en compte la « gêne technique<sup>8</sup> » qu'elle procure au lecteur. Les livres de Sinadino ne seraient-ils que des feux d'artifice isolés, lancés de part et d'autre pendant les différentes escales d'une vie sans projet ? La question est d'importance, car elle pèse sur la façon d'appréhender les ouvrages de Sinadino : on retrouve là, à l'échelle de l'œuvre complète, la difficulté que l'on éprouve traditionnellement devant certains recueils de textes poétiques, où l'extrême rareté des liens logiques et des enchaînements suggère un modèle de composition non linéaire – à ceci près que face à un recueil, on peut toujours arguer que la matérialité du livre produit nécessairement une « force de rassemblement » suffisante, et oblige à une lecture particulière, attentive au retour des thèmes et aux effets d'échos. La somme des ouvrages de Sinadino, si disparates, ne présente même pas cette unité matérielle, et l'on peut légitimement se demander *quel gain peut apporter leur analyse globale*, par rapport à une série d'analyses singulières. Devant cette dispersion généralisée des signes, des œuvres, il convient de défendre la possibilité d'une synthèse.

On admettra dans un premier temps, en se fondant sur la garantie d'une signature commune (cet « Agostino J. Sinadino » qui orne, à quelques variantes près, les huit ouvrages du corpus) qu'un « entretexte » unifie l'ensemble des œuvres du poète : celles-ci existent bien ensemble, comme éléments d'un tout dont le statut est évidemment très problématique, mais néanmoins incontestable ; ce tout n'est pas seulement le produit d'un « moi transcendantal », garantie utopique de l'unité des fragments, mais un surplus de sens qui est inscrit directement dans les textes. Le phénomène de l'auto-citation, récurrent chez Sinadino, est fondamental de ce point de vue : il existe une permanence affirmée par l'œuvre elle-même, qui laisse entrevoir des ponts, des passerelles, des couloirs souterrains d'un livre à l'autre. Les textes se citent, s'interpellent, se répondent. C'est ainsi qu'ils construisent la mémoire et la conscience de l'œuvre – et même de *l'œuvre en tant qu'œuvre*. En

<sup>8</sup> Pour reprendre une expression de Pascal Quignard, dont on connaît les soupçons devant toutes les formes d'écriture fragmentaire (cf. P. QUIGNARD, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986).

ce sens, cette dernière fonctionne tautologiquement, comme sa propre « instance légitime de légitimation ».

Le discours critique se doit non seulement de reconnaître, mais d'exploiter, dans un second temps, cette existence solidaire sur laquelle se fondent les ouvrages de Sinadino. Son « entretexte » offre la possibilité de découvrir des unités de deuxième ordre hors des recueils : motifs, obsessions, lignes transversales (dont le contenu reste bien entendu à préciser). Au nom de cet *appel fantasmatique à la reconstitution*, on refusera de cloisonner l'analyse, et de se limiter à une étude recueil par recueil. Au contraire, on tentera de remonter à ce que l'on peut appeler, faute de mieux, des « lignes » communes, en diachronie (une continuité) et en synchronie (des constantes thématiques).

Cette co-présence désigne toutefois une unité très flottante, difficilement réductible à un système ; c'est pourquoi il convient d'apporter aussitôt deux restrictions. Tout d'abord, *affinité n'est pas homologie* (il ne faudra pas considérer l'ensemble des textes comme l'expression d'un point de vue unique, statique et parfaitement cohérent, mais accepter une marge indéterminée de variation et de glissement d'un ouvrage à l'autre). En outre, *continuité n'est pas évolution* (il ne faudra pas non plus considérer la somme des textes comme un organisme se développant selon une dynamique orientée, en suivant les principes linéaires de la progression ou de la régression). S'il y a bien une unité entre les textes, qui justifie une analyse commune de certains de ses traits, c'est une unité tendue, parfois contradictoire, aussi enchevêtrée que le chemin de son auteur.

### *Obscurité et profondeur*

Au-delà de cette discontinuité qui semble consubstantielle à l'écriture de Sinadino, l'œuvre du poète soulève d'autres difficultés, liées aux caractéristiques mêmes de sa parole. Celle-ci semble en effet reposer sur l'exigence d'une *obscurité essentielle* – qui en est même, à première vue, le phénomène central. Il ne s'agit pas seulement d'un voile, d'un élégant drapé qui serait l'ornement du discours poétique, mais d'une opacité constitutive, qui semble exiger à chaque instant un réapprentissage de la lecture : ce brouillage expressif n'est pas uniquement stylistique (même s'il tient pour une grande part à un « usage de la parole » qui semble refuser toute logique référentielle pour chercher à se nourrir de lui-même) ; il relève également d'autres phénomènes de suspension, de soustraction ou d'indétermination, donnant l'impression d'un discours à la fois *raréfié* et *hermétique*.

On reconnaît ici, en filigrane, l'influence des théories symbolistes, et plus particulièrement mallarméennes, qui inaugurent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle l'impérialisme



de la poésie sur la sphère de la littérature<sup>9</sup> : contre le langage instrumental de la vie courante, qui ne produirait qu'une fausse transparence, destinée à un usage quotidien strictement « commercial », l'entreprise poétique, dans sa prétendue difficulté, voudrait parvenir à dévoiler l'architecture secrète et primordiale de la parole (qui, seule, pourrait laisser entrevoir la dimension spirituelle du réel). Il faudra s'interroger sur les rapprochements possibles entre ces théorisations et les réalisations particulières de Sinadino, qui semblent tantôt les illustrer, tantôt les prolonger jusqu'à leur point de non-retour. Si la généalogie de cette conception n'est pas difficile à retrouver, elle n'est pas sans susciter des tensions et des entraves dans l'approche critique. Dans l'ensemble des obstacles créés par cette pratique d'écriture, on peut en sélectionner trois, qui demandent une vigilance particulière.

Le premier, d'ordre linguistique, est lié à la notion d'*écart*. La poésie de Sinadino se présente, on l'a vu, comme un « haut langage » (Cohen), qui construit son opacité sur une succession de glissements affectant à la fois le lexique et la syntaxe. On devine que pour Sinadino la poésie est un discours qui se définit avant tout par sa « figuralité » (c'est-à-dire son décalage par rapport à une langue-type) et sa « négativité » (c'est-à-dire sa violation ponctuelle des lois du langage ordinaire, finissant par conduire à une intelligibilité brouillée) : la poésie n'a pas seulement le droit, mais le devoir de creuser le fossé entre forme et signification, en faisant le choix de l'isolement linguistique. Cet aspect impénétrable, caractéristique des choix esthétiques d'une époque portée sur l'exhibition maximale de la « littéarité<sup>10</sup> », apparaît avec une force particulière chez Sinadino, dont la syntaxe, sinueuse et démembrée, se déploie comme un long serpent à travers les archaïsmes et les néologismes.

Ainsi, chez Sinadino, l'idiome (la langue commune) se personnalise, se condense, se resserre, au point de se changer en idiolecte (langue singulière, baroque, torturée). Avec une grande perspicacité, Lucini avait déjà observé cette métamorphose de la langue en une substance nouvelle, à l'œuvre chez le poète :

<sup>9</sup> À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature, ou plus exactement la poésie, « devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a de loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée » ; dans cette situation, la poésie « n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme » (M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 313).

<sup>10</sup> Comme le résume de façon très efficace William Marx, avec une pointe de provocation : « Si les œuvres de Rimbaud, Mallarmé, Hopkins ou Trakl font le désespoir des exégètes, c'est de propos délibéré : il s'est agi de creuser le fossé entre le langage et le sens, la forme d'un poème se mesurant à la résistance qu'il offrait à l'interprétation, voire à la simple compréhension » (W. MARX, *L'adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 92).

« Sinadino est un cas de figure unique : sa naïveté lui a permis les plus grands outrages, et peut-être les plus grandes beautés possibles, dans ce qu'il appelle langue italienne<sup>11</sup> ». Tout l'écart par rapport à la langue courante est synthétisé dans une expression de Lucini : « *ce qu'il appelle* langue italienne ». C'est une évidence, mais la conscience de cet état de fait conditionne le travail du commentateur, car elle conduit à poser le problème de la place que s'attribue le discours critique, face à cet « autre » de la langue. Si la poésie de Sinadino se présente comme une véritable altérité du langage, elle freine le discours explicatif, condamné à rester au moins partiellement extérieur à elle : elle installe une barrière entre elle et la langue commune. Elle est peut-être tout entière dans cette barrière.

Le deuxième obstacle tient au fait que la parole poétique de Sinadino s'inscrit dans un espace sans cadre, sans contexte, non délimité et non directement motivé. L'obscurité première, fondamentale, de la langue poétique de Sinadino est renforcée par l'*absence de contours* de sa poésie. Cette absence, qui concerne le paratexte au sens large, se décline à plusieurs échelles. De façon macroscopique, tout d'abord, la plupart des textes de Sinadino apparaissent à compte d'auteur, isolés de la production contemporaine : ils ne se rattachent donc pas, par leur histoire éditoriale (nom d'éditeur ou collection) à un mouvement ou à une poétique de groupe, mais flottent dans un univers indistinct. Il manque cette « frange du texte imprimé », cette zone de passage ou de transaction, « qui, en réalité, commande toute la lecture<sup>12</sup> ». À l'exception d'une courte mais prestigieuse présentation (la lettre de Valéry que Sinadino placera en première page de sa réédition du *Dio dell'attimo*), le lecteur ne rencontre d'ailleurs jamais de préface, ni de discours d'encadrement venant de l'extérieur<sup>13</sup>.

Quant aux textes eux-mêmes, ils se présentent sur la page blanche comme une série d'actes de vision isolés ; hors des quelques poèmes d'ouverture qui font office de « seuils », leur logique de formation, leur point d'origine, n'apparaissent jamais de façon explicite. Il est significatif que de nombreux textes du dernier recueil de Sinadino s'intitulent sobrement « Enigma ». Ce terme pourrait résumer tout le mouvement de son écriture : le lecteur se retrouve bien en présence de textes lacunaires, riches d'espaces blancs et de points de suspension, semblables à des messages cryptés ou à des logoglyphes. Non des paroles incohérentes, mais des signes précisément disposés sur la page, de savantes articulations de

<sup>11</sup> G.P. LUCINI, *op. cit.*, p. 611.

<sup>12</sup> Pour reprendre une formule de Philippe Lejeune (cf. Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 45).

<sup>13</sup> Seul un élément domine, à la lisière du texte : il s'agit de la citation en exergue et de la dédicace. Mais les citations paratextuelles, vraiment très nombreuses, brouillent le discours par leur abondance, plus qu'elles ne dévoilent des modèles d'écriture reconnaissables.

mots, qui n'éprouvent aucun besoin de s'*expliquer* : « figures marines, abyssales, fantomales, numériques ou numérologiques » opposées à la compréhension immédiate, pourrait-on dire avec Derrida<sup>14</sup> ; à leur lecture, il est difficile de ne pas avoir l'impression que « quelque chose parle » sans se préoccuper du lecteur, tendant inexorablement vers le « silence du texte » cher à Jean de Palacio.

Cette parole suspendue, flottante – cherchant le moins et non le plus – semble nécessiter une clef, qui viendrait apporter son explication de l'extérieur. Mais cette clef est absente, puisqu'il n'existe aucun auto-commentaire disponible, et aucune piste privilégiée suggérée au lecteur. Condition d'obscurité particulière, qui rejoint l'idéal « prophétique » du texte selon le Barthes de *Critique et vérité* : si on peut dire de toute œuvre qu'elle « n'est entourée, désignée, protégée, dirigée par aucune situation », et que face à elle « aucune vie pratique n'est là pour nous dire le sens qu'il faut lui donner », cet état d'ambiguïté, ouvert à la démultiplication du sens, semble être encore plus essentiel à l'œuvre de Sinadino et à la « concision pythique » qui le caractérise : « paroles conformes à un premier code (la Pythie ne divaguait pas) et cependant ouvertes à plusieurs sens, car elles étaient prononcées hors de toute *situation* – sinon la situation même de l'ambiguïté<sup>15</sup> ». Voilà l'œuvre ouverte à toutes les interprétations, comme elle serait ouverte à tous les vents.

La troisième résistance à l'explication et à la synthèse qui dérive de la pratique d'écriture de Sinadino est liée à son absence de hiérarchie. La parole du poète est fondée sur un jeu d'échos, d'équivalences, de renvois, à la fois à l'intérieur des recueils et au sein de l'œuvre : mais ce fonctionnement de l'écriture ne produit pas un ordre rigoureux entre les textes ; bien au contraire, dans cette production poursuivie jour après jour, chaque pièce de l'ensemble semble placée dans un rapport d'égalité avec la précédente. Aucun recueil ne domine les autres. En ce sens, *cette œuvre n'a pas à proprement parler de centre*. En effet, si l'on peut grossièrement distinguer des « saisons poétiques » chez Sinadino, on ne peut identifier de façon certaine ni un *foyer* de sa production (un recueil qui semblerait être au centre de son attention, et qui serait son objet privilégié), ni une *ligne d'arrivée* (qui constituerait une sorte de sommet poétique, de couronnement, de perfection avant le silence définitif), ni une *source initiale*, unique, presque exhaustive (dont les autres textes pourraient être l'extension et le prolongement).

La même incertitude se reproduit d'ailleurs à l'intérieur des recueils, où il semble difficile, à quelques exceptions près, d'identifier les « passages décisifs » que l'on pourrait interpréter de façon univoque. S'il y a toujours, dans une

<sup>14</sup> Dans une intervention intitulée *Le livre à venir*, portant sur quelques réflexions de Blanchot, Derrida applique ces termes aux recherches typographiques de Mallarmé (J. DERRIDA, *Papier machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, p. 21).

<sup>15</sup> Cf. à ce propos R. BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 54-55.

œuvre poétique, des problèmes de jeu, de jointure, mais aussi de préséance entre les textes – que la tradition et l’histoire se chargent souvent de résoudre par l’institutionnalisation d’un choix anthologique –, il est particulièrement malaisé de distinguer chez Sinadino des poèmes qui seraient plus signifiants, plus révélateurs que d’autres. Les hiérarchies semblent toujours menacées par une mystérieuse *force de décomposition*, prête à contrarier la lecture linéaire et à suggérer d’autres rapprochements, comme si le texte faisait partie d’un réseau plus étendu, en perpétuelle reconstitution. Il est moins question, ici, d’un *style* ou d’une *écriture* « de décadence » – toujours au bord de l’atomisation, à en croire Paul Bourget<sup>16</sup> – que d’un certain *mode d’organisation* des textes.

Si quelques fragments essentiels semblent briller d’une lumière plus vive – autant par leur valeur esthétique que par leur situation stratégique dans l’équilibre du recueil, ou par ce qu’il faut bien appeler, en l’absence d’autres termes, leur éclat supérieur – il faut admettre le caractère relatif de certaines sélections. De façon très suggestive, Leonardo Castellani propose de lire les œuvres de Sinadino comme autant de « structures ouvertes », « prévues pour se rattacher les unes aux autres dans un long continuum », c’est-à-dire pour s’articuler en un Livre dont les combinaisons, mathématiquement, tendraient vers l’infini. L’abondance des auto-citations (l’intertextualité interne) serait le signe le plus évident de cette tendance à l’organisation du discours selon une dynamique non linéaire, mais bien plutôt réticulaire ou rhizomique. Même sans souscrire totalement à cette idée d’une parfaite équivalence entre des poèmes, il faut reconnaître que face à l’œuvre de Sinadino, le discours critique, qui a une tendance naturelle à isoler des morceaux d’anthologie et à faire jouer les « passages parallèles », se trouve parfois en difficulté.

### *Méthode*

Il paraît donc difficile de proposer un parcours de lecture qui puisse rendre compte de cette œuvre singulière sans se présenter comme une parole en surnombre, constamment renvoyée à l’arbitraire de ses choix, à sa propre « irrégularité ». L’œuvre de Sinadino, semblable à un murmure sans début et sans fin, se défait le long de huit ouvrages très différents, dont aucun ne semble constituer un lieu d’observation privilégié. Face à ces huit vestiges, qui semblent appeler l’unité d’une lecture mais se dérobent à l’explication, il est nécessaire de définir

<sup>16</sup> « Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l’indépendance du mot » (P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Gallimard, 1993, p. 14).

précisément l'objet que se fixera le commentaire critique. Puisque l'œuvre de Sinadino est un ensemble dispersé, cette proposition de lecture tentera avant tout de lui offrir un espace commun, une place partagée. Il ne s'agit pas de rejoindre par le commentaire la « vérité » d'une œuvre, mais, beaucoup plus concrètement, dans la continuité de la recherche biographique – qui cherchait à regrouper les œuvres *par l'histoire*, autour de l'unité d'une existence –, d'en retrouver une cohésion provisoire, en passant cette fois *par les textes* et l'analyse de leurs traits communs.

Sinadino a peut-être rêvé, comme le Lord Henry du *Portrait de Dorian Gray*, d'une œuvre « semblable à un tapis de Perse<sup>17</sup> ». Sur le métier, il ne reste pourtant que les fragments isolés du grand projet. En suggérant l'idée d'un dessin incomplet, la métaphore de Lord Henry peut fournir un modèle idéal, et une direction, au regard critique : celui-ci sera voué non au démontage, ou à une froide anatomie, mais à un patient travail de recomposition, visant à « retisser » l'œuvre autour de quelques figures essentielles. Son seul objectif sera de rassembler le plus grand nombre de ces fils qui semblent tendus au lecteur. Une œuvre est faite d'échos, de convergences. « Lire, c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergences<sup>18</sup>. »

Le nœud initial, à partir duquel remonter l'écheveau, correspond à une simple intuition de lecture, que l'on peut exprimer dans les termes suivants : *chez Sinadino, l'activité poétique inclut la fonction esthétique dans un horizon à la fois éthique et métaphysique*. Au-delà de son apparent dilettantisme éditorial, au-delà même de la préciosité supposée de sa langue, Sinadino assigne en effet à l'écriture une tâche d'une extrême gravité : la poésie est un *instrument de connaissance*, et le poète un véritable *explorateur*. En un âge où la poésie « tend à devenir une éthique ou je ne sais quel moyen irrégulier de connaissance métaphysique<sup>19</sup> », en un moment historique où la pointe de l'art se donne une mission « qui aurait dû, semble-t-il, plutôt être celle d'une métaphysique ou d'une psychologie<sup>20</sup> », Sinadino paraît accentuer encore, par rapport à ses contemporains, la valeur gnoséologique de l'écriture, destinée à rendre compte d'une expérience approfondie du monde. Pour cet auteur, la *poésie est science*, et le livre, le lieu d'une synthèse supérieure, pouvant offrir l'« explication orphique de la Terre ». Ce trait caractéristique, en même temps qu'il offre un point de départ à l'analyse, détermine l'orientation

<sup>17</sup> « J'aime trop les livres pour avoir envie d'en écrire [...]. J'aimerais, il est vrai, écrire un roman ; un roman qui serait aussi beau qu'un tapis persan et aussi irréel » (O. WILDE, *Le portrait de Dorian Gray*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, chap. 3, p. 389).

<sup>18</sup> J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 10.

<sup>19</sup> M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1985.

<sup>20</sup> L. JENNY, *La fin de l'intériorité*, Paris, P.U.F., 2002, p. 1.

générale de cette étude, qui ne sera pas axée sur des problématiques stylistiques ou formelles, mais tentera plutôt d'élucider le système singulier que construit Sinadino pour parvenir à ses fins : une poésie qui contient tout à la fois une *vision* et une *doctrine*.

Dans cette perspective, trois cercles concentriques peuvent être distingués et parcourus successivement, en une sorte de spirale ascendante : au centre, la représentation du poète et de ses attributs (la façon dont le poète, « maître du signe », se désigne et se représente) ; autour, les permanences et les variations de l'univers imaginaire qui se déploie devant son regard (c'est-à-dire les articulations d'un répertoire symbolique littéralement *animé* par l'acte de vision) ; plus largement encore, les phénomènes d'effusion et de dissolution de cette représentation du monde, prise dans un mouvement irrésistible d'effacement, et tendant inexorablement vers le silence (une force de dispersion que l'on observe à la fois *dans l'œuvre* et *hors de l'œuvre*).

Dans un premier temps, il semble en effet indispensable de remonter à la source de l'acte poétique, en cherchant à déterminer à partir de quelle mise en scène du poète se construit la pratique d'écriture. Pour ce faire, il est nécessaire de s'appuyer sur un certain nombre de fragments dispersés au fil des recueils, qui évoquent directement le sujet poétique : ce dernier est présenté non seulement comme le centre et le foyer de la vision (l'univers entier gravite autour de lui), mais aussi, plus largement, comme un « je » lancé dans une véritable aventure épistémologique. En l'absence de discours extérieurs aux textes qui pourraient expliquer les intentions de l'auteur, c'est bien à partir de ces fragments que l'on peut chercher à découvrir l'origine du projet d'écriture : représentations du sujet qui s'articulent en une série d'images archétypales et révèlent au lecteur les contenus de la mission que s'attribue le poète.

Autour de cette mise en scène du sujet, une série de motifs, d'images et d'obsessions traversent les poèmes et finissent par constituer un véritable univers : au sein de ce deuxième cercle, beaucoup plus étendu, il est tentant de chercher à reconnaître les « lignes » fondamentales qui semblent hanter l'écriture de Sinadino. Trois chemins se dessinent, qui demanderont à être parcourus : la nuit, le rêve, la voyance ; la mémoire, la réminiscence, l'oubli ; la musique, le silence, la mélodie. L'univers de Sinadino n'est cependant pas clos, bien au contraire : dans ce monde dominé par les catégories de l'irréel et du flou – le moite, le brumeux, l'étouffant, l'évanescence, en sont les principales déclinaisons –, le lecteur ne rencontre rien de ferme ni de solide. Tout semble sur le point de se dissoudre, ou de se résoudre en mélodie.

Cette *force de dispersion* que subit l'écriture, visible aux marges extrêmes de l'œuvre, appelle une dernière analyse : car les recueils du poète trahissent une curieuse disposition à l'atomisation ; on observe en particulier la perte progressive

de linéarité des ouvrages de Sinadino, qui deviennent, avec le temps, de plus en plus complexes et morcelés. La trame narrative, initialement présente pour soutenir le discours, se décompose livre après livre, pour céder la place à d'autres logiques discursives (et à un paradigme spatial plus que temporel) ; à cette désarticulation s'ajoute un recours massif aux ressources de l'intertextualité : les livres de Sinadino sont toujours plus ouverts vers d'autres livres, réels ou encore à écrire, semblables en cela aux éléments d'une bibliothèque infinie. Par cette ouverture de la poésie hors d'elle-même, Sinadino semble suggérer au lecteur que le « livre à venir » caressé par la fantaisie de Mallarmé sera écrit dans une autre langue, composé à l'aide d'un nouvel alphabet. Ces phénomènes d'extension de la poésie au-delà de l'œuvre, à la recherche d'un impossible dépassement, en sont le dernier degré de réalisation – mais aussi, peut-être, le lieu de dissolution final.





## CHAPITRE VII.

### LE VOYANT, L'ASCÈTE, LE FAUNE :

### LES TROIS VISAGES DU SUJET

Par quels traits fondamentaux pourrait-on définir le sujet de parole qui occupe le centre de la poésie de Sinadino ? On ne peut certainement réduire cette voix qui parle et s'épanche au fil des huit recueils à une image archétypale du poète, à une représentation primitive, dont la reconnaissance permettrait de délimiter, par la grâce d'une simple formule, son identité la plus singulière. Deux éléments s'opposent à cette hypothétique réduction du sujet écrivant à un emblème, censé synthétiser la poétique à l'œuvre dans ses textes. D'abord la multiplication des reflets : Sinadino n'a pas un mais plusieurs blasons poétiques (auto-représentations symboliques de lui-même), semblables à des visages qu'il adopte successivement. Ensuite le déficit d'éclairages extérieurs, qui auraient pu permettre de regrouper ces différents blasons autour d'une fin dernière de sa poésie : Sinadino n'a laissé aucun ouvrage de théorisation autonome – ni « Lettre du voyant » ni *Comment j'ai écrit certains de mes livres...* – qui puisse livrer une instruction de lecture univoque, autour d'un mythe fondateur de son expérience.

Si la voix poétique n'a pas dans cette œuvre de coordonnées parfaitement stables, elle a néanmoins une consistance et une visibilité. Car les poèmes ne sont pas tous situés dans une dimension de pure transitivité. Bien au contraire, le lecteur rencontre, au fil des recueils, un certain nombre de moments auto-réflexifs. « Mire, en ta coupe de vin, de pampres couronné, le dieu que tu devins<sup>1</sup> » : la poésie de Sinadino offre en quelques endroits un reflet de son propre rapport au monde, à travers des mises en scène du sujet poétique qui sont autant de « fictionnalisations » du « je ». La figure du poète, centre et source de la vision, sort alors de l'ombre.

Ce phénomène se produit dans des fragments isolés, situés prioritairement aux marges des ouvrages (au début ou à la fin : Sinadino semble privilégier ces « seuils »), mais aussi, plus rarement, au cœur des livres. Ainsi, pour se limiter à un premier repérage, on trouve ce type de textes au commencement de *Le presenze invisibili*, de *La donna dagli specchi*, de *Melodie*, de *La Festa*, du premier cahier

<sup>1</sup> « Évangiles », in *Poësies*, p. 33.

du *Dio dell'attimo*, des *Poësies* écrites en français, au moment de quitter *Le presenze invisibili* et *Vitae Subliminalis Aenigmata*, et au milieu des ouvrages, dans la substance même du discours poétique (c'est le cas pour un passage de *La donna dagli specchi*, un fragment fondamental de *La Festa*, et un poème en prose remarquable, situé dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*<sup>2</sup>).

Ces quelques pages, disséminées dans les ouvrages de Sinadino, se révèlent particulièrement précieuses : leur superposition offre un aperçu – diffracté et kaléidoscopique, certes – de la figure du poète telle qu'elle se construit et se métaphorise dans l'œuvre. Naturellement – on l'a déjà remarqué –, la rosace constituée par la juxtaposition de ces quelques textes n'offre ni une vision parfaitement figée, ni un discours totalement cohérent (rien n'oblige Sinadino à concevoir ses œuvres dans l'exacte continuité l'une de l'autre). Mais ces textes méritent d'être mis en relation : d'une part, parce qu'ils permettent de préciser quelles sont les grandes variations dans la représentation du sujet par lui-même (les étapes de sa propre mythologie) ; d'autre part, parce qu'à travers ces variations, on parvient à percevoir l'évolution de la poétique de Sinadino. Cette dernière est en effet toujours associée à une image du poète, non pas figée mais en mouvement : à chaque représentation de soi correspond une précise fonction de l'écriture.

Quelle image d'ensemble se dégage de cette somme de textes ? À bien y regarder, il semble que l'on puisse isoler des pôles, reconnaître des forces ou des tensions, dans l'équation qui associe *figure du poète* et *figures de l'écriture* : de façon schématique, on peut observer deux glissements successifs, qui distinguent trois étapes fondamentales dans la représentation. Les quatre premières œuvres dessinent le portrait d'un poète voyant, capable à la fois de lire dans le paysage les traces d'un monde invisible et de restituer cet appel de l'au-delà par le symbole : c'est le poète-égyptologue des *Presenze invisibili* ou de *Melodie*. Dans les trois ouvrages suivants, la perspective évolue : le lecteur découvre un esprit qui, ayant affiné ses sens, est devenu totalement maître de ses moyens ; poète tout puissant, dieu calculateur, « Lucifer limpide<sup>3</sup> », il est capable non seulement de déchiffrer l'univers en un instant décisif mais d'en recréer le sortilège dans la poésie même : nouvelle ambition, que synthétise l'image, cruciale chez Sinadino, du « dieu de

<sup>2</sup> Cf. respectivement : « Preludio » (*Le presenze invisibili*, p. 7), « Messaggio » (*La donna dagli specchi*, p. 10), *Segni, con sortilegio acerbo...* et « Sonetto liminare » (*Melodie*, p. 7 et p. 11), *Ogni aspetto della vita...* (*La Festa*, p. 9-10), « Preambolo », (*Il dio dell'attimo* 1910, p. 13-14), « Science » (*Poësies*, p. 9), « La morte del poeta » (*Le presenze invisibili*, p. 61), « Commiato dell'egiziano » (*Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 161), *L'artista, simile a un demonio perplesso* (*La Donna dagli specchi*, p. 28-30), *La passione che ti divora* (*La Festa*, p. 79-84), et « Parole a Valéry. Ébauche d'un serpent » (*Il dio dell'attimo* 1924, p. 133-135).

<sup>3</sup> L'expression apparaît dans le poème « Parole a Valéry. Ébauche d'un serpent » (cf. *Il dio dell'attimo* 1924, p. 133-135).

l'instant », qui apparaît en 1910. Ce triomphe n'est pourtant pas définitif : dans le dernier recueil, *Vitae Subliminalis Aenigmata*, on retrouve les éléments d'une poétique de la voyance, mais elle se définit à présent comme une voyance difficile, partielle, contrariée, parfois impuissante : le poète hésite et tâtonne, se prosterne devant de nouveaux temples, selon l'image finale du « faune agenouillé ». En cela, le dernier livre de Sinadino ébauche un retour vers l'atmosphère des premières œuvres, et introduit une certaine circularité dans la production du poète. Cette évolution en trois temps, sensible même à un niveau de lecture superficiel, autorise un premier séquençage de l'œuvre de Sinadino. Il s'agit donc s'en suivre les grandes étapes, en commençant par isoler la vision qui ressort des œuvres de 1898-1901 : le portrait initial du poète en déchiffreur de langages secrets constitue le point d'origine de l'aventure poétique de Sinadino.

### *Le médium de l'invisible*

À la recherche d'une discontinuité, d'un point de rupture permettant d'entrer dans l'espace de l'œuvre et d'en recomposer pas à pas les soudures, on peut choisir le texte qui représente l'ouverture des *Presenze invisibili* : véritable acte inaugural de la poésie de Sinadino, ce fragment de jeunesse offre une première image du poète, situé au centre d'un tableau aux contours brouillés. Intitulé « Preludio » – et d'une simplicité syntaxique inhabituelle, pour un auteur accoutumé aux constructions tortueuses –, en voici les premières lignes :

« Il tramonto è di fiamma come il cuor d'un opale.

Quello straniero che erra lung'h'essi i filari di quei pioppi armonici – senza fine e senza scampo – è un umano assai mesto ed anche assai stanco.

Egli erra, come si sfogliano l'ore delicate, l'una dopo l'altra, simili a rose.

Egli non è mai solo, però che assidue lo accompagnino invisibili presenze.

Egli non è mai solo, senza fine e senza scampo<sup>4</sup>. »

Le poète apparaît, au seuil du recueil de 1898, tel un « étranger » occupé à arpenter une allée bordée de peupliers (bien moins anarchique, en vérité, que la baudelairienne « forêt de symboles » évoquée dans *Correspondances*) ; deux adjectifs – qui auraient reçu l'approbation de Jammes, Samain ou Corazzini – servent à caractériser cette figure considérée de l'extérieur, à la troisième personne : « mesto » et « stanco ». L'atmosphère du jour finissant, à l'heure de l'*Angélu du soir*, s'accorde avec la sensibilité exténuée du sujet poétique, simple humain condamné à vivre dans un état d'extrême fragilité. Mais cette fragilité ne relève pas seulement d'une forme de sentimentalisme, ou d'hyper-affectivité :

<sup>4</sup> « Preludio », in *Le presenze invisibili*, p. 7.

elle est associée à un inexplicable *magnétisme* du sujet. Le poète est un être hanté par d'impalpables « présences », qui lui font signe de l'au-delà. En ce sens, il est « étranger » au lecteur, mais aussi « étranger » à lui-même, victime d'une forme d'aliénation : c'est presque malgré lui, « sans trêve et sans répit », qu'il se prête à ces réminiscences nostalgiques, dont la volupté triste prépare irrésistiblement à la mort.

*Premiers éléments descriptifs : portraits du voyant*

Sans aller au-delà, ces quelques traits suffisent à déterminer la place que s'attribue le sujet poétique dans les quatre premières œuvres de Sinadino : celle d'un voyant solitaire, vivant à la fois à l'écart du monde des hommes et au centre d'un paysage de signes. Son univers sera un espace démesuré, déserté par les figures humaines, mais traversé par de nombreuses « présences invisibles ». Le détail des peupliers tendus vers le ciel comme des cierges – pour indiquer la Présence qui est derrière toutes ces « présences » ponctuelles – et, surtout, l'allusion à la « main » qui caresse les pensées du poète, au terme du fragment<sup>5</sup>, sont essentiels de ce point de vue. L'univers est recouvert d'un voile opaque, sur la trame duquel on devine par instants des « jeux d'Ombre », et comme un suintement inquiétant du sens : des voix, des signes, des présences monstrueuses s'infiltrèrent sous la surface lisse des choses, comme une humidité qui se propage sur un tissu. Dans un état de soumission souvent interrogative, le sujet est livré aux brûlantes intrusions de l'au-delà.

Parallèlement à cet espace extérieur criblé de signes, on trouve, dans d'autres pages, une représentation du monde intérieur du poète : un second univers est ainsi représenté, dans la continuité du premier. Chez Sinadino cette intériorité, traversée par une richesse de rêves, de visions, de fantômes, se présente comme un jardin moite et étouffant, une véritable « serre chaude » – dont le poète n'a, encore une fois, pas la maîtrise. Sur cette scène tantôt rassurante, tantôt très inquiétante, se succèdent toutes les impressions et tous les désordres : rêves, hallucinations, visites nocturnes, sont le lot quotidien du sujet. Ainsi, *La donna dagli specchi* évoque un personnage d'artiste victime de ses propres chimères ; dépeint comme une sorte d'ermite ou d'animal nocturne, familier des « lampes » de sa chambre

<sup>5</sup> Voici la fin du passage : « Quelle persuasive presenze dolci, d'anime che non son nate, d'anime che devon vivere, d'anime che sono morte, di nostalgia e di rimpianti (un'infanzia un giardino sul lago maggiore ; il conforto di piove leggere, miti come la mano che addolcisce nella sua palma i pensieri del Poeta) organo i silenzi e inducon la sua anima alle tristezze irrimediabili. Il loro giuochi sono giuochi d'Ombra. Il Anche lo hanno persuaso a morire dolcemente e senza scampo » (*Le presenze invisibili*, p. 7-8).

plus que du « soleil » et de l'air libre, son quotidien est tissé d'inquiétude, peuplé de monstres.

À première vue, la représentation du poète est donc dédoublée : c'est à la fois un « étranger » errant dans des paysages indistincts, capable de discerner des « présences » de l'au-delà, et un rêveur livré aux démons de ses pensées. Mais à bien y regarder, cette division entre deux mondes contigus qui seraient le « dehors » et le « dedans » (c'est-à-dire entre les signes de l'intérieur et les signes de l'extérieur) est sans consistance chez Sinadino. Il ne faut pas, à la lecture de ses textes, considérer la subjectivité comme un espace clos (le petit théâtre de l'intériorité) compris dans un espace plus large (le grand théâtre du monde) : ce que sous-entend cette représentation du sujet poétique, c'est que la subjectivité est tout entière réduite à un creux, un vide, un faisceau. L'être est soumis à différents *états*, qui sont autant de *traversées*. Il y a toujours un « moi » au centre de la vision, mais c'est un point minuscule qui ne trouve plus de frontières entre espaces intérieurs et extérieurs, rêve et réalité, sommeil et rêve : un seul écran se déploie devant lui. Pensées, sentiments, visions, paysages, souvenirs, impressions, rêves, atmosphères – sa conscience n'est qu'un acte de perception indistinct, et parfois vertigineux. Ainsi, de façon exemplaire, un fragment des *Presenze invisibili* réunit en une même « spirale » des sensations, des sentiments et des états d'âme :

« *Fluttuava invisibile nella delicata stanza una spira avvolgente di odori sottili e quasi spirituali, una presenza composta d'anime esauste, di dissonanze stupefacenti, di desii, di delirii e di spasimi – smarritamente*<sup>6</sup>. »

À l'inverse, le monde est ce qui rassemble tous les contenus indifférenciés de la perception : tout ce qui est le « non-moi » – où l'Autre d'un « moi » réduit à sa plus simple expression. En ce sens, il n'a aucune matérialité, c'est un pur contenu spirituel. Comme le claironne dès sa première page une somme philosophique devenue le livre de chevet d'une génération, et consacrant la *fin de l'intériorité*, « le monde est ma représentation ». De l'homme qui possède cette conscience, on peut dire que l'esprit philosophique est né en lui : « il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre ; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même<sup>7</sup> ».

<sup>6</sup> « Il senso nuovo », in *Le presenze invisibili*, p. 37.

<sup>7</sup> Sur cette évolution, d'une conception de l'intériorité comme espace protégé et comme sanctuaire (lui-même conçu à l'intérieur du monde objectif) à une vision du sujet comme acte, mouvement, projet (qui conduit à penser le monde comme pure *représentation*), cf. L. JENNY, *La fin de l'intériorité*, cit., notamment le chapitre premier, p. 15-69.

On conçoit mieux, dans cette perspective, l'importance des chemins de traverse et des passages dérobés qui peuvent réunir secrètement les éléments de la perception : si ces derniers sont tous situés sur le même plan, une voix peut se mélanger au son de la pluie et susciter, pendant la nuit, mille impressions (« Dissonanze »), un reflet contenir un souvenir (« I fari »), un parfum rassembler toutes les tristesses du soir (« Persuasione alle tristezze irremediabili<sup>8</sup> »). L'extraordinaire énumération que l'on trouve dans le deuxième poème des *Presenze invisibili* (trente-sept sensations raffinées – sons, couleurs, saveurs, parfums – se succèdent dans l'esprit du poète, à la faveur du soir) est emblématique : le poète erre dans un vaste labyrinthe d'impressions, parmi lesquelles il établit un jeu subtil de correspondances, avec l'intuition d'un au-delà qui n'est fait peut-être que de ses propres rêves.

#### *Les chemins de la connaissance*

Cette perméabilité monde-esprit est à l'origine d'une représentation à la fois fantomatique et fantasmatique de la connaissance : la *tension vers un impossible déchiffrement* est la première caractéristique du sujet poétique. À l'intérieur de ce monde fait d'apparences, ou de pures projections de la conscience, le sujet croit en effet distinguer un éparpillement de traces, dans un sens proche de celui que Derrida donne à ce terme : entre griffure et « caresse », incision et « raturage », cette écriture du monde par lui-même, hors de tout logos, semble suggérer la possibilité d'un *autre* alphabet, pouvant donner accès à une *autre* connaissance.

Tous les éléments du réel – simples ou élaborés, construits ou naturels, animés ou inanimés – sont ainsi observés, organisés et interprétés du point de vue de ce mirage d'un langage symbolique, radicalement différent, présent dans l'épaisseur du monde. « Gli olivi e i cipressi » de *Melodie*, ou « la torre di Giotto » du même recueil, sont les meilleurs exemples de cette appréhension de l'univers sous forme d'emblèmes signifiants. Mais ces « traces » – qui se voudraient « signes » – sont chargées de mystère, tandis que leur interprétation reste en suspens. Tout signe n'est signe qu'en ce qu'il renvoie à autre chose, qu'il représente à titre de substitut ; or, le poète se meut dans un espace qui est bel et bien habité par des signes ; pourtant, même si le signe semble perçu en tant que tel, comme potentialité signifiante, sa traduction ne cesse de se dérober : l'Autre auquel il renvoie n'est plus accessible. Si une conception de la transcendance sous-tend les premières œuvres de Sinadino, il faudrait parler d'une saisie négative de cette transcendance.

Il en découle, chez le sujet poétique, une situation d'*inassouvissement presque chronique* ; la somme des textes de Sinadino laisse deviner un tableau de la prison

<sup>8</sup> Cf. respectivement *Le presenze invisibili*, p. 29-33, *Melodie*, p. 31-33, et à nouveau *Le presenze invisibili*, p. 11-18.

terrestre, mais n'offre pas de voie de sortie par le déchiffrement de ses hiéroglyphes. Le poète semble condamné à rester captif de cet univers, perpétuellement *sur le point* d'en percer les mystères, ou de s'en évader : à l'évidence, l'insatisfaction n'est pas exclusivement une aspiration véritable vers l'au-delà ; de façon presque baudelairienne, elle vaut aussi pour elle-même, comme une certaine manière d'éclairer le monde, sous le signe de l'inaccomplissement. Sinadino, ou le ciel entrevu depuis la terre.

La seule voie, pour passer outre les barrières du monde sensible, semble être celle de l'oubli de soi, de la dépersonnalisation. Puisque la posture active, consciente, réfléchie, de l'interprétation, semble régulièrement contrariée, c'est un chemin opposé qui est emprunté par le sujet poétique : à l'intellect impuissant se substitue une sorte de conscience spontanée, qui donne lieu à des moments de fusion-effusion de l'âme. L'épanouissement hors du corps, hors de la matérialité, offre ainsi une sorte de compensation. Il s'agit moins de traverser le monde comme une épée, de passer *derrière le paysage*, que de se fondre « horizontalement » dans l'extériorité de la sensation. Pendant ces instants fugitifs s'établit une harmonie indéfinie, proche de la divination : à la fois « l'horreur de la vie et l'extase de la vie », comme aurait dit Baudelaire. Cette aptitude à se perdre dans un état d'absence à soi est une caractéristique essentielle de la voix poétique : le sujet voyant n'est pas seulement prisonnier d'un monde de fantômes, il est aussi défini par la possibilité qu'il a de s'évanouir, de partir en fumée, selon l'indication du premier vers du poème « Offerta » : « Svanisci ; – anima –, lascia quest'ardua irritante prigione<sup>9</sup> ! »

La tension vers le déchiffrement se double donc d'une recherche de fusion et d'oubli, dans l'extase d'une véritable sur-vision. Volonté de déchiffrement et don de sur-vision sont cependant conditionnés par deux aspects fondamentaux de la sensibilité poétique de Sinadino, qui en contrarient (ou en limitent) la réalisation. Son premier trait caractéristique est une sorte de *conscience temporelle exaspérée*, qui conduit le poète à considérer le monde du point de vue de l'éphémère : ses poèmes évoquent presque exclusivement des moments transitoires, destinés à ne plus revenir. Chez Sinadino, l'univers est dépeint à travers une série de lueurs à saisir sur le vif, dans une sorte de vibration continue (ce seront les instants du *Dio dell'attimo*), car le réel est un objet fondamentalement instable, et même périssable : de nombreux textes évoquent des situations présentes, certes, mais déjà perçues du point de vue du souvenir, du temps irrémédiablement écoulé. Cette conscience de l'évanescence amène le poète à se considérer au passé, d'un point de vue presque posthume. « Triste contact lointain » : c'est ainsi que le poète

<sup>9</sup> « Offerta », in *Melodie*, p. 15.

lui-même définit l'impossible retour des images dans la mémoire<sup>10</sup>. Les objets sont toujours la fois *présents* et *hors d'atteinte* – défunts ou fanés –, et c'est peut-être ce qui leur confère leur insaisissable spiritualité.

Le deuxième trait caractéristique est le constant *brouillage de la vision*, qui détermine une sorte de transparence opaque du regard ; ce qui défile devant le poète est toujours vague et sans détail. Les matières sont diaphanes, en ce sens qu'elles ne laissent transparaitre que des contours flous, et rendent tout contact impossible. Cette fausse transparence est peut-être la meilleure image de la relation entre le poète et les choses : une rémanence vitreuse, et comme atténuée par la distance. On est tenté de voir là une image de l'écart entre objet signifiant et signification, dans la poétique même de Sinadino ; c'est d'ailleurs ce qu'avait très bien perçu Gian Pietro Lucini dans *Il verso libero*<sup>11</sup>. Mais avant même d'offrir une clef en termes de poétique, cette représentation est à l'origine des *tons* et des *couleurs* de l'imaginaire de Sinadino : le lecteur rencontre, dans ses premiers textes, une atmosphère d'indétermination, brumeuse et flottante, semblable à celle d'une lanterne magique.

Balises, phares, signaux de brume : le rapport du sujet au monde se présente ainsi – dans le sillage d'un poème de *Melodie* intitulé « I fari » – comme une quête contrariée, à travers un espace confus et étouffant. Dans le poème « I fari », le sujet se trouve justement sur les rives d'un lac, vaguement éclairé par la lumière de la lune. Des signaux à l'éclat atténué semblent avoir été lancés dans sa direction. Mais ils restent hors d'atteinte :

« Confusamente, dal golfo, corrusca qualche faro ; i pallidi soltanto : quelli che sopravvivono alla vittoria oscura.

Parono a traverso la cortina delle brume.

Io penso : Quei segni indicano il luogo della sua dipartita. – Ella luce lontana<sup>12</sup>. – »

Au-delà de la figure féminine (sans consistance et sans identité, sinon celle d'un simple pronom personnel) que le « je » semble ici regretter, ce fragment est exemplaire, dans sa façon de représenter l'être-au-monde du sujet. Cette figure postée sur les rives d'un lac, perdue dans la contemplation de signes labiles, déjà promis à l'extinction, peut synthétiser de façon très efficace la posture du sujet poétique, dans les premières œuvres de Sinadino : elle complète et enrichit l'image

<sup>10</sup> « I fari », in *Melodie*, p. 31-33.

<sup>11</sup> « Il y a bien [dans son art] quelque chose qui ressemble à une flamme, mais c'est un *quid* indéfini [...] la substance lumineuse a disparu, elle s'est évaporée ; sa fermeté s'est liquéfiée, devenant éther impondérable [...]. Monde de fantômes, hallucinations, rayons qui lacèrent bizarrement l'obscurité, fragments de profils, apparitions : sa poésie relève du spiritisme » (*Il verso libero*, cit., p. 608-609).

<sup>12</sup> « I fari », in *Melodie*, p. 31-33.



livrée par le poème « Preludio » des *Presenze invisibili*. À présent le poète est situé dans une position non plus soumise mais interrogative, face à un *monde obscur* et à la *pluie des signes* qui l'enveloppent. Des éléments visibles, mais confus (la brume s'ajoute ici à la nuit, pour atteindre le comble de l'indétermination), se désignent comme signes, mais signes d'un événement lointain, traces d'une perte que l'écriture seule pourra compenser.

Il y a là, sans doute, une possible *matrice* – point de départ et forme élémentaire – de la représentation du sujet dans l'œuvre de Sinadino : ces deux poèmes le placent en effet au commencement d'un chemin – non pas gratuit, mais nécessaire et vital – d'*apprentissage des signes*, qui déterminera une grande part de son parcours. Tout l'enjeu sera, pour lui, de dominer sa faiblesse et d'aiguiser ses sens. Les « épées » de la perception, auxquelles il est fait allusion à la fois dans *Melodie* et *La Festa*, seront ses armes. Le désir d'initiation, l'enquête sur les signes, seront les moteurs de la recherche poétique : il faudra cesser de se plier aux variations météorologiques d'un moi-baromètre, et parvenir à être le centre, la source, le cœur, et finalement le maître de toute la création. Devenir, en somme, « mage superbe » et « barbare nouveau<sup>13</sup> », selon l'indication donnée par un poème de *Melodie*.

#### *Les quatre enjeux de l'écriture*

C'est ici que *représentation du poète* et *conception de l'écriture* se rejoignent : car dans ce chemin d'initiation et de découverte, l'écriture est loin d'apparaître comme un terrain neutre. Le geste d'écrire est mis en scène – et grevé de significations – dès les premiers recueils de Sinadino, car il est le seul instrument dont puisse se servir le sujet. Il est son arme et son atout, de plusieurs points de vue. L'écriture contribue tout d'abord à éclairer le monde, en tentant de traduire les signes dispersés en un message synthétique : elle relève d'un travail sur une expérience préalable, et en même temps refond cette matière préexistante en une forme nouvelle. Elle est plaque photographique, lieu de condensation, lampe à incandescence. Mais l'écriture a également tendance, dans un second temps, à absorber toute l'attention poétique : dans l'univers de Sinadino, nous avons vu que *le monde se défait fil à fil*<sup>14</sup>. À mesure que le degré de réalité du monde décroît, à mesure que l'univers se disperse et s'évanouit, le langage se charge d'une fonction de plus en plus essentielle : il devient le seul point d'appui possible, au point d'apparaître, au terme du parcours, comme l'unique objet de certitude ; en remplacement d'un improbable monde objectif, il devient même la seule garantie

<sup>13</sup> « Ode al dio », in *Melodie*, p. 63-69.

<sup>14</sup> L'expression apparaît chez Sinadino, dans un poème du recueil *Poësies* : « Ô monde ! étoffe illustre ! défais-toi, fil à fil ! Comme lorsqu'on éteint une lampe : il fait nuit » (« Songes de la fièvre », in *Poësies*, p. 13).

de ce dernier. Pour mieux éclairer cette sacralisation du texte – qui devient Texte, condition d’existence et de compréhension du monde –, on peut tenter d’isoler, dans les premiers recueils de Sinadino, les quatre enjeux fondamentaux de l’écriture.

*Médiation.* L’écriture a avant tout pour fonction de transcrire l’expérience vécue – cette expérience liminaire, au bord du monde, comme le poète de « Preludio » se promenait le long d’une allée de peupliers – dans l’espace de la page. Le sujet est *medium* : l’écriture redouble ce rapport d’intermédiaire (poète/arrière-monde), en devenant, dans un second temps, l’instrument du partage et de la transmission (arrière-monde/monde). On pourrait définir cette situation en des termes empruntés à la linguistique : le premier message, qui n’a pas de source (et par-là même pas de garantie), mais un récepteur (le poète), est prolongé par un deuxième message, qui a cette fois le poète pour source et pour caution. Cette figure du passage, voire de la traduction – adressée à des destinataires sélectifs, capables de la déchiffrer – apparaît dès les premiers mots du poème *La Festa*. Tout comme l’intuition poétique est un *don*, le poète le reproduit dans l’acte même d’*offrir* ses mélodies à la page :

« Così, come la divina INCOSCIENZA  
dentro detta, il POETA semplice  
nota  
fluisce  
ricrèa ; ma più  
finamente, quanto più fina è la tempra virtuosa delle

#### SPADE

Ch’egli si è foggiate, – per un imperi libero – : I SENSI<sup>15</sup>. »

De la « divine inconscience » au poète, puis du poète à la page, la poésie est une mélodie qui se transmet comme un mot de passe. Et la passation sera d’autant plus fine que le créateur aura su tremper ses « épées », c’est-à-dire affiner des sens pour capter les signes épars du souffle divin ; de ce point de vue, on aurait tort de réduire la « divine inconscience » évoquée dans ce fragment, qui n’est pas sans réveiller de lointains échos dantesques, à une simple *voix intérieure*. C’est un message dispersé, *présent partout, visible nulle part*, que le poète capte (et transcrit) par intermittences : le créateur n’est rien d’autre qu’une conscience innocente et vierge, semblable à une page blanche sur laquelle viendra s’inscrire le « sentiment » du monde. La poésie est un geste d’offrande adressée aux « choses alentour », mais aussi une prière et un sacrifice de soi : la pureté de la « paume » ouverte accueillera les signes de la « divine inconscience ».

<sup>15</sup> *La Festa*, p. 9.

*Recomposition.* Dès les premiers recueils de Sinadino, la parole poétique déborde toutefois de cette fonction intermédiaire entre le poète et ce que l'on a nommé l'arrière-monde. Assujettie à l'inspiration du créateur, elle se détache naturellement de son « occasion » pour devenir de plus en plus autonome, au point de se charger d'une ambition démesurée : elle ne se limitera pas à la transcription ponctuelle d'une expérience – fût-elle exceptionnelle – mais visera à l'élaboration d'un nouveau code, destiné à en restituer les mille facettes. Restituer *par le langage* un ensemble de signes *antérieurs* (ou *extérieurs*) au langage : c'est bien en ce sens que l'on peut parler du « symbolisme » de la première saison de Sinadino. Le monde doit être recomposé selon des figures et des géométries élaborées, capables de rendre compte des différents plans de l'expérience. L'univers se présente, aux yeux du poète, comme un système symbolique : l'espace de la page et du livre doit en reproduire la structure.

Ce fonctionnement peut s'observer à deux échelles. À un premier niveau, c'est le poème lui-même, dans son unicité, qui est conçu par Sinadino comme une élaboration rigoureuse du « réel » ; chaque texte singulier doit s'organiser en un tableau permettant d'associer un nombre limité d'éléments concrets à une signification abstraite. En d'autres termes, une scène, une situation, ne *représente* rien (selon les critères et la logique naturalistes) mais *veut dire* (suggère, évoque, « fait signe » vers une autre signification). Elle se transforme en emblème héraldique, chargé d'allusions et de symboles.

Le meilleur exemple de cette écriture sous forme codée – texte/métatexte – se trouve dans un poème du recueil *Melodie*, qui porte en lui son propre code de décryptage. Le poème « Mare tenebrarum » évoque en effet un geste de libération solennel : pendant une nuit de tempête, le sujet s'empare d'un flambeau et le jette dans les flots ; l'agitation cesse. À première vue, cette situation extrêmement simple ne renvoie à aucune occasion extérieure au texte. De fait, le poème offre lui-même sa clef de lecture : il associe explicitement le flambeau qui illuminait la nuit à la Pensée (« Fiamma, Pensiero »), et suggère de façon transparente le lien entre la mer et l'Oubli (« le mùsiche del mare minore l' lontanamente piangono : ... l'Oblio »). Ainsi, le geste de libération auquel assiste le lecteur doit s'entendre comme une invitation à se défaire de toute pensée rationnelle, pour trouver refuge dans une forme d'oubli universel. Comme l'a montré Leonardo Castellani, ce type de fonctionnement s'applique, dans le recueil de Sinadino, à la plupart des poèmes : tous les éléments du paysage (oliviers, cyprès, maisons, fleurs) sont exploités pour composer des situations élémentaires, qui doivent se lire comme des tableaux projetés vers d'autres significations<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Cf. à ce propos L. Castellani, « Lettura di un libro simbolista. Agostino J. Sinadinò, *Melodie* : struttura compositiva », in *Annali*, n. 1, 1980, p. 141-169.

Hors du poème pris singulièrement, c'est le livre dans son ensemble qui semble considéré par Sinadino comme un lieu de symbolisation et de synthèse de l'univers. Deuxième échelle, fondamentale chez Sinadino, de l'écriture-recomposition : œuvre totale, le livre doit dessiner dans l'articulation de ses pages, par-delà les poèmes ou les fragments qui le composent, un espace nouveau, souverain, parfaitement organisé – un cosmos harmonieux, une réduction et une reproduction de tous les aspects du monde. Précisément ce que Mallarmé nommait « l'explication orphique de la terre » (dans le sens d'un déploiement général, capable de faire entrevoir la multiplicité des rapports entre les éléments du monde). Cela explique le soin particulier que Sinadino semble porter à la composition de recueils tels que *Le Presenze invisibili*, *Melodie*, ou *La Festa*. Ces livres réunissent peut-être des éléments épars, mais ceux-ci sont recomposés en un nouvel ensemble, dont l'objectif est d'être « architectural et prémédité ».

Quelle que soit son échelle, et quel que soit son degré de réalisation, cet idéal de recomposition du monde par l'écriture n'a rien d'une fantaisie ; il marque au contraire le dépassement d'un symbolisme d'ambiance, peut-être un peu « facile », vers un symbolisme métaphysique bien plus exigeant, expérimenté à la suite de Mallarmé. Ce projet – qui place Sinadino dans une position de pionnier par rapport au champ des lettres italiennes – correspond à une opération rigoureuse et géométrique, décrite comme une équation dans les premières pages de *La Festa* ; le fragment en question, transcrit par Lucini dans *Il verso libero*, est le plus célèbre de toute l'œuvre de Sinadino :

« Ogni aspetto della Vita – geometricamente –  
concorre ad una sola FORMA, solenne essenziale immutabile :

### IL LIBRO

Lì d'òrmono, inclusi, genitabili, i germi ;  
PANE pàlpita, il  
FUOCO,  
la TEOGONIA ;  
le diamantine leggi e la mutèvole materia del Mondo : assunte<sup>17</sup>. »

Le « livre » est la « forme » destinée à contenir toute l'expérience du monde : l'espace de la page, dans sa fixité « solennelle », « essentielle » et « immuable », doit receler la formule mathématique de l'univers. Mais le livre, comme espace de rassemblement de tous les signes, ne contient pas seulement des lettres mortes ou de froides élucubrations. Au contraire, la « vie » qui y palpète est évoquée à travers deux substances élémentaires, au symbolisme transparent (le « pain » et

<sup>17</sup> *La Festa*, p. 9.

le « feu »), semblables à des « germes » susceptibles de se développer. Le livre, organisme vivant, est également le lieu qui renferme la « théogonie » (c'est-à-dire l'explication de l'origine du monde) et les « lois adamantines » (l'ensemble de ses règles de fonctionnement). « Lois adamantine » et « matière changeante » seront d'ailleurs unies, ou mieux, « assumées » par la poésie, en une synthèse supérieure. On reconnaît là l'ambition symphonique de *La Festa*, qui se présente comme un poème total, une véritable réduction de l'univers. En son centre, le poète est un dieu capable d'organiser le monde et d'insuffler la vie.

*Canevas du monde.* Cette idée d'une supériorité de l'écriture sur le monde, directement revendiquée par Sinadino, semble poussée par le poète jusqu'à ses dernières limites. À un degré encore supérieur par rapport au thème de l'écriture-recomposition – selon lequel le monde est l'objet d'une symbolisation par l'écriture, qui en dévoile les structures dissimulées –, Sinadino finit par suggérer que cette parole écrite est la seule vérité qui soit à la fois accessible et certaine : la page est le lieu où fixer le monde ; or, ce dernier ne consiste, on l'a vu, qu'en une série de phénomènes dispersés, sans aucune matérialité (pour Sinadino, *esse est percepi* ; ses textes présentent un poète confronté à des voix, des visions, des présences, qui constituent sa seule expérience du monde). Il n'y a donc de réalité (ou mieux : de stabilité) que dans l'espace de la conscience et dans le temps de l'écriture ; hors de ces deux bastions, le prétendu réel finirait par se dissoudre en une cascade d'instantanés, par se disperser en une pure durée. On touche à un absolu de l'écriture, devenue, chez Sinadino, seul canevas du monde : le réel n'existe pas – ou n'est qu'un effet du discours –, car il n'a plus de garantie extérieure. Non seulement chaque poème est une création en miniature, qui mime la grande Création, mais il devient *sa condition d'existence* et *son espace de validité*. À la célèbre question « quelque chose comme les Lettres existe-t-il [?] », Sinadino répondrait, lui aussi : « la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout<sup>18</sup> ».

Le renversement du degré de réalité qui s'exprime dans cette sorte d'anti-mimésis peut trouver une première illustration dans le récit *La donna dagli specchi*, qui a presque une valeur de parabole : un personnage féminin y vit et y meurt à la convenance du poète, maître de son imagination. C'est bien lui qui a créé, par la pensée, une forme de vie. Au terme du récit, après l'anéantissement de l'image, il ne reste que l'esprit tout puissant du créateur, libre d'inventer de nouvelles chimères et de les faire vivre quelques instants. En d'autres termes, c'est la subjectivité qui rassemble le monde autour d'elle, par l'écriture ; quand elle n'est plus présente pour le soutenir, ce dernier disparaît.

<sup>18</sup> Cf. S. MALLARMÉ, *La musique et les lettres* [1894], in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 53-77.

Près d'une année plus tard, *La Festa* reprendra le thème de façon encore plus explicite : dès l'ouverture, lorsque le poète parle du « pain », du « feu », de tous les germes prêts à être fécondés que contient le livre total, il n'entend pas seulement affirmer que la « forme » du livre réalise une synthèse parfaite : les « germes » *dorment* dans le livre ; c'est donc qu'ils sont susceptibles de se réveiller : le poème évoque la capacité magique qu'aurait le Texte absolu de *provoquer* l'existence de ce qu'il nomme, à la manière d'une partition de musique. Le Verbe contiendrait l'Existence, réalisée par la lecture. On trouve une expression de cette composante performative – à l'aide d'une clef fournie par Sinadino lui-même – dans le fragment initial de *La Festa*. Celui-ci débute par les mots qui nous avons déjà cités : « Ogni *aspetto della Vita* – geometricamente – concorre ad una sola FORMA solenne essenziale immutabile : IL LIBRO ». Il s'achève après quelques lignes, par une formule presque identique, à une variante près : « Ogni *aspetto dell'Arte* – geometricamente – concorre ad una sola FORMA solenne essenziale immutabile : IL LIBRO ».

La même formule prend ici deux sens différents : dans la première version, la « Vie » (l'expérience humaine, non l'existence individuelle) a une fin dernière et un principe premier : le « Livre », support et condition secrète de toute expérience. Dans la deuxième, l'« Art » (l'absolu esthétique) ne peut avoir qu'un résultat et un objet : le « Livre », synthèse de toutes les possibilités de la création humaine. Mais les deux équations se rejoignent, en vertu de leur élément commun, et donnent lieu à une nouvelle équivalence : Vie = Art. Cependant, cette formule ne renvoie pas à l'exaltation banale d'un « *vivere inimitabile* » ; elle prend une valeur bien plus forte, que l'on pourrait écrire ainsi : condition de la vie = fin ultime de l'art. Apparemment, le monde ne tient que par les contreforts secrets de l'écriture.

*Dissolution.* Paradoxalement, pourtant, l'écriture n'est pas représentée, chez Sinadino, comme une structure solide. Elle est la valeur première, certes, et la garantie du monde ; mais la parole n'est pas gravée dans la roche, la pierre, le minéral. Elle est pluie, brume, rosée – ou voix, chant, mélodie. En d'autres termes, même l'écriture, censée être le support de l'univers, obéit à une irrésistible tendance à la dématérialisation. Elle devient un simple flux de syllabes, prêt à s'évanouir hors du sens. « Non scrivo sulla sabbia, scrivo sull'acqua » : on est tenté d'attribuer la célèbre formule de *Notturmo*<sup>19</sup> à Sinadino, et de voir là un quatrième et dernier aspect de son écriture : celle-ci ne construit pas une surréalité

<sup>19</sup> Cf. G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Milano, Treves, 1921, p. 121. De nombreuses pages de Sinadino évoquent l'écriture comme pure fluidité (mélodie dont l'écho se dissipe aussitôt, trace destinée à s'effacer, etc.). Dans le poème « Midi » de *Poësies* (p. 24), Sinadino écrit par exemple : « Sieste – Cérémonie. Sur la mer verticale, l un palmier somnolent écrit des mots de vagues ». Les « mots de vagues » sont aussi, à l'évidence, des *vagues de mots*.

cohérente (l'univers qu'elle dessine est fragmentaire et tissé d'énigmes), ne désigne rien de façon univoque (ses objets sont flous et sans consistance), ne remplit pas un vide par une sorte de plénitude du sens (toujours quelque chose manque ou s'écoule). Comment expliquer cette ultime dérobade ? *Il semble bien que l'écriture se construise, chez Sinadino, sur le refus volontaire d'offrir la « chair » qui manque au monde, et sur le choix calculé de faire sentir, par les mots, sa défaillance même.*

Il y dans la poésie de Sinadino l'idée d'une virtualité persistante du langage, qui est à la mesure de la virtualité du monde lui-même : conception audacieuse, que l'on est tenté de rapprocher, encore une fois, des théories mallarméennes sur la fiction littéraire. On découvre ainsi, au terme du parcours, une analogie fondamentale entre l'écriture, comme simple voile dressé devant les objets de la perception, et ces objets qui semblent cacher une invisible essence : derrière le monde comme derrière l'écriture, on retrouve ce fantôme de la vérité, ce « clapotis de l'être » évoqué par Sartre à propos de Baudelaire. L'expérience matérielle du monde était représentée comme une fièvre ou comme un soupçon ; de même, l'écriture visera à susciter cette fièvre et ce soupçon ; et tout comme l'on avait remarqué que devant le monde, il naissait le vertige d'une absence de profondeur, le texte produit, de même, le vertige d'un pur jeu de sonorités : car il s'agit pour Sinadino de rendre sensible ce flottement de la perception en le redoublant dans l'écriture, par un flottement analogue du langage poétique. La page et le monde sont bien deux écrans qui se touchent. Sur leur surface, les signes du monde extérieur et les signes de la poésie sont soumis à une même irrésistible fluctuation. Le sujet poétique est le lieu provisoire de leur rassemblement, aussi fragile qu'un sortilège. « Segni, con sortilegio acerbo, incisi sulla claustrale di sibillini silenzi verginità vestita<sup>20</sup> » : l'écriture n'est rien d'autre qu'un ensemble de signes tracés sur la « virginité claustrale » du silence.

#### *Perfection de l'ascèse : le dieu de l'instant*

Un intervalle de près de dix ans – le temps d'un exil chez les « barbares » américains – sépare les premiers essais de Sinadino de la suite de son parcours éditorial : *Il dio dell'attimo* (1910), *Il dio dell'attimo. Marginalia – Liriche – Varia* (1924), et *Poesies* (1929). Ce silence d'une décennie, ajouté au rythme ralenti des nouvelles publications (qui s'opposent à la brièveté et à la concision de sa première saison), sont les indices d'une profonde évolution des coordonnées de l'écriture. Cette mutation, qui définit une *deuxième étape* de la recherche de

<sup>20</sup> Segni, con sortilegio acerbo..., in *Melodie*, p. 7.

Sinadino, embrasse tous les domaines, mais touche particulièrement la fonction et les attributs du sujet écrivain : à la lecture du *Dio dell'attimo* et de *Poësies*, on retrouve certes ces « zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets », dont parlait Deleuze à propos du symbolisme<sup>21</sup> ; on retrouve certes une définition du monde qui n'est ni physique ni métaphysique (ni réglé par des normes objectives ni gouverné par des lois supérieures), à l'origine de l'obscurité d'un imaginaire poétique. Mais la définition du poète comme « égyptologue », qui pouvait encore s'appliquer aux premières œuvres de Sinadino (« égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation – l'apprenti »), se révèle à présent insuffisante.

À partir de 1910, l'écriture élabore en effet une image bien plus volontaire du sujet. Du premier cahier du *Dio dell'attimo* jusqu'à la publication de *Poësies*, l'enquête sur les signes s'approfondit, le discours sur l'écriture se radicalise, jusqu'à la revendication d'une maîtrise totale de l'acte poétique. Au terme du parcours, on observe ainsi un raidissement du « je » autour de ses prérogatives : l'écriture doit à la fois traduire la complexité du monde dans le langage et consacrer une toute-puissance. Le poète abandonne son statut d'« apprenti » pour atteindre une forme de surhumanité, devenir « l'initié ». On mesure la distance avec les premières œuvres : on reconnaît là, reproduit avec un léger décalage, le double chemin qui sépare *Serres chaudes* du *Coup de dés*, le *symbolisme de l'égarement dans l'inconscient* du *symbolisme métaphysique* (c'est-à-dire Maeterlinck de Mallarmé), et les langueurs du rêve, ou la fascination de la mort, de la promotion nietzschéenne de l'élan vital et de la volonté de puissance. Un examen plus attentif montre que ce glissement essentiel – de l'apprentissage des signes vers la maîtrise de l'écriture – n'est pas unique et linéaire, mais porte sur quatre aspects : la foi en une divinité de l'immanence, le choix d'une posture ascétique, le culte du « Dieu de l'instant », l'écriture luciférine.

#### *Le centre obscur de toutes choses*

La première évolution concerne le rapport du poète à cette altérité qu'il croyait percevoir dans les replis du monde. Dans les premiers textes, les tâtonnements d'aveugle-né du sujet poétique – comme aurait pu les définir Saint-John Perse – avaient pour contexte un univers obscur, comme recouvert d'un voile opaque ; tout l'effort du poète consistait à donner, par l'écriture, une image de cette opacité du monde, et une intuition des essences qu'il semblait dissimuler. La présence de ces essences « derrière » le monde (comme un tissu dont on devine la trame) était

<sup>21</sup> Non du symbolisme en général, mais d'un symbolisme précis : celui d'un autre « chasseur de signes », contemporain de Sinadino, mais autrement plus illustre. Cf. G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1970, p. 110.



présentée comme l'objet d'un doute, d'une hypothèse ; les reconnaître était la faiblesse ou la tentation du poète ; à partir du *Dio dell'attimo*, la conception de cet espace secondaire, d'où proviennent mille signaux indistincts, se précise. Un passage essentiel du premier cahier, intitulé « Fluidità », est très révélateur de l'évolution qu'elle subit :

« Tutto è divinamente naturale.

Un mistero risiede nelle dolci apparenze, in tutto che appassirà. [...]

Folle chi cerca sottesse una legge ; un pensiero ; il profondo ; l'essenza.

Sotto è niente, o pur vi troverà i poveri fallaci idoli della sua mente<sup>22</sup>. »

Le monde est bien, comme dans *Le presenze invisibili* ou *Melodie*, habité par le « mystère » : le visible n'existe que dans une dialectique avec l'invisible. Mais en quelques formules lapidaires, l'idée platonicienne d'une vérité supérieure – provenant d'un improbable univers idéal – est écartée par Sinadino. D'après ce fragment, aucune essence n'existe indépendamment des apparences perçues par le sujet. C'est une négation catégorique de tout essentialisme de type théologique, d'après lequel les essences existeraient dans un monde supraterrrestre ou en Dieu : au-delà du mystère des « douces apparences », on ne trouvera que le néant, ou « les pauvres idoles » de l'esprit humain. En d'autres termes, il n'y a rien *derrière elles* qui puisse faire l'objet d'une connaissance (entendue comme possession concrète et quantifiable).

Ce *vide originel* censé préexister à toute chose – qui fait songer au néant des philosophies orientales en vogue à l'époque –, interdit d'aspirer à un idéal de plénitude : le monde sensible n'est qu'une enveloppe entourant un vide. L'esprit humain est condamné à parcourir sa surface, qui en est la substance unique ; les signes inscrits sur cette surface ne renvoient pas (verticalement) à un impossible au-delà, mais (circulairement) au monde lui-même et à l'esprit qui le perçoit. On retrouve l'interpénétration anti-objective monde-esprit des premières œuvres de Sinadino, qui semblait déjà exclure tout savoir positif : les « signes » persistent, mais ils sont privés de leurs racines métaphysiques et, de fait, perdent toute intelligibilité ; un centre d'opacité est situé au cœur du rationnel. Toutefois, en même temps qu'il exclut la voie et l'horizon d'une plénitude, ce thème du désert, de la lacune, du *manque d'être*, détermine d'autres directions de recherche, que Sinadino exploitera aussitôt.

D'une part, ce sera plutôt par la perte et le dépouillement que le sujet pourra parvenir à une intuition pleine et entière de sa situation dans le monde ; car s'il y a une divinité du monde, elle est bien moins dans la transcendance que dans l'immanence : si « tout est divinement naturel », comme l'écrit Sinadino,

<sup>22</sup> « Fluidità », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 15.

c'est parce que la divinité est dispersée dans les accidents du monde lui-même. Pour être atteinte, elle exige moins un « dérèglement de tous les sens » de rimbaldienne mémoire qu'une pauvreté totale, permettant de la retrouver autour de soi, dans sa pureté. On trouve là l'origine des thèmes de la dépossession et de l'oubli, considérés comme deux gestes nécessaires à l'homme, que Sinadino développera avec insistance à partir du *Dio dell'attimo* : l'âme deviendra le lieu d'un abandon de soi jusqu'à l'anéantissement. L'activité de connaissance sera vécue *en pure perte*.

D'autre part, si à la divinité de la transcendance tend à se substituer une divinité de l'immanence, cela n'implique pas pour autant, pour le sujet poétique, le renoncement à toute croyance – et à toute quête d'ordre mystique. Il se produit simplement une évolution, de la transcendance théiste présentée dans les premiers textes comme une intuition, voire une interrogation, à l'immanence panthéiste affirmée dans ces nouveaux recueils. Si l'image du dieu Pan fait son apparition dans le premier cahier du *Dio dell'attimo*, c'est bien pour témoigner de ce rapprochement vers une conception solidaire du monde : l'individu n'existe que dans sa fusion avec la réalité divine.

En réalité, l'évolution est loin d'être radicale ; les deux perspectives, théiste et panthéiste, semblent coexister durablement – et pacifiquement – chez Sinadino. L'image d'un architecte de l'univers, situé hors de lui, côtoie celle d'une divinité purement naturelle, dispersée en plusieurs entités équivalentes. Le sujet poétique continuera à se proclamer, dans une sorte de synthèse gnostique qui rappelle l'Alexandrie des premiers siècles, à la fois païen « par instinct » et chrétien « par perversité ». Ce sont plutôt les modalités de la quête qui subissent un glissement : l'ordre, le chiffre de la Création, seront à chercher moins dans l'élévation de l'âme hors de la condition terrestre que dans une fusion plus parfaite avec le monde des phénomènes. D'où, dans beaucoup de textes du *Dio dell'attimo*, une sorte d'appel à la fusion panique ; un fragment présente même ce geste comme une humiliation nécessaire, dans tous les sens du terme (à la fois abaissement physique et mortification) :

« Converterà [...] che tu ti umilii, che ti denudi delle tue vesti effimere d'orgoglio, fino a divenir (traverso una successione di oblii) l'insetto, l'erba<sup>23</sup> ! »

### *Le nouvel anachorète*

Cette conception du rapport sujet-monde influence directement la représentation que le poète offre de lui-même : une discipline rigoureuse s'impose, pour atteindre le double idéal de pureté spirituelle et de communion

<sup>23</sup> « Il segreto del Cristo », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 32.

avec les éléments que vise à présent le sujet poétique. Son image de voyant se transforme, se teinte d'ascétisme. « Prince devenu moine » : la formule que choisit le poète pour s'auto-définir, dans une page du recueil *Poësies*<sup>24</sup>, synthétise de façon très efficace cette évolution. Il s'agit pour le sujet de renoncer au culte de la splendeur et de faire le choix de « l'étude spirituelle ». Au rapport plus direct au monde, auquel devrait conduire ce renoncement volontaire, s'ajoute une nouvelle rigueur de l'esprit.

À partir du *Dio dell'attimo*, le poète conservera en effet l'ambition de dominer les « épées » des sens (c'est-à-dire de déployer l'éventail de la sensibilité humaine), mais il cherchera surtout, parallèlement, à contrôler le processus de la création. La dictée de la « divine inconscience » a fait son temps. Ce projet d'une maîtrise absolue des moyens poétiques apparaissait, il est vrai, dès *La Festa* ; ce poème représente une frontière fondamentale dans le parcours de Sinadino, en ce qu'il détermine un « avant » (l'écriture comme symbolisation encore incomplète du réel) et un « après » (la poésie comme recomposition parfaitement dominée). Cependant, même si *La Festa* annonce la mutation, elle appartient encore à la première période : dans le poème de 1901, l'expression était encore très enlevée ; l'écriture, de forme exclamative, était soutenue par une exaltation presque charnelle de la poésie ; le souffle de l'inspiration était censé guider la plume dans l'écriture de ses formules. La perspective est, à présent, bien plus austère. L'écriture est froide, presque glacée. Elle devient exercice au sens d'*askesis*.

La meilleure illustration de cette nouvelle disposition est offerte par le premier cahier du *Dio dell'attimo*, écrit en une prose d'une extrême abstraction. C'est sans doute là le point culminant de l'écriture de Sinadino, du point de vue de l'exigence métaphysique et de la sécheresse du trait. Ici, la voix poétique montre sa domination non seulement de la langue comme matière, mais aussi de l'esprit, quel que soit le domaine de réflexion : les quelques pages de la plaquette jettent les bases d'une anthropologie globale, qui embrasse tous les domaines, de la littérature à la mythologie, de la musique à l'architecture ; le terme « Teoria » est d'ailleurs récurrent dans ce petit recueil divisé en cinq parties, dont les titres révèlent le programme (« Marginalia », « Teoria del dolore-musica », « Tragoedia deorum », « Scolii a Idillio d'Hyla – Teoria dell'oblio », « Frammenti »). On songe en lisant ces pages, riches de citations et d'allusions intertextuelles de toutes sortes, aux *Cahiers* de Valéry ou aux *Marginalia* de Poe : la voix neutre, sèche, sévère, d'un pur esprit s'exprime dans ce livre – à la recherche de « lois régulatrices », d'une

<sup>24</sup> « Prince devenu moine, je m'agenouille devant la fleur qui s'ébroue et je chante » : « La fleur-Pégase », in *Poësies*, p. 87.

« divine contrition artificieuse et nécessaire<sup>25</sup> ». Même dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, qui mêle méditations en prose et poèmes, l'auteur se présente comme un religieux contemplatif retiré dans la solitude : un « anachorète » hors du monde, seul dans la « forêt mélodieuse des nymphes<sup>26</sup> ».

Ainsi, dans ces deux cahiers, la poésie devient recherche spirituelle ; on pourrait presque parler, en forçant légèrement le dessin, d'un détachement à l'égard de l'univers sensible et d'un enfermement dans l'espace de la pensée : la dérive vers le calcul magique, la numérologie, l'ésotérisme, n'est pas toujours évitée<sup>27</sup>. De façon exemplaire, quelques années plus tard, le volume des *Poësies* rendra sensible cette évolution dans le classement de ses textes. À la première partie, intitulée « Cette fièvre appelée : vivre », succède en effet une section qui a pour titre : « cahier d'études spirituelles ». De la « fièvre » à « l'étude », de la voyance déréglée à la maîtrise stoïque, tout un chemin de l'âme est esquissé par le simple jeu des titres. Renonçant aux flammes de la fièvre, aux voluptés et aux extases de la fête, le poète finira par dominer une nouvelle science, née non d'une accumulation de savoir, mais d'une soustraction d'éléments. Le premier texte du recueil français, intitulé précisément « Science », évoque ce nouvel état :

« Je suis l'aveugle doux que mènent les musiques  
 parmi l'illusion des étés, des hivers.  
 Je sais qu'il est des fleurs d'une plus chaude chair,  
 qui ne prospèrent pas toutes sous les Tropiques.

Si mes craintives mains ont plongé dans les pures  
 sources, j'ai tressailli comme au toucher d'un Saint.  
 J'ai conquis le Silence au savant contrepoint.

Je ne saurai – bientôt – que les températures<sup>28</sup>. »

Tout le parcours, considéré depuis son point d'aboutissement, a consisté dans la perte de certains attributs, et dans le gain d'autres possibilités de connaissance. Le poète, « aveugle doux », se déplace désormais dans un monde d'apparences

<sup>25</sup> « Leggi regolatrici », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 29.

<sup>26</sup> « Saturnia tellus », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 118.

<sup>27</sup> Certains passages du premier *Dio dell'attimo* frôlent en effet la formule incantatoire, volontairement obscure et lapidaire : « La rivelazione prima del Dolore Puro Musica si attesta nella necessaria espansione dell'Uno nel Trino, nel primo apparire della Forza Volitiva » (p. 27) ; « Se – unanimi – le Leggi sospendessero la lor potenza regolatrice, il Mondo si sisolverebbe, subito, in Dio » (p. 29) ; « Ogni forza brama conoscersi nel suo centro e nella sua Periferia. La cifra eroica esprime questo rapporto è il : 3 » (p. 39).

<sup>28</sup> « Science », in *Poësies*, p. 9.

– « parmi l'illusion des étés, des hivers » –, à la recherche d'une vitalité plus intense (ces « fleurs d'une plus chaude chair », qui font écho à la fameuse *fleur bleue*, ce mirage à la recherche duquel Henri d'Ofterdingen, héros du roman de Novalis, a passé sa vie). Mais la quête du poète, guidée par des musiques, des parfums, des sensations pures, n'est pas une recherche désespérée : au « je suis » du premier vers correspond le « je sais » du troisième. À l'identité revendiquée s'ajoute un savoir du monde. En outre, le texte s'ouvre vers l'avenir : si la première strophe est au présent (« Je suis », « je sais ») et la deuxième au passé (« j'ai conquis », « j'ai tressailli »), la troisième se projette vers le futur, vers l'aboutissement de ce chemin spirituel (« je [...] saurai »). Le contenu positif de cette « science » est paradoxal : elle vise à la conquête du « Silence au savant contrepoint » et à celle, ultime, des « températures ». Évidence d'un rapport au monde privé d'intermédiaires, et peut-être situé au-delà des mots. Pureté, virginité nouvelles, conquises pour l'éternité.

#### *La supériorité du dieu*

Le couronnement de cet itinéraire de dépouillement, l'horizon vers lequel tendent toutes ces expériences de libération, est évoqué à travers une image fondamentale, qui fait son apparition avec le recueil de 1910, et accompagne, par la suite, tout le parcours poétique de Sinadino : il s'agit du « dieu de l'instant ». La récurrence de l'image, à partir de cette date, témoigne de son importance aux yeux du poète : reflet de soi, mirage, condition inaccessible, elle paraît résumer parfaitement les enjeux de sa quête ; l'expression *Il dio dell'attimo*, qui constitue le titre de l'ouvrage de 1910 (explicitée dès son préambule, elle sera reprise et déployée à l'intérieur des fragments), reviendra dans la publication suivante, c'est-à-dire en 1924, sur la couverture de l'édition augmentée (« *Il dio dell'attimo I° e II° quaderno* »). Preuve qu'il s'agit pour Sinadino d'une formule emblématique, elle sera même choisie comme sous-titre pour son dernier ouvrage en italien, *Vitae Subliminalis Aenigmata* (« III° quaderno del *Dio dell'attimo* »). Enfin, mentionnons une lettre à André Gide où la formule est citée, cette fois en français<sup>29</sup>. À première vue, ce « dieu de l'instant » auquel Sinadino semble particulièrement tenir définit une disposition particulière de la subjectivité : divinité provisoire auquel le poète aurait passagèrement accès. Il s'agirait moins d'une élévation que d'une adhésion totale au monde : une surhumanité présente en chaque homme, à saisir – de façon très nietzschéenne – par un acte de la volonté. Mais l'image du « Dieu de l'instant » forgée par Sinadino semble plus riche et plus nuancée que ne le laissent croire les

<sup>29</sup> « Après notre rencontre si inattendue et si chère à mon cœur, mon dieu de l'instant me désigne tout un “corpus” de méditations, que j'avais par trop dédaignées » (lettre de Sinadino à Gide du 3 septembre 1927).

apparences, du fait de sa double provenance : elle procède à la fois d'une source extrinsèque (l'instant est l'*occasion* du divin) et d'une origine intérieure (l'homme est le seul *lieu* du divin). Comment définir, plus précisément, la « divinité de l'instant » à laquelle se réfère Sinadino, et qu'il choisit pour emblème de son expérience poétique ? On peut tenter d'en découper les principales facettes, en tenant compte du syncrétisme parfois déroutant du poète (à partir de 1910, dans la religion terrestre de Sinadino, Pan rencontre le Christ, Zarathoustra retrouve Dionysos, et l'Olympe se mêle aux « doctrines Yoga »).

Le « Dieu de l'instant » est d'abord – conformément à la représentation antique du *Kairos* – une coïncidence, un reflet passager de l'éternité dans le présent. En ce sens, il est lié au temps extérieur, à la circonstance et à l'occasion. On peut même dire qu'*il n'a d'autre nature que temporelle* : les dieux de Sinadino sont dissimulés moins dans l'étoffe que dans la temporalité du monde. L'univers, dans la succession infinie des phénomènes, est comme hanté ; ce n'est qu'en de rares circonstances que les dieux – pures abstractions – se dévoilent. Il est alors donné au poète d'admirer la « pause d'un Dieu dans la terrestrité<sup>30</sup> », comme le résume un vers de *Vitae Subliminalis Aenigmata*. Dans le préambule au premier cahier du *Dio dell'attimo*, première apparition du thème, Sinadino choisit l'image du fruit mûr, prêt à s'ouvrir, pour illustrer cette situation :

« Attimi : attitudini dell'attimo, iddii nell'attimo inchiusi, siccome semi nel frutto maturo.

Attimi di un sensibile nomade, posto nel centro di barbarie varie, in guato e in guerra, le antenne irte vigili dei sensi affinati intese a ghermir la preda vergine<sup>31</sup>. »

Les « dieux » sont enfermés dans chaque instant, prêts à être réveillés par le « sensible nomade » dont les « antennes » sont en éveil. Ces dieux à la fois cueillis et recueillis ne sont pas saisis par la pensée, mais par les sens, « nés d'opaques présences ». La dernière phrase du fragment apporte une précision fondamentale : des dieux nouveaux, semblables à la promesse d'une sérénité éternelle, s'ouvrent depuis cet état de perplexité psychique. Il y a là une sorte d'expansion horizontale du sujet, lancé vers une autre dimension temporelle, comme si l'inconscient du monde s'exprimait dans ces instants.

Pour réaliser pleinement ce passage, le poète doit adopter une posture particulière, car il ne suffit pas de connaître le *Kairos* pour le rencontrer. Effleurer le « dieu de l'instant » dissimulé dans le présent le plus insignifiant, les objets les plus humbles, les détails les plus éphémères – et parvenir ainsi à devenir soi-même « dieu de l'instant » – implique surtout un abaissement volontaire, vers tous les aspects du monde sensible, jusqu'à devenir « insecte » et « brin d'herbe ».

<sup>30</sup> Cf. « Pause », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 126.

<sup>31</sup> « Preambolo », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 13.

Paradoxalement, c'est en ayant les yeux rivés à la terre que le poète parviendra à distinguer, dans une foule de moments, les « dieux de l'instant » qui s'y trouvent dissimulés.

Cet abaissement jusqu'au monde le plus élémentaire, véritable vocation du « je » poétique, peut être considéré selon deux perspectives. Il correspond d'abord à un changement d'état, à une infériorité voulue et revendiquée. L'humanité totale à laquelle le poète tente d'avoir accès est le résultat d'un mouvement non vers le ciel mais vers la terre, qui relève moins de la *grâce* que de la *pesanteur*. « Tu es le malade de toutes les passions humaines », écrit ainsi Sinadino, dans le poème « Passion » du recueil des *Poësies* ; le terme « passion » doit être interprété ici dans son sens étymologique : en attirant à soi toutes les souffrances, et en faisant toutes les expériences du monde, le sujet poétique se maudit lui-même, au sens le plus fort du terme, d'ascendance baudelairienne ; il affronte une déchéance *volontaire* et *préméditée*, hors des barrières de l'humanité. « J'aimais tout ce qui se résume en ce mot : chute » est justement la citation de Mallarmé que Sinadino place en exergue à l'un de ses poèmes<sup>32</sup>. Le monde doit être saisi selon un mouvement de descente vertigineux, vers l'horizon d'un état inférieur qui pourrait faire songer à la « matière basse » et à l'« informe » chers à Georges Bataille. Le sujet d'« Olea fragrans » déclare de façon significative, au terme de cet itinéraire : « Et je suis moins qu'un homme<sup>33</sup> ».

Mais l'infériorité revendiquée, le mouvement d'abaissement, voire d'avilissement, sont encore une fois ambivalents. Les dernières lignes du poème « Olea fragrans » complètent en effet la phrase précédente par une proposition qui fait l'impression d'un coup de théâtre : « Et je suis moins qu'un homme : un dieu seul plein d'ignorance ». La fusion panique avec les éléments amène, en dernier lieu, à un état de pureté divine. Le point extrême de la dépersonnalisation n'est pas une dégradation, mais une libération calculée : cette expérience mystique est peut-être le seul biais pour approcher le mystère de la création. « Voyage aventureux dans un temps parcouru à rebours, jusqu'à toucher le rivage d'un état de virginité extratemporelle, où le mythe se confond avec les origines de la création », voire « état situé hors des sens, dans lequel la réalité s'amoinde jusqu'à disparaître pour céder la place au *kosmos*<sup>34</sup> ».

<sup>32</sup> Le vers de Mallarmé est cité en ouverture du poème « Autunno » (*Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 64).

<sup>33</sup> « Et je suis moins qu'un homme à cette heure du soir » (« Olea fragrans », in *Poësies*, p. 17).

<sup>34</sup> Pour reprendre les termes de Gian Battista Nazzaro (cf. G.B. NAZZARO, « L'essere Sinadino, in *ES*, n° 3, Napoli, 1975, p. 84-85).

Ainsi, deux dimensions se croisent, ou mieux, se reflètent dans un va-et-vient infini : pour saisir le dieu de l'instant (*l'instant contient le divin*), il faut devenir soi-même dieu de l'instant (*centre et cœur de la Création*). Le dieu du temps pénètre ainsi, par osmose, l'esprit du poète, et lui donne accès à une maîtrise parfaite du monde. Toute la poétique de Sinadino, telle qu'elle développe à partir de 1910, semble fondée sur cette intersection fondamentale. Il faut remarquer qu'au comble de cet abaissement – jusqu'à la divinité inférieure de celui qui est « moins qu'un homme », mais également *tous les hommes* –, le poète conserve et réaffirme avec force son idéal aristocratique ; cet état d'exception, par rapport au commun des mortels, n'est pas évoqué sans orgueil. De nombreux fragments évoquent la supériorité du sujet poétique par rapport à l'humanité ignorante de son sort, en particulier dans le deuxième *Dio dell'Attimo*, où l'auteur se plaît à évoquer son « univers merveilleux » en l'opposant à la tourbe humaine qui l'entoure<sup>35</sup>. Le poète appartient à une communauté d'êtres supérieurs, à la fois guides de l'humanité et rebelles à celle-ci. Société faustienne, fatalement opposée à la médiocrité ambiante, mais préparée à renaître des ruines et du « déclin de l'occident » annoncés par Spengler.

#### *La pureté mathématique de l'écriture*

Les valeurs attribuées à l'écriture sont naturellement amenées à évoluer, par rapport aux premiers textes, sous l'effet de cette mutation de la représentation. La poétique de Sinadino n'est pas totalement bouleversée – elle consiste encore à traduire les signes d'une « présence » subliminale –, mais on perçoit, dans la plupart des textes écrits après 1910, une nouvelle tendance : il s'agit maintenant pour le poète de reproduire par l'écriture, dans l'espace de la langue, le double état de dépersonnalisation et de maîtrise parfaite qui fonde l'expérience du « Dieu de l'instant ».

La poésie offrira donc, parallèlement, une série d'intuitions du néant (ce vide originel qui préexiste à toutes choses, dans la conception de Sinadino, est rendu par une série de situations-type : chutes, descentes, extases, rêves, pertes), et une mise en scène de l'écriture comme activité calculée et rigoureuse, élaboration d'un système précis et presque mathématique. Cette attraction pour la « géométrie », perceptible dès *La Festa*, s'accroît encore : même quand ils ne prennent pas la forme élaborée, cristalline, vers laquelle ils semblent naturellement tendre, les poèmes de Sinadino mettent en scène une lutte contre le désordre et le chaos ; preuve que la poésie est tout entière dans la tentative d'organiser l'expérience selon des critères presque arithmétiques ; car « Dieu, les Hypostases, le Macrocosme,

<sup>35</sup> Cf. par exemple « Le soglie » et « Il dio futuro », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 70.



ne peuvent s'expliquer que *géométriquement*<sup>36</sup> ». L'attention de Sinadino semble se concentrer sur les deux efforts essentiels – parfois douloureux, quand ils sont vécus comme échecs – que sont la « vision subliminale » et l'ascèse. Ouverture de sa poétique vers deux directions divergentes, proprement post-symbolistes (car elles découlent d'un *dépassement* des postulats symbolistes des premières œuvres), dans lesquelles on pourrait peut-être voir – avec un peu de bonne volonté – une préfiguration du « bivium pythagoricum » de toute une époque, entre *positions surréalistes* (sur le versant du rêve, de l'inconscient, de la « vision subliminale ») et *recherches hermétiques* (du côté de l'ascèse, du calcul, de la perfection formelle<sup>37</sup>).

Parmi les textes qui témoignent de la nouvelle manière de Sinadino, le plus riche et le plus remarquable est sans doute le poème en prose intitulé « Parole a Valéry. Ébauche d'un serpent », inclus dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo* : projection dans un idéal de maîtrise et d'abstraction, et dans le même temps hommage direct au modèle de Paul Valéry (dépeint comme un véritable *alter ego*), ce fragment en prose constitue un autoportrait du poète en dieu lucide et froid. Le « dieu de l'instant » se change, pendant quelques lignes, en *dieu de la page blanche*. À côté des deux poèmes de jeunesse que sont « Preludio » et « I fari » (qui fixaient les coordonnées initiales de la poésie de Sinadino), cette troisième autoreprésentation constitue certainement une des réalisations les plus accomplies de sa maturité poétique. En voici les premières lignes :

« Io mi suppongo un dio, il Lucifero limpido, il quale ha giunta l'altitudine di purezza matematica, da cui vi può rivolgere "con facilità" una parola orizzontale.

Un sereno oblio di tutto gli fa tutte le cose intermutabili.

Egli è Colui che modifica. Vi parla.

Egli può, se vuole, modificare la Norma.

Egli enuncia vecchi vocaboli delle antichissime genti perché designino nuovi rapporti.

Dove l'apparecchio della Conoscenza non riesce a trovare la pietra di squadra che riempia il cavo architettonico, interviene la parola pitica che la colmi, esatto.

Egli enuncia le parole istesse dei vostri pensieri, secondo i dettami del vostro metodo. Voi le leggete in uno specchio. E proseguite con altre parole<sup>38</sup>. »

<sup>36</sup> « Il segreto del Cristo », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 33. C'est nous qui soulignons.

<sup>37</sup> Cette conception d'un carrefour poétique, « tout approximative qu'elle soit », est devenue un lieu commun de la critique moderne ; dès 1940, Marcel Raymond la jugeait insuffisante, mais néanmoins « acceptable » : « une première filière, celle des *artistes*, conduirait de Baudelaire à Mallarmé, puis à Valéry ; une autre filière, celle des *voyants*, de Baudelaire à Rimbaud, puis aux derniers venus des chercheurs d'aventures [les surréalistes] » (cf. M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, cit., p. 11-12).

<sup>38</sup> « Parole a Valéry. Ébauche d'un serpent », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 133.

Le sujet se présente d'emblée comme un « dieu » porteur de lumière (littéralement, un « Lucifer limpide »), tourné vers un « vous » en apparence ambigu (ce « vous » pourrait représenter indifféremment le public des lecteurs ou un interlocuteur quelconque du poète) ; mais en réalité, la deuxième personne du pluriel renvoie, comme l'indique le titre, à une figure bien définie : Paul Valéry lui-même. Au seuil de ce dialogue entre deux initiés, le poète abandonne presque aussitôt la première personne pour la troisième : tout comme il s'est projeté en une figure luciférine, il s'objective en un « il » supérieur, celui du « dieu » caractérisé par sa pureté, son élévation et sa capacité à s'adresser, *horizontalement* (c'est-à-dire sur un pied d'égalité), à son homologue français.

Le poète-Lucifer adresse à Paul Valéry une sorte de « parole parfaite ». Cette parole est *parfaite* en ce qu'elle réalise la totalité des possibilités du langage ; la suite du fragment peut du reste être comprise comme l'inventaire de ces possibles : la parole poétique modifie le monde (« Egli è colui che modifica ») ; elle réinvente le rapport entre les mots et les choses, à l'usage des vivants (« Egli enuncia vecchi vocaboli delle antichissime genti perché designino nuovi rapporti ») ; elle remplit les vides de la connaissance (« dove l'apparecchio della Conoscenza non riesce a trovare la pietra di squadra [...] interviene la parola pitica che la colmi, esatto ») ; elle est même pensée pure, capable de prolonger très exactement les méditations du poète, selon la « méthode » de Valéry : allusion à la capacité du visionnaire, susceptible de prolonger le monde par son imagination, évoquée dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. C'est précisément ainsi, par une sorte de communication entre les esprits, que la voix mise en scène dans le poème se transmet à son interlocuteur : le message est repris « comme dans un miroir » ; la deuxième partie du texte, encadrée par les guillemets, rapporte d'ailleurs les propos fictifs de Paul Valéry :

« “Sono l'Architetto, il Matematico musicale che costruisce i suoi templi esatti con mistero.

A differenza degli altri poeti, i quali sperano, supplici, la visitazione della grazia, incosciente ispiratrice, io la domino, invece, avendone captate, ad ogni istante, le figurazioni ancora incerte, brulicanti nelle profondità dello spirito.

L'idioma e la misura classici divengono così gli elementi sensibili della mia espressione poetica, per tradurre i più recessi ineffabili e larvali motti dell'Intelletto primiero.

Assecondo, in tal modo, la legge di continuità che mi permette di assemblare armonicamente i frantumi o i giochi del vecchio universo nelle semplici e complesse equazioni de' miti primevi, nelle figurazioni prestabilite dal mio stile leonardesco.

Ma non so, in verità, quale orgoglio forsennato ci trascini, entrambi, così a fondo, nell'irrespirabile<sup>39</sup>... »

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 134.

À la double définition de la première voix (« dieu » et « Lucifer limpide ») correspond une définition symétrique de la deuxième figure, qui se présente comme « Architecte » et « Mathématicien » : ces deux termes définissent une posture de *savant*, chargé de composer, par les mots, une nouvelle harmonie « classique » (*Eupalinos ou l'architecte* est sans doute la référence qui se dissimule derrière ces lignes) ; on remarquera que dans ces deux autoportraits, aucun des deux personnages n'est érigé en « poète<sup>40</sup> ». La « grâce, inconsciente inspiratrice », n'est plus accueillie comme une faveur divine : elle est au contraire canalisée par un travail intellectuel précis. L'« Intellect primitif » s'exprimera non seulement à travers une série de « gênes exquises » (ce travail formel exigeant évoqué par Valéry dans *Au sujet d'Adonis*), mais aussi à travers une symbolisation rigoureuse (le recours aux « mythes primitifs »). Le « Dieu de l'instant » se transporte ainsi sur la page, au centre de la création. Sa poésie en sera le « temple exact ». Le résultat final est d'une force et d'une abstraction qui confine à l'« irrespirable ». Il s'ensuit un échange entre le « modificateur » (le premier poète) et l'« Architecte » (Valéry) :

« E il “modificatore”, a sua volta, a lui narra di non so quale fluidità primeva, ondulante, d'un serpente.

Che frangere di luci, che disordine !

Nasca il Desiderio, una Fame, non più la remissiva genuflessione mostruosa, ma il desiderio, la fame del frutto, la curiosità del sapore, e il dio terrestre frangerà lo specchio, imiterà il suo Fattore, contrapporrà alla Norma un Universo costruito d'una materia modificata. Nascerà l'Arte.

L'Architetto :

È Arte anticipazione del ritorno della Fattura al suo Fattore. Pietà del Dolor divino. Compimento e Fine della Musica<sup>41</sup>. »

Le texte se transforme en prophétie, sur l'avènement futur d'une poésie devenue – sous l'effet d'un « Désir » et d'une « Faim » insatiables – science parfaite ; il débouche sur une sentence qui donne une triple définition de l'art, prononcée par l'Architecte : l'art est « anticipation du retour de la Facture à son Facteur » (travail de recomposition du monde, visant à l'achever en lui donnant un ordre définitif) – « pitié de la Douleur divine » (sentiment de communion avec une divinité diffuse dans les éléments) – « accomplissement et fin de la Musique » (dans le sens d'une harmonie nouvelle dont la musique donne l'intuition). Ces trois composantes correspondent exactement aux trois chapitres centraux du

<sup>40</sup> Le terme est présent dans le texte, mais il est appliqué aux autres créateurs, dont ces deux voix se distinguent.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

premier *Dio dell'attimo*, et à leur trois figures tutélaires : « Wagner, Leonardo, Mallarmé<sup>42</sup> ».

Nous sommes là au comble de l'auto-conscience et de la lucidité, dans le rapport entre le poète et sa parole. Cette dernière est un absolu, la clef de compréhension du monde. Mais à ce moment de clairvoyance, vécu, comme l'annonçait le début du texte, depuis une « altitude de pureté mathématique », succède un retour brutal dans l'humanité ; à peine le sortilège de la poésie est-il achevé, que le poète redevient simple humain :

« Di poi, essendomi eseguiti i vostri poemi, i cui vocaboli squadrate, sì lunga mora aveva sperato, la loro evidenza passata, ridiscendendo la china. Tutto mi ridiventa confuso. Io ricado nel grembo della mia umanità nostalgica e pura. Sono un uomo<sup>43</sup>. »

### *Retour à la nuit : le faune agenouillé*

Le dernier recueil publié du vivant de Sinadino, *Vitae Subliminalis Aenigmata*, porte sur la page de garde le sous-titre : « III<sup>o</sup> quaderno del Dio dell'attimo ». Le retour d'une expression aussi familière pourrait, *a priori*, témoigner d'une forte continuité avec les deux cahiers qui précèdent, et faire attendre un dernier développement du thème du « dieu de l'instant ». Pourtant, on observe dans ce recueil publié tardivement (1934) une double évolution, qui l'isole de la période précédente – et même de tous les ouvrages de Sinadino publiés jusque-là –, au point de le constituer en dernière étape du parcours du sujet.

### *Glissements, affaiblissements, offuscations*

Le premier bouleversement que l'on constate concerne précisément l'atténuation du motif du « dieu de l'instant », que les recueils précédents avaient placé au centre du travail de l'écriture : comme s'il prolongeait les phrases finales de « Parole a Valéry », le dernier livre de Sinadino, loin de célébrer l'apothéose de l'homme-dieu annoncée par *Il dio dell'attimo*, illustre au contraire sa rechute dans une « humanité nostalgique et pure ». En termes de tonalité générale, *Vitae Subliminalis Aenigmata* apparaît ainsi, à une première lecture, beaucoup moins triomphant que les recueils qui précèdent. Le sujet poétique abandonne la position centrale et surplombante du *Dio dell'attimo*, qui reflétait sa fonction solennelle d'*organisateur* – organisateur à la fois du monde et de la parole écrite. De fait, le recueil semble moins nettement distribué et ordonné : les textes qu'il rassemble sont certes ciselés mais fragmentaires, laissés

<sup>42</sup> Dans la première partie du *Dio dell'attimo* de 1910, on trouve en effet un fragment pour le moins laconique, intitulé « Abside », et réduit à ces trois noms, que l'on pourrait considérer comme les trois prophètes selon Sinadino.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 135.

en suspens, et comme interchangeables ; ils évoquent pour la plupart des instants passagers, censés contenir une insondable énigme. Il y a là un tournant fondamental, et en partie inattendu : le sujet représenté dans *Vitae Subliminalis Aenigmata* n'est plus « dio dell'attimo ». En forçant un peu le trait, on pourrait dire que l'on assiste à la vieillesse du mage, voire à la capitulation du dieu.

Un poème traduit de façon exemplaire cette démission. Il s'agit du sonnet intitulé « Immagine del poeta », placé au centre du recueil – comme un reflet de soi soudain perçu par le poète, pendant son parcours dans la forêt enchantée de *Vitae Subliminalis Aenigmata*. L'image d'un cloître en ruine (qui prolonge d'autres représentations de « colonnes brisées » que l'on trouve chez Sinadino) traverse ce texte à la deuxième personne (c'est l'« image du poète » qui parle) :

« Chiare lucerne de' diruti chiostri  
e drammi ardenti de' tuoi cieli interni,  
vette, fogliame che di te addimostri,  
or t'abbandoni a' tuoi demoni alterni.

La tua dottrina sprigiona profumi  
tristi : malinconia su per le nubi  
e t'ascondi tra mùsici frantumi  
chè non ti giunga l'ululo d'Anubi.

Digradi un canto dentro i caprifogli  
fino ai giardini intatti dell'origine,  
prima ch'Espero l'albero dispogli.

Vapori fuor de' chiostri una vertigine  
e – a notte – non saprai, tra larve oscure,  
che il trasmutar delle temperature<sup>44</sup>. »

Ce paysage dévasté, composé de vestiges entourés de « feuillage » et de « chèvrefeuille », est la représentation d'un désastre intime. Dans sa régularité même, ce poème – aussi classique dans sa facture que les colonnes de ce cloître abandonné : quatre phrases pour quatre strophes – traduit une profonde mélancolie. Les ruines évoquent, à l'évidence, la perte de foi du sujet, livré à ses « démons contradictoires ». La « doctrine » du poète n'est plus qu'un message vide, qui ne peut rien face aux aboiements funèbres d'Anubis, annonciateurs de la nuit et de la mort. Le seul refuge possible, pour ce sujet poétique qui, par certains aspects,

<sup>44</sup> « Immagine del poeta », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 96. Le sonnet porte le sous-titre « Frontespizio a "Il Fauno inginocchiato" », et cite une phrase de Mallarmé, extraite de la présentation de *Divagations* : « Comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine ».

fait songer au personnage mystérieux des *Ruines circulaires* de Borges, se trouve dans le mirage d'un rituel sacré, un idéal de purification solitaire pouvant mener « jusqu'aux jardins intacts de l'origine ». Le jardin des Hespérides, entrevu au loin, est la seule source de lumière du poème. La nuit tombe au terme du sonnet, dans un « final » qui rappelle le poème « Science » de *Poësies*, et promet, non sans ambiguïté, une nouvelle forme de connaissance au sujet.

Parallèlement au retournement de perspectives dont témoigne « Immagine del poeta », la représentation de l'univers dans lequel le sujet est amené à se évoluer se modifie ; l'atmosphère de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, composée par touches successives, est non seulement sombre et élégiaque, mais digne d'une fantasmagorie : le sujet poétique voit défiler devant lui – ou mieux : dans la salle obscure de l'esprit – une abondance de masques, de monstres, de personnages mythologiques et de *mirabilia* ; ces visions, souvent construites comme de petites chorégraphies, se rapprochent de l'imaginaire théâtral. Le recueil peut se lire, de ce point de vue, comme une succession de tableaux élémentaires, séparés les uns des autres par de petits levers de rideau (les pages que l'on tourne<sup>45</sup>).

Deux traits frappent le lecteur du recueil, dans cet ensemble : l'obsession d'une image féminine, devinée dans chaque détail du monde, et le nombre de monstres qu'il abrite. Il y a là un bestiaire très étendu, divisé entre créatures mythologiques (nymphes, faunes, naïades, sirènes), animaux divers (oiseaux, phalènes, petits insectes), anges et figures féminines, spectres, fantômes, statues animées, êtres hybrides de toutes sortes (femmes-fleurs, visages-perles, feuilles parlantes, fleurs androgynes). Face à cette abondance de créatures – le défilé de l'imaginaire Liberty rencontre un cortège de grotesques style Renaissance –, le sujet se trouve dans une position d'infériorité. Il est lui-même le théâtre où se produisent ces apparitions, dont la signification semble, le plus souvent, lui échapper (la récurrence du mot « enigma », que l'on trouve dans le titre de seize poèmes, en témoigne).

S'il y a rechute du « je » hors de son état de divinité, et dispersion de son univers (du fait de la disparition de tout principe d'organisation), ce mouvement ne conduit pas à un éclatement de l'image du sujet : cette dernière *résiste* à la prolifération anarchique des objets de la perception. En revanche, le tracé de sa figure se fait moins net. Le « je » conserve une certaine densité, mais pas d'identité précise. Si l'on tente, malgré tout, de préciser comment est définie la voix poétique dans *Vitae*

<sup>45</sup> Dans l'article qu'il a consacré au recueil *Vitae Subliminalis Aenigmata*, Leonardo Castellani insiste justement sur l'aspect théâtral, ou chorégraphique, de ce recueil. Le rapprochement qu'il esquisse avec le défilé de masques du troisième chapitre de *Under the Hill* de Beardsley (dont on se souviendra que Sinadino avait préparé la traduction) apparaît tout à fait fondé. Cf. L. CASTELLANI, « *Vitae Subliminalis Aenigmata* ovvero Agostino John Sinadino e il nostro », in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, LXXXIX, n° 2-3, 1985, p. 460-466.

*Subliminalis Aenigmata*, on peut isoler trois éléments essentiels. *La perte de tout rôle actif*, tout d'abord : dans ce recueil, le sujet a une forte tendance à s'associer aux rôle passif du spectateur, amené à observer, presque malgré lui, des scènes emblématiques ; les thèmes de la tentation, du désir brimé, du geste impossible à satisfaire, font leur apparition dans ce recueil ; on mesure toute l'évolution par rapport au démiurge du *Dio dell'attimo*, qui ordonnait l'univers autour de lui. *L'errance et le mouvement perpétuel*, ensuite : le poète ressemble à un voyageur égaré dans un monde enchanté et comme piégé, soumis à d'incessantes métamorphoses ; ses poèmes correspondent à autant de « stations », permettant de contempler les spectacles du monde. *L'incapacité à dé-chiffrer puis re-chiffrer l'univers*, enfin : l'incertitude des premiers textes, sur le sens des messages dispersés dans le monde, réapparaît ici ; quant à la tentative de réordonner toutes ces traces autour d'une signification nouvelle, elle se heurte à une forme d'impuissance.

*La dernière station du poète : le faune*

Le poème intitulé « Il fauno inginocchiato », situé au centre de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, offre une excellente illustration de ce nouvel état du sujet ; le faune représenté par Sinadino, à genoux, est soumis aux mille tentations des nymphes qui l'entourent ; le ballet des créatures se change en *Hypnerotomachia* :

« Ti levigan ruscelli la tua carne,  
 confuse ninfe t'irritano il sesso,  
 ma nel tuo capo, remeggi di frasche,  
 ma sul tuo capo, rabeschi d'usignoli  
 che raggéla un allarme, un perdòno  
 di campane<sup>46</sup>... »

On peut voir dans ce faune tourmenté par ses sens, mais au front mystérieusement rafraîchi par une « main » attentive, une image du poète exilé dans le monde. Le poète est un faune, mais un faune « agenouillé », dans une attitude parfaitement ambiguë, qui associe soumission et prière, défaite et ferveur, paganisme et christianisme<sup>47</sup>. Cette image réapparaîtra souvent dans les derniers textes de Sinadino, qui reprendra l'expression pour baptiser divers projets d'écriture : signe qu'elle paraît à ses yeux – comme autrefois le « dieu de l'instant » – résumer parfaitement la nouvelle situation du poète. De Mallarmé à Debussy, et de Verlaine à Rimbaud, Sinadino s'intègre à première vue, par son choix du faune comme dernier blason, à une illustre tradition poétique : figure de la sensualité, d'un

<sup>46</sup> « Il fauno inginocchiato », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 102.

<sup>47</sup> « Un satiro inginocchiato nel più violetto della basilica meridiana », dira Sinadino dans un autre poème (« Saturnia tellus », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 117).

rapport charnel au monde (à la fois ingénu et démoniaque), être intermédiaire (ni homme, ni animal, ni dieu), le faune appartient à cette race nouvelle dont le symbolisme voulait souhaiter l'avènement.

Mais à l'évidence, dans ce texte, Sinadino fait moins référence au « Vieux faune de terre cuite » de Verlaine, à la *Tête de faune* de Rimbaud, ou aux autres variations symbolistes sur le thème du Satyre, qu'à l'épigramme de Mallarmé, dont il reprend les principaux éléments scénaristiques (un faune solitaire est dupé par des nymphes, qui disparaissent en lui laissant une écharpe). Le faune de Mallarmé semble être en effet, dans la perspective de Sinadino, le seul modèle qui puisse être exploité et repris en 1934. La créature mallarméenne n'est plus la divinité exubérante, à l'image de Pan, dont la mémoire a été cultivée par une génération poétique : il est une nouvelle image de l'impuissance rêveuse. Sinadino ne peut que souscrire à cette vision ; les autres traitements du sujet ne sont-ils pas, en quelque sorte, *périmés* ? Cette figure de l'ambiguïté et de l'androgynie, cet être fou de sensualité qui a été la source d'inspiration d'une pléiade de poète, ne vaut, en 1934, que comme réminiscence littéraire et signe d'une impossibilité : « O Fauno ! | cruciale, disperata immagin d'Occidente<sup>48</sup> ! »

C'est dans cette perspective de l'échec qu'il faut sans doute lire les principaux poèmes de *Vitae Subliminalis Aenigmata*. Le poète-faune est une figure inquiète et perplexe, que les naïades invitent à leurs jeux étranges : le voilà pris dans une farandole d'hallucinations et d'extases, emporté par une sensualité luciférienne<sup>49</sup>. Le défilé des visions devant le sujet solitaire et méditatif, auparavant représenté en « anachorète », réveille l'écho d'un autre ermite, l'Antoine de la tradition, lui-même victime de mille tentations ; ces *Vitae Subliminalis Aenigmata* font songer à la *Vita Antonii* telle que la raconte Athanase (à cette différence près qu'ici le sujet, nouveau saint Antoine incapable de vaincre ses démons, cède voluptueusement à leurs pressions).

Dans ce contexte, la conception même de l'activité poétique se modifie : la poésie comme domination du monde, comme rêve d'une totalité fermée sur elle-même, qui était évoquée dans *Il dio dell'attimo*, cède la place à une parole plus fragmentaire. Le « dieu de l'instant » n'est plus dans le poète, mais dans la circonstance : il prend l'aspect éphémère d'une créature, ou d'un message dispersé dans le monde, pour se manifester au sujet. Le *monstre* devient l'image du divin, qui se diffracte en mille éclats – et ces éclats viennent effleurer le poète. Ce dernier finit par être entouré non seulement d'énigmes et de créatures, mais aussi d'abstractions. « Attente », « Aube », « Mort », « Nuit », « Oubli »,

<sup>48</sup> « Il fauno inginocchiato », cit., p. 102.

<sup>49</sup> Cf. par exemple, à ce propos, le poème « Modi mentali », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 148.



« Temps<sup>50</sup> » : à côté des images les plus évanescentes, brillent dans le recueil de purs concepts. Comme si, à l'occasion des scènes qui se jouent devant lui, le poète parvenait à entrevoir des notions universelles (réalisées dans une situation particulière, extrêmement concrète). Dans la continuité de *Melodie*, ces notions se figent sous ses yeux en des images semblables à des écussons, des figures héraldiques. La poésie de Sinadino frôle à nouveau l'allégorie, mais sous une forme encore plus fragmentaire qu'autrefois. Les structures nominales se multiplient, pour désigner des états passagers du monde, entrevus par le poète : de ce point de vue, son projet se rapproche de celui que développe, dans les mêmes années, l'hermétisme italien.

On peut considérer cette nouvelle situation selon deux perspectives : d'un côté, Sinadino semble abandonner l'immanence panthéiste du *Dio dell'attimo* pour une forme de paganisme ; chaque détail du monde a sa divinité, son obscure présence susceptible de parler au poète : au désert du *Dio dell'attimo* succède un monde surpeuplé, où chaque élément contient un brin de la connaissance, chaque instant lance un trait en direction du sujet. Le poète doit dédier « un petit temple à chaque question. Sa stèle à chaque énigme », pour reprendre le vœu valéryen repris en première page de *Vitae Subliminalis Aenigmata*<sup>51</sup>.

D'un autre côté – de façon plus négative –, on peut voir dans cet univers atomisé la fin du rêve de saisie totale évoqué dans *Il dio dell'attimo* : le poète n'est désormais capable de percevoir et de reconnaître que quelques miettes d'une totalité irrémédiablement perdue. Le recueil se construit sur une succession de tableaux qui n'ont aucun lien organique les uns avec les autres. L'univers est devenu secret et incompréhensible. En ce sens, quelles que soient, par ailleurs, les sources biographiques de ce personnage – qui représente probablement l'épouse défunte de Sinadino –, l'image féminine que l'on voit apparaître à de nombreuses reprises dans le recueil prend un aspect pathétique. Cette figure lointaine est décrite dans les termes du regret et du manque : elle est incapable de jouer le rôle de la *donna angelicata* qui, traditionnellement, guide le poète vers le salut, et ne fait que consacrer l'idée de la perte ; la structure interrogative de nombreux poèmes témoigne de cet horizon négatif, comme celle du sonnet « Verbum caro<sup>52</sup> » : ce texte évoque la fin d'une religion : le tombeau vide du premier vers – tombeau de la figure féminine regrettée par le « voyageur souffrant » – se métamorphose

<sup>50</sup> « L'essenza » (p. 41), « Autunno » (p. 64), « Dio » (p. 82), « Il passato » (p. 97), « Angoscia » (p. 110), « Ricerca » (p. 145), « L'assenza » (p. 149) : même les titres des poèmes ont tendance à désigner des catégories absolues.

<sup>51</sup> Sur la page initiale de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, on lit en effet, en exergue, « ... sa stèle, à chaque énigme » (phrase suivie de la mention « VALÉRY. », sans autre précision).

<sup>52</sup> « Verbum caro », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 91.

et se creuse, pour devenir, à la dernière ligne du poème, un « gouffre » sans fond qui a tout englouti ; la vertu consolatrice de la musique, la ferveur de la religion, la sacralité de la parole se rejoignent dans le souvenir d'un rituel abandonné.

*Le mirage de Hylas*

Face à cette soudaine impuissance du « Dio dell'attimo », devenu « faune agenouillé », *Idillio d'Hyla* représente une dernière issue. Ce texte théâtral, inclus au terme de l'ouvrage (p. 163-203), en représente la conclusion logique. La pièce de Sinadino – qui évoque la façon dont le jeune Hylas cède aux avances des nymphes, et se laisse enlever par elles – met en scène une nouvelle forme de dissolution dans le néant du monde : *alter ego* du poète, et dernière variante autour du thème du faune, Hylas se laisse volontairement entraîner vers l'oubli : livré aux nymphes, il se noie dans les eaux. Cette pièce de l'anéantissement volontaire se présente comme une mise en scène idéale, un acte unique après lequel il est impossible de rien écrire et de rien représenter : elle définit un rite final, auquel le poète ne peut survivre. Fermeture du rideau, et dans le même temps, accès à une durée éternelle, hors du temps des hommes :

« Ah ! suggere la vita !  
 Ah ! smarrir la mia vita !  
 Aprir di Pan le Porte,  
 oltre la Morte, oltre la Morte<sup>53</sup> ! »

Le cri de Hylas marque la fin de la pièce, au moment où il s'enfonce dans les eaux. Il n'évoque pas une simple noyade, mais un état supérieur, à la fois hors de la vie (« smarrir la mia vita ») et au-delà de la mort (« oltre la Morte »). On observe là un dépassement de la condition dépeinte dans la première partie du recueil, semblable à l'acte de libération que prônaient certains passages de *Il dio dell'attimo* (passages évoquant la chute, la perte et la dépossession) ; mais ici, le contraste avec les poèmes qui précèdent est tel que la fuite proposée se présente comme un pur *fantasme de fuite* : Sinadino se plaît à mettre en scène la préfiguration imaginaire d'un nouvel état, impossible à rejoindre. Après le Faune, Hylas est le dernier avatar du « Dieu de l'instant », et sa fin ultime.

Le dénouement du parcours du sujet – tour à tour « étranger », « visionnaire », « démon perplexe », « sensible nomade », « Lucifer limpide », « aveugle doux », « dieu seul plein d'ignorance », « Hamlet solitaire », « ange algébrique » et « voyageur souffrant<sup>54</sup> » – est donc extrêmement sombre. Au fil des pages, depuis

<sup>53</sup> « Idillio d'Hyla », Scena seconda, in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 203.

<sup>54</sup> Cf. respectivement *Le Presenze invivibili*, p. 7 et p. 22, *La donna dagli specchi*, p. 28, *Il dio dell'attimo*, p. 13 et p. 133, *Poësies*, p. 9 et p. 17, *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 147,

les *Presenze invisibili* jusqu'à *Vitae Subliminalis Aenigmata*, le lecteur a pu assister à l'élévation progressive du sujet de l'énonciation, jusqu'au sommet représenté par *Il dio dell'attimo* – et un texte tel que « Parole a Valéry ». Dans ce recueil, toute l'attention se concentrait sur le nécessaire arrachement du fait poétique à la contingence ; il fallait s'affranchir du hasard par la spéculation métaphysique et la rigueur de l'ascèse. Mais à cette apogée succède, contre toute attente, une rechute dans un monde hanté et merveilleux ; la seule solution, et le seul espoir, se trouvent dans le mythe d'une dissolution totale, d'une fuite hors de l'humanité : c'est le programme annoncé par *Idillio d'Hyla*. Cependant, en même temps que ce texte offre une résolution du drame humain par le mythe, il en représente la mise à distance définitive.



## CHAPITRE VIII.

### NUIT, RÊVE, OUBLI, MÉLODIE : ENCYCLOPÉDIE DE LA QUÊTE

Ce que l'on pourrait baptiser l'épopée du sujet – la métamorphose Voyant-Ascète-Faune agenouillé – constitue sans aucun doute la structure allégorique fondamentale de l'œuvre de Sinadino. Mais au-delà du parcours général esquissé par les figurations du sujet – et au-delà de l'unité qu'il permet de reconstituer, en tant que ligne évolutive de grande ampleur –, on identifie, dans les recueils de Sinadino, des réseaux secondaires, de dimensions plus réduites : ceux-ci précisent, dans l'espace restreint des poèmes, les modalités d'une représentation et d'une expérience du monde. Car si le poète est bien « maître du signe », les textes ne se limitent pas à une caractérisation abstraite de sa quête, et leur paysage n'est pas un théâtre à ce point stylisé qu'il en deviendrait désertique. Bien au contraire, les textes déploient dans chaque ouvrage, à partir de ce « je » considéré comme la source et l'origine de toute parole, un éventail de scènes, de situations ou d'actions symboliques.

Rencontres nocturnes, hallucinations subliminales, ravissements imprévus, moments de contemplation et d'extase, instants d'inquiétante étrangeté : dans leur accumulation, d'un livre à l'autre, ces maillons finissent par composer un véritable ensemble – moins un *univers* ou un *espace* (car il est parcellaire et très simplifié) qu'un *répertoire* de thèmes et de figures privilégiées. Or, ce répertoire semble sinon invariable, du moins très réduit : il est toujours associé à l'idée d'un parcours d'initiation – une quête et une traversée du monde. Il y a là, sans aucun doute, une seconde clef d'intelligibilité de l'œuvre, une seconde possibilité d'unification de ses signes dispersés : l'enjeu est de parvenir à dégager, transversalement, les principaux éléments de l'encyclopédie – ou de la cosmologie – de Sinadino.

Les « entrées » de cet inventaire encyclopédique présentent trois caractéristiques essentielles, sur lesquelles il est important d'insister. Tout d'abord, il ne s'agit pas d'unités isolées, mais bien plutôt de chaînes de sujets ayant un sémantisme commun, que le poète retrouve tout au long de son chemin : véritables *articulations* de thématiques contiguës, fédérées en vastes paradigmes. En deuxième lieu, si ces paradigmes sont fondés sur des concepts abstraits, ils se réalisent en revanche à travers une série de situations très concrètes ; des objets familiers interviennent dans leur mise en scène : les éléments qui composent l'arsenal figuratif de Sinadino – ce lac, ce jardin, cette chambre, cette fenêtre, ce phare dans l'obscurité –, loin de

se réduire à un décor, composent un réseau de représentations symboliques. Enfin, et c'est peut-être là l'essentiel, ces paradigmes se construisent, à chacune de leurs apparitions, sur une opposition fondamentale : ils sont nourris et renforcés par une dialectique qui en contient le principe de fonctionnement. Ce ne sont donc pas des concepts statiques, mais des moteurs du discours poétique.

La première de ces chaînes rassemble la nuit, le sommeil, le rêve, la vision et la voyance. Les ténèbres, l'obscurité, l'aveuglement du sujet, sont des constantes dans l'œuvre de Sinadino, mais elles sont équilibrées par une faculté de sur-vision exceptionnelle ; c'est au comble de l'égarément dans les gouffres noirs que le poète perce les secrets du monde. La dialectique lumière/obscurité (métaphore du rapport connaissance/ignorance) est fondamentale dans son œuvre. La deuxième chaîne lie les thèmes de la mémoire, du souvenir, de la réminiscence et de l'oubli. Le motif de l'oubli, comme action nécessaire, est mis en scène de façon obsédante chez Sinadino. Il ne fonctionne pas seul, mais est inclus dans un double jeu d'oppositions : mémoire volontaire/fatalité de l'oubli et Pensée/Oubli. La troisième réunit le son, le silence, la syllabe et la mélodie. Le silence et la mélodie qui s'en détache – pour revenir, au terme du parcours, à la perfection d'un nouveau silence – sont deux éléments essentiels dans la poétique de Sinadino, et constituent, semble-t-il, la dernière opposition fondatrice de sa poésie.

S'il est malaisé, à première vue, de trouver un noyau commun à ces diverses situations, on peut néanmoins observer qu'elles font toutes intervenir, d'une façon ou d'une autre, une chute volontaire dans un état inférieur, ainsi qu'une image de la dissolution. En outre, elles laissent invariablement présager un dépassement de la condition initiale du sujet, à travers le passage par la perte et le néant (quelles que soient ses formes : ténèbres, oubli, silence). La dépossession, puis la « négation de la négation », semblent correspondre à un principe structurel inhérent à l'écriture de Sinadino. Anima/senz'anima/anima nuova : il faudra vérifier si la construction exemplaire du poème « Offerta » de *Melodie*<sup>1</sup> ne contient pas un modèle de représentation de l'aventure du « je », en même temps qu'un code d'écriture généralisable.

### *Nuit, rêve, vision, voyance*

Nuit, ténèbres, obscurité, définissent à première vue un état dominant du monde dans la poésie de Sinadino. Une simple considération statistique

<sup>1</sup> « Offerta », in *Melodie*, p. 15, est effectivement divisé en trois moments : « Svanisci ; – ànima –, lascia quest'ardua irritante prigione » (1<sup>er</sup> vers) ; « Solitario, accasciato, oh piangi – senza'anima – piangi » (7<sup>ème</sup> vers) ; « Fiorenza – ànima nuova – che t'è germinata nel cuore » (9<sup>ème</sup> et dernier vers).

suffit pour prendre la mesure de cette préférence. Dans les œuvres du poète, on trouve un très grand nombre de pièces nocturnes, qui témoignent de ce que l'on pourrait appeler une *perspective de représentation* privilégiée : sept poèmes sur dix, dans *Le presenze invisibili*, évoquent la nuit et ses franges (l'aube et le crépuscule) ; dix pièces sur vingt-deux, dans la première partie du recueil *Poesies 1902-1925*, sont ancrées dans les ténèbres<sup>2</sup> ; quant aux titres des poèmes – « Soir au jardin », « Soir occidental », « Nocturne vénitien », « Luna sulla villa abbandonata », « Convento notturno »... –, ils traduisent d'eux-même cette prédilection : la nuit est le cadre essentiel des textes de Sinadino – abordé dans toutes ses nuances, du cœur obscur de la nuit aux divers moments de transition jour-nuit ou nuit-jour.

Ce phénomène pourrait être considéré comme un simple effet de reprise, plus ou moins conscient (et plus ou moins servile) : celui d'une tonalité générale, propre au symbolisme italien et français. Certes, la nuit entre dans la construction d'un décor et d'une atmosphère, qui, comme l'a montré Albert Béguin, appartiennent à une génération d'écrivains de plus en plus fascinés par ce qui constitue l'*envers* du jour<sup>3</sup>. Mais ce cadre n'est ni un élément passif, ni une simple toile tendue derrière le sujet : bien au contraire, dans la continuité d'une tradition orphique et occultiste qui voit dans la nuit non un espace-temps particulier mais une véritable dimension spirituelle de l'être, la nuit est, chez Sinadino, à la fois une expérience intérieure (le dévoilement d'un autre Soi) et une manifestation de l'âme du monde (la nuit originelle d'où tout provient). Ces deux gouffres se rejoignent dans une unique perception, centrale et primitive, qui parvient à fondre intériorité et extériorité, crainte et désir, dépossession et plénitude.

La nuit, les ténèbres, et toutes les situations secondaires qui s'y rattachent (sommeil, rêve, visions, etc.) représentent en ce sens une expérience décisive du sujet : elles sont une étape fondamentale de son aventure de la connaissance – un passage tellement important qu'il pourra même être défini comme expérience initiatique par excellence, synthèse et métaphore de tout le parcours poétique du « je ». Il est essentiel, pour cette raison, d'examiner les éléments qui interviennent dans cette mise en scène privilégiée. Le motif est décliné, chez Sinadino, en une

<sup>2</sup> En voici les titres : « Songes de la fièvre » (« il fait nuit... »), « Soir au jardin » (« le soir, les yeux fermés... »), « Olea fragrans » (« le lac, ce soir... »), « Soir occidental » (« tandis que le soir se meurtrit... »), « Berceuse » (« en ton sommeil... »), « Simple accord » (« la tasse, où se mire le soir... »), « Saturnia tellus » (« de longs encensoirs, balancés dans la nuit... »), « Deux impressions d'hôpital » (« Aube » et « Soir »), « Stella matutina » (« le frisson de l'Aube... »), « Enfance » (« L'orage avec la lampe épuise le soir bleu »).

<sup>3</sup> Cf. à ce propos A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939. La qualification de la nuit comme « envers du jour » apparaît chez Gilbert Durand (cf. G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1965).

série de situations-type, en un faisceau de thèmes, dont on peut parcourir pas à pas les rayons.

La nuit est tout d'abord, chez Sinadino, *surgissement d'une dimension souterraine de l'être*. Non seulement un moment défini de la journée mais une condition particulière et propice : dans les ténèbres, le sujet est en effet soumis à de nouvelles manifestations sensorielles, bien plus intenses que pendant le jour. Les objets extérieurs apparaissent sous un nouvel aspect, et semblent indiquer au poète qu'un « deuxième sens » du monde est sur le point de surgir. Face à cette potentialité, le « je » met tout en œuvre pour forcer l'appel de l'au-delà. Ainsi, dans « Oléa fragrans », le lac devient, à la tombée de la nuit, une sorte de réservoir de parfums : « Le lac, ce soir, est une cuve ardente l d'odeurs<sup>4</sup> ». Ces parfums sont à l'origine d'une sorte de fièvre évocatoire : non un banal retour de souvenirs enfouis, mais une *imagination des profondeurs* par certains aspects effrayante, dont le poète cherche à attiser le feu :

« ...et je pressens des funèbres luxures  
une ardente alchimie, un horrible  
travail des morts, dedans la terre noire,  
l'écllosion suave des nymphes  
dans l'ombre<sup>5</sup>... »

Orgie souterraine, fornication infernale sous la « terre noire » : les images réveillées par la nuit sont d'une singulière intensité. Elles en sont en quelque sorte les manifestations solidaires. « Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît », pourrait-on dire avec Blanchot. « Et l'étrangeté, ajoute l'écrivain, ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir ». La pensée rationnelle, tout comme l'intuition, se révèlent incapables de creuser le sens de ces évocations presque magiques, venues d'un lieu « où l'obscurité ne semble pas assez obscure, la mort jamais assez mort<sup>6</sup> ». Seul le sommeil peut faire office d'auxiliaire, et assurer le glissement du sujet vers cette dimension inférieure qui s'ouvre à lui.

Cette exigence d'un dépassement de la conscience rationnelle est à l'origine d'une deuxième représentation de la nuit dans l'œuvre de Sinadino : *la nuit comme empire du sommeil*. Naturellement, le sommeil, tel qu'il est représenté

<sup>4</sup> « Olea Fragrans », in *Poësies*, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> Cf. M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2005, chap. 5.



chez Sinadino, n'est en rien un simple moment de repos : il représente plutôt un état paradoxal, entre la catalepsie et l'hypnose, favorable à tous les dévoilements. Le sujet (ce « je » qui n'est, chez Sinadino, qu'un mince faisceau de perceptions) est prêt à y pénétrer comme dans une nouvelle dimension. Le poème « La stanza sul lago » a, dans cette perspective, une valeur emblématique ; le premier vers de cette pièce de quelques lignes, qui évoque un moment de contemplation nocturne, depuis « la stanza sul lago », est justement : « La mia finestra s'apre sopra il Sonno<sup>7</sup> ». Pendant la nuit, le « Sommeil » remplace le lac : il représente un deuxième espace – aussi limpide et pur qu'une étendue d'eau – dans lequel le sujet va s'enfoncer. La fenêtre du « je », semblable à une chambre noire, est « ouverte » sur ce nouvel univers, totalement vierge, qui demande à être à la fois *parcouru* (horizontalement) et *sondé* (verticalement).

L'espace liquide de « la stanza sul lago » est à l'évidence une image de la nouvelle conscience, littéralement *démesurée*, qui se dévoile au sujet par le sommeil : cette conscience nocturne, relevant de la catégorie du « subliminal », dessine un nouveau territoire, opposé au domaine restreint de la conscience diurne, toujours opaque et empêchée, toujours limitée à des intuitions. Sinadino précise sa conception dans le fragment « Sub limine » du *Dio dell'attimo* :

« V'è un senso mironimo e multanime, che si oppone alla coscienza, nel cui segreto sembra minare e ad essa “subliminale”: che nutre e disviluppa il voler dell'Uomo, facendone un terrestre dio terribile e si disvela pel tramite del sonno<sup>8</sup>. »

Il y a ainsi deux niveaux de conscience, comme il y avait deux « états de la parole » : le niveau quotidien, réservé à un usage en quelque sorte « commercial », et le niveau inférieur, sorte d'océan englouti donnant accès à d'autres – redoutables – dimensions de l'expérience ; à l'unicité et à la cohésion du premier univers est opposée explicitement la diffraction et la multiplicité du second. Le *singulier* du « je » est en somme débordé par le *pluriel* de ce sens nouveau (défini par les deux adjectifs « mironimo » et « multanime », qui traduisent en termes précieux son être multiple et insaisissable). On perçoit d'ores et déjà que l'arpentage, puis la domination de cet espace souterrain – imparfaitement défini – seront des enjeux essentiels de la recherche poétique : c'est bien sur cette ambition de maîtrise qu'est construit le projet littéraire du *Dio dell'attimo*.

Le fragment « Sub limine » propose néanmoins une nette séparation entre les deux espaces, semblables à deux plans parallèles : on devine que le passage du premier au deuxième niveau – par l'intermédiaire du sommeil – pourra être présenté de deux façons : soit comme une remontée, voire un jaillissement, de

<sup>7</sup> « La stanza sul lago », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 135.

<sup>8</sup> « Sub limine », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 18-19.

la conscience « vraie », enfouie pendant le jour (selon un mouvement trans-cendant), soit comme une descente, un engloutissement, une chute menant le sujet du premier niveau d'existence jusque dans les profondeurs, c'est-à-dire de la surface consciente jusqu'à l'abîme de la conscience « vraie » (mouvement trans-descendant). Le poème *Ondula* correspond à la première situation ; c'est un surgissement soudain, qui emporte avec lui le poète :

« Flutti del sonno ascendono. Ascendi, profluvie d'onde tarde. Onde dell'oceano infero, sommergete la coscienza falsa ! : i simulacri erronei d'ombra<sup>9</sup> ! »

Les flots du sommeil sont comparés aux vagues d'un océan à la fois *inférieur* et *infernal*, lancées dans une sorte de raz-de-marée de la « conscience faussée ». Un poème plus tardif reprendra cette association en évoquant la « Méditerranée de songe » du poète : une nouvelle mer chargée de noyer le sujet<sup>10</sup>. À l'inverse, le poème *Autunno* met en scène un mouvement orienté dans une direction opposée – non une lame de fond venue des profondeurs, mais une irrésistible descente du « je » le long d'une pente<sup>11</sup> : le texte s'achève du reste par la répétition « discendere, discendere, discendere ». Dans cette deuxième perspective, le sommeil apparaît comme une véritable plongée du sujet dans son intériorité, vers les gouffres marins de la conscience subliminale : perte, chute, voyage spéléologique, voire descente aux enfers. « Je glisse tout le long d'un grand sommeil oblique<sup>12</sup> », déclare significativement Sinadino dans un poème de *Poësies 1902-1925*.

Il va de soi, cependant, qu'au fond de ce sommeil le sujet ne trouvera aucun savoir positif : en son cœur se trouve un vide, un manque, un néant (qui se renverse aisément en infini). Le contact avec cet océan englouti, sorte de pur éther, provoque une extase silencieuse : la mer inférieure du sommeil rejoint le « Mare Tenebrarum » de l'oubli, évoqué par Sinadino à la suite du Poe de *Éléonora*. Comme les visionnaires endormis évoqués par le narrateur de cette nouvelle, le poète ne peut qu'attraper « des échappées de l'éternité » et frissonner, en se réveillant, de voir qu'il a été « un instant sur le bord du grand secret ». Perdu dans les ténèbres, « sans gouvernail et sans boussole », il n'a pu que pénétrer « dans le vaste océan de la *lumière ineffable* », à l'instar des « aventuriers du géographe nubien » : « *aggressi sunt Mare Tenebrarum, quid in eo esset exploraturi*<sup>13</sup> ». Le sommeil ressemble, de ce point de vue, à une sorte d'*état primitif* du monde,

<sup>9</sup> « Ondula », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 55.

<sup>10</sup> « L'arôme perdu », in *Poësies*, p. 59.

<sup>11</sup> « Autunno », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 64.

<sup>12</sup> « Songes de la fièvre », in *Poësies*, p. 13.

<sup>13</sup> Cf. E.A. POE, *Éléonora*, in Id., *Histoires grotesques et sérieuses*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, p. 897.

avant toute matérialisation : espace marin, liquide amniotique qui ne délivre aucun message au sujet, qui ne lui « parle » pas.

Il existe en revanche d'autres figures, qui, elles, habitent la nuit du sujet, au point de la changer en un vaste théâtre : sur le fond uniformément obscur de l'esprit se découpent une série de silhouettes, relevant non plus du sommeil (vide par définition) mais du *rêve*. Ce dernier, fondamental chez Sinadino, obéit à une logique bien distincte : si le sommeil est une *condition* abstraite et antérieure à toute image, le rêve représente en effet son *actualisation* en un trop-plein de formes. Ces formes (humaines ou monstrueuses) ne se présentent pas dans l'espace clos d'un hypothétique « moi », mais envahissent tout l'univers du sujet : si bien que dans le cadre nocturne – indépendamment de l'état de sommeil ou de veille –, rêves, visions, hallucinations et apparitions finissent par composer un unique ensemble. Ce débordement d'être opposé au vide du sommeil (et complémentaire à celui-ci), qui se rapproche quelque peu de l'état visionnaire d'un poète nocturne comme Campana, constitue la troisième modalité de représentation de la nuit dans la poésie de Sinadino : *la nuit comme espace surpeuplé, habité par le rêve et la vision*.

Par le rêve, qui se superpose à l'état d'absence à soi du sommeil, se produit ainsi un autre type de connaissance : le poète voit défiler une multitude de visions ou d'apparitions, qui peuplent la nuit comme les figures d'un long cortège. Parmi les visions représentées, le catalogue des différentes images (anges, déesses, silhouettes féminines) serait infini : c'est certainement le recueil *Vitae Subliminalis Aenigmata* qui en offre la plus grande variété ; mais ces images sont présentes dès les premiers textes, et subsistent même dans les cahiers plus austères du *Dio dell'attimo*. Le poème « La dea nel sonno » évoque par exemple la visite d'une singulière « déesse », qui franchit, pendant la nuit, la porte de la chambre du sujet ; ce dernier se laisse approcher, avant que la déesse ne l'abandonne :

« Uno spozalizio di temperature, penetra, mi  
dimora, mi divide.  
E quando se n'è andata, destato e deluso dai  
giardini entusiastici,  
non mi rimane che la ferita lunga di quella  
fragranza sovrumana<sup>14</sup>. »

L'apparition – qui n'est nommée que dans le titre du poème : « La déesse dans le sommeil » – est évoquée de la façon la plus indéterminée qui soit. Aucun élément visuel ne la caractérise, elle n'est rien d'autre qu'un halo de « parfum »,

<sup>14</sup> « La dea nel sonno », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 112.

qu'une chaleur de « température ». La seule trace de sa visite est la « longue blessure » de sa « fragrance surhumaine » : cette blessure métaphorique – et immatérielle – représente aussi, à l'évidence, la *trace* que devra tenter de saisir l'écriture. Par rapport à la dimension purement sensitive du sommeil (donnant une intuition du monde originel), le rêve et la vision ont donc un sens faible, atténué, mais néanmoins plus défini : il est possible d'en recueillir maladroitement un *résidu*, d'en rassembler les échos et d'en offrir un déchiffrement. Un secret semble vouloir s'exprimer, à travers ces figures silencieuses : le sujet poétique, quel que soit son statut – qu'il s'agisse de l'égyptologue des *Presenze invisibili* et de *Melodie*, du moine du *Dio dell'attimo*, ou du Faune de *Vitae Subliminalis Aenigmata* – éprouvera le désir d'en recomposer les fragments, et d'en restituer l'impression sur la page : si l'on a pu parler, dans le chapitre précédent, de l'obsession du « je » pour le déchiffrement des signes, le rêve en est le premier pourvoyeur.

Toutefois, ce secret est bien protégé : la représentation des « portes » du rêve – qui rappellent les « portes d'ivoire ou de corne » chères au Nerval d'*Aurélia*, et annoncent les « portes de Pan » de *Idillio d'Hyla*<sup>15</sup> – est fréquente chez Sinadino. Le poème *Hésitation*, qui évoque le moment du réveil, en donne une représentation exemplaire :

« La porte se referme sur un orchestre confus. Je m'éveille, j'émerge d'une planète obscure. Je rejette, d'un geste de commandement ou d'oracle, la couverture de nuit où des monstres griffus s'attardent, accrochés, par endroits, alternant avec des zones de fougères pâles, où des licornes viennent s'éteindre dans la laine ennuyée, parmi des courtisanes.

[...]

Si l'invitation d'une palme pouvait motiver mes pas ! Je regarde la porte de sombre bronze. Que le vantail tourne un peu sur ses gonds ! Que je revoie, le temps d'un éclair, les jardins bleus (si terriblement immobiles), que la mort maternelle préside<sup>16</sup>... »

Ces portes qui se sont refermées défendent un étrange univers, peuplé de créatures diverses, vivant à l'abri du « climat des morts » : l'espace recréé par ce rêve mélange sans scrupules les animaux d'un bestiaire fantastique (les « monstres griffus », la « licorne »), l'image d'un monde de délices aux couleurs préraphaélites (l'univers est décoré de « fougères pâles » et peuplé de « courtisanes »), et le spectre d'un territoire infernal, à la fois funèbre et matriciel (ce sont des « jardins » que « la mort maternelle préside »). C'est une nouvelle arche de Noé, un condensé merveilleux d'animaux imaginaires, qui grouillent derrière le vantail :

<sup>15</sup> « Aprir di Pan le Porte, l'oltre la Morte, oltre la Morte ! » est le cri final du jeune Hylas (*Idillio d'Hyla*, p. 203).

<sup>16</sup> « Hésitation », in *Poësies*, p. 89-90.

concentration explosive de toutes les ressources de l'imagination, opposée au vide du sommeil.

Ainsi, si le sommeil est ce qui laisse affleurer un *inconscient objectif*, un centre obscur universel, le rêve ouvre la voie d'une révélation mythique, voire mythologique : une galerie d'êtres archétypaux, possibles déclinaisons de la divinité, ou simple projection de l'imagination humaine. On retrouve là, à l'évidence, un écho de la conception du rêve développée par Poe et Baudelaire (avec la participation auxiliaire du chanvre et du laudanum...), ainsi qu'un souvenir des voyages orphiques placés par Nietzsche au cœur de l'inspiration dionysiaque dans *Naissance de la tragédie* ; à cela semble s'ajouter une référence discrète à la proposition centrale du surréalisme, formulée précisément dans les années de composition du recueil *Poësies* : pratiquer la chute dans le rêve, à la recherche des paysages mentaux les plus luxuriants.

À la suite du prophète de Vienne, et en concomitance avec les « médecins » surréalistes, Sinadino semble en effet se lancer, dans certains poèmes de *Poësies*, dans cette jungle nocturne à peine apprivoisée : la « Fleur-Pégase » qu'il rencontre dans son périple – décrite dans un poème dédié à Jean Cocteau<sup>17</sup> – sera peut-être son seul trophée, dans le cadre de cette course au rêve lancée par Breton, mais il témoigne de sa contribution silencieuse à la redécouverte des trésors infinis du songe. On perçoit mieux, dès lors, quelle est pour le poète la valeur initiatique de la nuit. La nuit devient chez Sinadino, à travers le rêve – traversée essentielle –, le lieu de toutes les expériences d'initiation ; elle est, fondamentalement, la dimension du savoir enfoui, du secret à percer : les « jardins bleus » s'y dévoilent enfin.

La nuit est donc le cadre d'un passage fondamental, dans le chemin d'initiation et de découverte emprunté par le sujet poétique. On serait tenté, à ce titre, d'élargir encore la perspective, et d'y voir un schéma essentiel, généralisable à l'ensemble de l'expérience du sujet : n'est-ce pas, finalement, tout le rapport au monde du « je » poétique que l'on pourrait qualifier de *nocturne* ? On peut se demander si la nuit n'est pas, en réalité, la condition et l'arrière-plan de tous les poèmes, en ce qu'elle résume souverainement l'état du sujet. En d'autres termes, le rapport global sujet-monde semble construit sur une analogie avec le rapport sujet-nuit, et sur son élargissement à toutes les catégories de l'expérience. Ce serait là une quatrième dimension de la nuit chez Sinadino : *la nuit (et le voyage nocturne) comme métaphore de la condition existentielle*.

Deux éléments autorisent cette extension. D'abord l'évocation insistante de l'obscurité, entendue comme qualité première du monde (c'est-à-dire la reprise métaphorique du champ lexical des ténèbres, pour qualifier toutes sortes

<sup>17</sup> « La fleur-Pégase », in *Poësies*, p. 87-88.

de situations) : chez Sinadino, le monde entier est perçu selon la catégorie du « nocturne » et du « lunaire ». Il est difficile de ne pas songer, dans cette optique, au réseau d'images de *Serres chaudes*, et à certaines déclarations de Maeterlinck dont Sinadino se rapproche. « Il y a dans notre âme une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable », confie par exemple le poète à Edmond Picart, reprenant l'image de l'océan intérieur déjà évoquée par Poe. « Ce que nous parvenons à émettre, continue Maeterlinck, en allume parfois quelque reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres ». C'est précisément cette *vision globale* du monde comme nuit originelle que Sinadino reprend à son compte<sup>18</sup>.

L'intériorisation de l'obscurité par le sujet lui-même constitue le second versant de la condition nocturne, telle qu'elle apparaît dans les textes de Sinadino. Le poète se change régulièrement en aveugle, avançant à tâtons dans les ténèbres, comme dans « Poème moderne » :

« Je descends,  
j'erre,  
mes inutiles mains, comme des alarmes  
jetées dans l'ombre<sup>19</sup>... »

Le sujet de « Poème moderne » est un être arpentant une « nuit sacrée » semblable à celle évoquée par Hölderlin dans *Le pain et le vin* : ténèbres de la connaissance tellement obscures que le poète en perd toute capacité visuelle ; le voilà condamné à errer parmi les hommes, seul et sans secours<sup>20</sup>. De la même façon, le premier poème de *Poësies* commence par le vers : « Je suis l'aveugle doux que mènent les musiques ». Dès la page d'ouverture du recueil, le sujet poétique se pose ainsi comme aveugle, mendiant, vagabond ; dans les ténèbres de son esprit, guidé par de simples musiques, il est à la recherche des « pures sources », en marche vers la simplicité des « températures » : bien sûr, l'aveuglement finira par être associé, chez Sinadino, à l'idée d'une vision supérieure et libératrice (c'est au cœur de la nuit que le sujet aura une intuition claire du monde, par la conscience

<sup>18</sup> « Je me sens attiré [...] par les gestes inconscients de l'être, qui passent leur mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d'artifice où nous sommes enfermés », dira encore Maeterlinck, en filant la métaphore lumière/obscurité (M. MAETERLINCK, *Confession de poète*, in *L'Art moderne*, février 1890).

<sup>19</sup> « Poème moderne », *Poësies*, p. 10.

<sup>20</sup> L'image du poète perdu dans le monde moderne, semblable à ces prêtres de Dionysos « qui de pays en pays erraient dans la nuit sacrée », apparaît dans l'élégie *Le pain et le vin*, juste après la célèbre interrogation : « à quoi bon des poètes en des temps de détresse ? » (F. HÖLDERLIN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995, p. 813).

ou par la sensation). Il n'en reste pas moins la première caractéristique du sujet : condition nécessaire, justement, à l'initiation et à la découverte.

Cette expérience magique, ce passage par les ténèbres – source de la connaissance et origine de l'écriture – se reproduisent, avec des modalités différentes, dans de très nombreux textes de Sinadino. C'est là un mécanisme essentiel de sa poésie. Il traduit l'idée qu'il existe, au cœur de notre expérience du monde, un *centre d'opacité* qu'il faut explorer et dont il faut rendre compte. C'est un itinéraire orphique qui se propose au poète : il faut aller puiser dans le monde obscur des secrets pour les rapporter à la lumière du jour. Le parcours est clair : du monde des apparences au cœur nocturne de la conscience, puis de ce cœur nocturne à la surface de l'être. Il ne s'agit pas simplement d'être prophète des songes (ou psychanalyste de ses propres rêves) : il n'y a peut-être aucun savoir positif, aucune doctrine directement exprimable, à rapporter de ce voyage.

L'enjeu est plutôt cet autre état, cette autre sensation du monde, située hors du *logos*, qui apparaissent pendant la parenthèse nocturne, et dont la maîtrise donnerait au sujet de nouvelles prérogatives. Le poème « Hésitation », précédemment cité, évoque ce message à recueillir et à déchiffrer. Au réveil, le poète reprend ses esprits et tente de retrouver la clef dont il a eu la perception pendant son sommeil ; la « planète obscure » dont il revient est la meilleure image de cette *altérité d'être* qu'il a effleurée, et qu'il s'agit à présent de restituer sur la « page blanche », dans une dialectique évidente entre ombre et lumière, *A noir et virginité* du papier. Certes, dans le contexte de ce poème, le poète s'avère incapable de traduire en mots ce dont il a eu l'intuition. Mais on perçoit bien, à travers les formules de l'empêchement (« Si je voulais... », « Si tous mes capitaines... ») et celles de l'exhortation (« Que le vantail... », « Que je revoie... »), quel est l'enjeu de cette recherche. Il s'agit de reconquérir son unité, et de démultiplier les possibilités de sa conscience ; en d'autres termes, devenir « le maître incontesté de [sa] pensée et de [ses] songes », et atteindre la perfection solipsiste du « Dieu de soi-même antérieur au soleil ». Dernière image de la lumière, *avant* laquelle (ou *derrière* laquelle) il faut savoir se placer.

### *Mémoire, souvenir, réminiscence, oubli*

La dimension orphique, rencontrée dans la représentation de la nuit chez Sinadino, réapparaît dans un autre contexte, associée à une deuxième ligne thématique, tout aussi essentielle : celle qui lie la mémoire au souvenir et à l'oubli. Le secret fondamental que le sujet entrevoit derrière les portes de bronze du sommeil et du rêve n'est pas, en effet, détaché de toute caractérisation spatio-temporelle, mais inscrit dans l'épaisseur du temps : les gouffres profonds dans lesquels l'esprit s'abîme sont situés à la fois dans le sanctuaire d'un au-delà mental

(la vision, la sensation pure, le rêve) et au creux d'un passé indistinct (un espace mémoriel proche du mythe). Ce temps paradoxal, cette faculté de sentir non-historique, découle d'un arrachement du « je » à la continuité de l'esprit, que Sinadino présente comme un *accueil de l'oubli* : moment privilégié, permettant d'oublier le devenir incessant du monde et de le percevoir selon un ordre nouveau. Pour analyser ce deuxième axe, il convient de revenir sur les fonctions attribuées à la mémoire dans l'œuvre de Sinadino, et d'examiner la valeur qu'acquiert, à l'inverse, le geste solennel de l'Oubli.

Chez Sinadino la mémoire n'est pas une activité réfléchie et maîtrisée. C'est plutôt une faculté involontaire, totalement incontrôlable : la conscience est le lieu où des images du passé affluent et refluent librement ; tout comme elle peut être saisie par des perceptions extérieures, elle peut être envahie par des impressions mentales (conformément à la conception de l'être comme simple *contenant* ouvert à tous les *contenus*, que l'on retrouve constamment chez Sinadino). Si la mémoire a une fonction essentielle, elle a donc, à première vue, une extension très réduite : elle se limite à un simple processus de surgissement, dont le déclenchement est imprévisible, voire aléatoire ; dans certaines circonstances favorables, un flot d'images peut déborder et envahir la conscience du poète. Ces images sont liées à des parfums, des mots, des gestes, souvent devenus obscurs, semblables à des hiéroglyphes qu'il faut déchiffrer.

Il existe une profonde ambivalence dans la représentation de ces images : tantôt le sujet a foi dans leur déchiffrement, dans les révélations qu'elles peuvent apporter, tantôt il échoue à recomposer un sens à partir de leur dispersion. Le poème « I glifi » évoque ainsi une figure féminine enveloppée dans les voiles de la mémoire ; le geste qu'elle semble réaliser est impossible à fixer en une signification définitive :

« La donna mia ne' velami ravvolta  
della memoria, mi fa un cenno vago,  
come tremor d'una foglia dal ramo  
palesa al passeggiar màgici glifi,  
ch'io non deciferar so perché volta  
è la mia vita ove ogni scienza è muta<sup>21</sup>. »

Dans « I glifi », la mémoire est incapable d'aller au-delà de l'image, vers le sens dernier du geste qui a été esquissé. L'image reste donc, littéralement, un « hiéroglyphe » : figure dont la représentation visuelle est manifeste, mais dont la signification reste obscure. Remarquons que le poète déclare qu'il *sait ne pas*

<sup>21</sup> « I glifi », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 56.



*déchiffrer*, et non qu'il *ne sait pas* déchiffrer – preuve de son acceptation d'un mystère impossible à percer. Les deux derniers vers du poème élargissent encore la signification de cet épisode : l'expérience du sujet est, de toute façon, tournée « là où toute science se tait » ; la figure apparue dans la mémoire correspond à un point aveugle de la connaissance rationnelle. Le poème « I fari » semble, à l'inverse, caractérisé par une certaine foi du sujet dans l'affleurement des images. Face au spectacle nocturne d'un lac, quelques détails d'une figure féminine remontent à la surface ; ils laissent espérer qu'ils parviendront à s'animer, à articuler un message (même s'il n'est pas dit que la signification de ce qui affleurerait sera accessible<sup>22</sup>).

Quel que soit le degré de certitude attribué aux visions du sujet, on relève une constante dans ces représentations : le contenu de la mémoire est toujours éphémère et impalpable. L'image semble toujours brouillée, sur le point de se dissoudre en une pure virtualité, comme s'il existait une irrésistible force d'anéantissement, qui menaçait de tout effacer. Il est délicat, à ce titre, de parler de souvenirs : le terme de réminiscence paraît plus adapté à ces phénomènes. « Il vano incantamento » donne un excellent exemple de cette dissolution :

« La dolce donna dal nitido viso  
s'è fatta nube, nella memoria,  
pausa di cielo, dubbio di musica,  
profumo ch'è pur sempre desiderio<sup>23</sup> »

La figure féminine est devenue, à travers la mémoire, à peine plus qu'un lambeau d'image : un débris, une miette, un éclat arraché à l'élément naturel, recomposé en une nouvelle essence à la fois visuelle (« pause de ciel »), auditive (« soupçon de musique ») et olfactive (« désir » de « parfum ») : sensation délicate et raffinée, proche de la pureté des « températures » chères à Sinadino. On trouve là une similitude avec les représentations du rêve des autres textes du poète (on songe à l'« orchestre confus » du poème *Hésitation*) : ce sont les mêmes signaux, peut-être encore plus atténués, encore moins compréhensibles.

Face à ces surgissements anarchiques, la mémoire volontaire (c'est-à-dire la reconstitution active de l'expérience, soutenue par un effort conscient) n'est d'aucun secours : l'activité réfléchie est même jugée imprécise et dangereuse. Loin d'être un moyen d'élucidation, le recours à la mémoire quotidienne et spontanée n'est, dans la perspective de Sinadino, qu'un instrument de souffrance et d'aliénation. Sur la surface de la conscience ne peuvent affleurer que de brefs éclairs de mémoire. Cette apparente impuissance – impuissance de la pensée

<sup>22</sup> « I fari », in *Melodie*, p. 33.

<sup>23</sup> « Il vano incantamento », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 112.

consciente et rationnelle, et inadéquation du langage qui la traduit – renvoie à un véritable *topos* culturel, dont Bergson (la pensée et le mouvant) et Proust (la mémoire volontaire qui vient toujours trop tard) offrent les deux reflets les plus aboutis.

Comme le narrateur de la *Recherche*, le sujet poétique n'a que faire, chez Sinadino, d'une mémoire consciente, procédant par succession d'instantanés (« rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies<sup>24</sup> ») : autant céder à la débâcle des réminiscences. En ce sens, l'évocation des filaments de souvenirs qui se décomposent irrémédiablement, n'a, chez Sinadino, rien de particulièrement original. En revanche, l'*acceptation* de cette impuissance par le sujet, la *radicalisation* du sentiment de son inutilité en une théorie articulée, et, surtout, son *retournement* en une force et en un atout, sont certainement plus singuliers. Cette posture particulière est la conséquence d'un choix extrême : celui de l'oubli, seul moyen de reconquérir « un peu de temps à l'état pur ».

De très nombreux poèmes de Sinadino valorisent en effet l'oubli, comme condition nécessaire à la connaissance véritable du monde : l'oubli n'est pas, dans la conception du poète, une *action* ponctuelle mais un *état* qu'il faut s'attribuer de façon constante, une purification sans cesse renouvelée, permettant de se retrouver à chaque instant nu et vulnérable devant les choses. Cet éternel effacement est le résultat d'un travail sur soi, d'un véritable exercice spirituel : on ne s'étonnera pas de rencontrer de nombreuses allusions à ce geste dans *Il dio dell'attimo*, le bréviaire artistique de Sinadino. Certes, le thème apparaît explicitement dès *Melodie*, mais il n'est présenté comme effort nécessaire et vital qu'à partir de 1910. Un passage du premier cahier est extrêmement clair à ce sujet :

« La facoltà della MEMORIA, siccome strumento di comparazione e di conoscenza appare ben spesso fallace ; in quanto imponga alla “coscienza continua” elementi in essa contenuti. Epperò, a mondar la vision nostra, è necessario ricorrere all'Oblío, o facoltà interruttiva della “continuità” onde siam presi<sup>25</sup>. »

L'Oubli s'oppose explicitement, dans ce fragment, à la Mémoire quotidienne, conçue comme faculté qui assure la transition entre passé et présent, et, partant, comme instrument d'uniformisation de l'expérience (on reconnaîtra un lointain écho schopenhauerien dans l'utilisation du terme « continuité », et dans la valorisation de sa rupture). Cette mémoire est responsable d'un nivellement du vécu, contre lequel il convient de réagir. Dans la suite du texte, Sinadino indique

<sup>24</sup> Cf. M. PROUST, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, vol. III, p. 865.

<sup>25</sup> « Teoria dell'oblio », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 45.

l'Oubli comme la seule solution possible pour échapper au piège du continuum ; il faut effacer les « rémanences » de la conscience, prise dans la trame trop confortable du temps humain :

« È necessario che l'uomo innalzi a grado di facoltà razionale : l'oblio, affinché ritrovi, talvolta, sè ignudo ed infantile innanzi alle cose. È questo il solo mezzo che gli si concede e ch'egli dispone per verificare la estensione della sua propria sensitività e la esattezza dei suoi strumenti di conoscenza<sup>26</sup>. »

Paradoxalement, seule une âme ayant assimilé cette faculté d'oubli (s'étant donc mise à distance des automatismes de la mémoire volontaire) pourra retrouver la pureté d'un rapport au monde exprimé par les deux adjectifs « ignudo » et « infantile ». C'est en d'autres termes par un travail « rationnel » de déculturation que l'on parviendra à libérer l'*état de nature* de la conscience. Il y a dans ces quelques lignes de « Teoria dell'Oblio » un chemin tout tracé : le poète doit affronter les trois étapes de la dialectique fondamentale mémoire-oubli-conscience purifiée. Ce n'est pas un conseil, ou une suggestion, mais un impératif catégorique : « Inalza l'Oblio tuo fin sopra la tua Memoria », déclare le poète dans « Ondula<sup>27</sup> » : le ton comminatoire traduit l'urgence de cette libération.

À bien y regarder, néanmoins, l'oubli n'est pas qu'un moyen de se mettre à l'abri des assauts du passé, pour vivre plus intensément le présent. Sa fonction n'est pas réduite à un rôle de protection de l'instant. Bien au contraire, on peut observer, chez Sinadino, un élargissement du concept à la dimension d'une condition existentielle, voire sociale : l'oubli ne doit pas uniquement effacer la mémoire, mais englober une culture, un système de valeurs, et même, plus largement, la Pensée tout entière (entendue comme activité consciente, organisée, réfléchie, sinon comme routine de l'esprit). Pensée et Oubli – et non Mémoire et Oubli – semblent être, en dernière analyse, les deux antagonistes essentiels de la poésie de Sinadino, présentés au lecteur comme pôles antinomiques dès le poème « Mare tenebrarum ». Le lexique de la purification (spirituelle) est récurrent. La pensée bride l'expérience, tue la sensation ; contre elle, l'oubli doit permettre de reconquérir l'innocence du premier homme devant les choses.

Le schéma ternaire mémoire-oubli-conscience purifiée s'élargit donc, pour devenir, encore plus simplement : pensée-oubli-pureté. Ainsi placé au cœur du chemin de la connaissance, l'oubli acquiert une valeur gnoseologique fondamentale ; son élection au statut de principe fondateur est tout à fait originale, car elle dérive, à l'évidence, d'un croisement d'influences culturelles : le lecteur

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> « Ondula », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 56.

reconnaît d'abord, en filigrane, les traces de l'héritage schopenhauerien (l'ascèse salvatrice, évoquée dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, impose de réaliser un « saut » hors de la douleur continue de l'existence, c'est-à-dire d'échapper à sa condition en oubliant quelles sont les racines de l'être) ; on perçoit également, chez Sinadino, un écho de la deuxième *Considération inactuelle* : *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* se fonde précisément sur la nécessité absolue d'abandonner tout rapport « historique » au présent pour le vivre – enfin – dans son intensité ; le thème de l'oubli envahit les pages de l'ouvrage de Nietzsche, et se cristallise souvent dans des formules très incisives : « toute action exige l'oubli, de même que toute vie organique exige non seulement la lumière, mais aussi l'obscurité », proclame ainsi Nietzsche, qui condamne « celui qui ne sait pas s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas, telle une déesse de la victoire, se tenir debout sur un seul point, sans crainte et sans vertige<sup>28</sup> ». Il existe une évidente affinité entre certains aphorismes de Sinadino et les thèses exposées par Nietzsche dans son essai, qui semblent fournir au poète une charpente théorique solide.

Toutefois, loin de se limiter à cette paternité spirituelle « occidentale », le « dieu de l'instant » de Sinadino puise dans une *koinè* mystico-ésotérique bien plus large : le geste de l'oubli évoqué dans « Scolii a *Idillio d'Hyla*. Teoria dell'oblio » fait par exemple songer à nombre de doctrines théosophiques ayant cours à l'époque, aussi bien en Europe que dans les milieux alexandrins. Doctrines inspirées par les religions orientales qui font, elles aussi, intervenir le thème de l'oubli et de la dépossession : d'une part parce qu'elles se fondent sur la nécessité d'une *tabula rasa* préalable des convictions de leurs adeptes (une suspension de toutes les croyances apprises) ; d'autre part parce qu'elles s'acharnent, le plus souvent, à interrompre le flux de la pensée, le cours de la connaissance rationnelle, pour arriver à une contemplation purifiée du monde (une extinction de soi dans l'infini). Il y a dans cette considération non plus rationnelle mais mystique de l'oubli un modèle auquel Sinadino semble très sensible : c'est même l'un des rares points pour lesquels on pourrait peut-être reconnaître une « filiation orientale » de Sinadino.

De ce point de vue, Sinadino est sans doute marqué par une atmosphère diffuse, propre à un versant intellectualiste de l'intérêt pour l'orient, tel qu'il se manifeste à la fin du siècle ; au-delà de l'orientalisme universitaire le plus rigoureux (archéologique, linguistique, ethnologique<sup>29</sup>), se développe en effet

<sup>28</sup> Cf. F. NIETZSCHE, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, in *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1990, p. 96-97.

<sup>29</sup> Nous renvoyons à ce propos à E. SAÏD, *Orientalisme. L'orient vu par l'occident* [1978], Paris, Le Seuil, 1980.

dans ces années un orientalisme « empathique », qui considère volontiers le Levant comme la source d'une spiritualité plus pure et plus authentique : les religions d'orient offriraient l'occasion d'une fusion littéralement « immédiate » entre l'individu et le cosmos, sous le signe de la dépossession et de l'oubli. En 1921, Maurice Maeterlinck écrira un essai significativement intitulé *Le grand secret*, tentative de retracer l'histoire d'une spiritualité alternative, depuis les Védas indiens jusqu'à l'occultisme contemporain, en passant par la cabale, la gnose alexandrine et l'alchimie, comme s'il s'agissait de la transmission d'une seule et unique « philosophie du néant », dans une direction Est-Ouest (et dans le sens symbolique d'une dégradation<sup>30</sup>). On ne s'étonnera pas que Tullia Fabiana, la magicienne imaginée quelques années plus tôt par Villiers dans *Isis*, ne pénètre au cœur des doctrines secrètes qu'après un séjour d'initiation en orient<sup>31</sup>.

Mais au-delà de cet ensemble d'influences, le mérite de Sinadino est de parvenir à intégrer la notion de l'oubli (considéré comme extinction de la pensée) dans une démarche active, exposée dès le premier cahier du *Dio dell'attimo* : celle-ci est non seulement *partie intégrante* d'un système théorique cohérent (ce système qui a trois piliers : oubli, douleur, musique), mais aussi *étape centrale* du parcours du sujet, tel qu'il se développe au fil des poèmes. De nombreux textes rendent compte, en effet, de ce parcours fondamental. De *Melodie* à *Vitae Subliminalis Aenigmata*, l'aller-retour entre les deux entités opposées que sont la Pensée et l'Oubli apparaît à de nombreuses reprises. Le poème en prose « Ondula » est peut-être le plus représentatif de ce fonctionnement : il évoque le naufrage de la conscience du sujet, qui se dissout dans un irrésistible mouvement d'oubli. Le passage de sa conscience faussée à un nouvel état de conscience, détaché de toute contingence, est déclenché par une phrase semblable à une formule magique : « Dimentica ! Sappi dimenticare ! ». Ce poème est situé à la toute dernière place du premier cahier du *Dio dell'attimo*. On peut le considérer comme une synthèse de tout l'enseignement du recueil : il n'est pas inutile de revenir sur les trois grandes unités qui le composent.

Le premier moment du texte définit un contexte élémentaire, qui se limite à deux éléments : le soleil de midi, une palme qui se balance lentement au-dessus du sujet. Hors de ce cadre réduit, le monde entier semble avoir été « aboli » par l'effet de la lumière solaire ; une divinité émerge de cette fixité onirique, et parle au poète comme en un rêve :

<sup>30</sup> M. MAETERLINCK, *Le grand secret*, Fasquelle, 1921.

<sup>31</sup> Cf. VILLIERS DE L'ISLE-À-ADAM, *Isis* [1862], Toulouse, Ombres, 1995 (et le chapitre XIV de *À rebours* pour un commentaire élogieux de cette œuvre).

« Ondula la palma sola nell'oro adorabile ; divide d'oro innumerevole il riso di Phoibos aurodicente ; sola si persiste del mondo falso abolito : sola emerge dall'ondeggiante sonno e il dio antico della Terra, che l'infere membra ha prese nella ganga della pietra primeva, l'elementale nume vetusto dal negro labro simile all'uomo notturno, profferiva le sillabe di sogno : "Dimentica ! Sappi dimenticare<sup>32</sup> !" ».

Le mystérieux dieu chtonien aux lèvres noires, qui a surgi de la pierre, des profondeurs nocturnes du monde, enjoint au poète non seulement d' « oublier », mais de « savoir oublier ». Cette dépossession de soi, cet abandon qui laisse affluer dans la conscience le « dieu de l'instant », est la première étape du processus évoqué dans le poème. Puis vient le deuxième moment, la promesse d'une renaissance :

« "Avviluppata, la natività tua nuova, si colmerà de' suoni della Terra primordiale ; un delicato edificio di timbri tremanti la Pithia, d'eccessivo patire, inciderà sulla piana palma dell'anima tua simigliante al petalo della magnolia" ».

Nessuna squilla di bronzi eversori squasserà dirute lacune d'aere, nè murmuri di rivi le tue tempie cingeranno – ignudo dio. – Non disegno di labbri sbiancati come le sirte si dissuggellino sul bianco volume del suono che verrà<sup>33</sup>... »

L'âme du sujet est promise à devenir une simple surface, aussi lisse et pure qu'un pétale de magnolia ; il est aisé de voir dans ce pétale blanc une image de l'effacement, de l'annulation de toutes les données de l'expérience, que procurera cette nouvelle « nativité » ; on songe aussitôt au poème « Elegia » du *Dio dell'attimo* : l'âme sera une tablette d'argile sur laquelle pourra s'imprimer le « sentiment du monde ». De douces sonorités, opposées à la clameur environnante, sont destinées à accompagner ce « dieu dénudé » vers la béatitude.

La prophétie s'achève sur cette vision. Les dernières lignes du poème évoquent le « réveil » du sujet, semblable à un « retour » vers la beauté ancestrale, par la grâce d'une présence invisible et bienveillante ; « ritorno puro » et « risveglio innocente » sont les deux formules fondamentales de ce passage. Elles traduisent l'accès du sujet à une nouvelle dimension de l'expérience : le sujet est enveloppé dans une radiation mystérieuse, semblable à un cocon ; il est bercé par des sons, caressé par une pluie de sensations ; soudain des « cils » s'ouvrent, et donnent à voir de nouveaux paysages, que ne peut soutenir l'écriture ; c'est précisément sur la répétition impuissante du mot « ciglia », et sur l'expression « risveglio innocente » que s'achève le poème :

<sup>32</sup> « Ondula », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 55.

<sup>33</sup> *Ibid.*

« Piove il sonno eccessivo su le tue membra ; disfatte flore marcescenti piovon senza fine su la tua nudità immota. Parimenti il verbo ténero che s'ode quando la Morte enuncia i suoi vocaboli venerabili.

Ma fa un erompere mite intorno : è l'incantesimo del ritorno puro.

“La chiara nube nasce : ti fascia ; si fende ; si fa diversa : di cromi di gamme d'accordi ; d'alberi d'acque di foglie e ciglia, ciglia, ciglia, infinite schiudonsi su tutta la nudità di tue membra al sentimento del Risveglio innocente<sup>34</sup>.” »

L'expérience du sujet est représentée, dans « Ondula », dans les termes d'une extase mystique. C'est sans doute le texte de Sinadino qui s'aventure le plus loin dans cette direction : le lexique du poème, le réseau métaphorique, et même la construction du « récit », semblent empruntés aux évocations d'extases religieuses. Bien sûr, cela n'a rien d'une apocalypse chrétienne ; c'est plutôt une sorte de fusion panique avec les éléments qui est mise en scène. Mais le texte s'arrête précisément au bord de la révélation. Au-delà de l'effet spectaculaire et presque théâtral que produit cette conclusion ouverte, dans le recueil de 1910 (l'âme semblable à un pétale blanc évoquée dans le poème trouve son meilleur reflet dans les pages blanches qui le suivent, et le « Réveil innocent » coïncide avec la fin du livre), peut-on préciser à quoi donne accès ce « retour » à l'innocence ? Que trouve-t-on au terme ultime de ce voyage ? Certains fragments semblent offrir une préfiguration de l'état auquel aspire le « je » : on peut reconnaître au moins deux degrés dans la représentation.

Dans une première perspective, il s'agit pour le sujet de se fondre dans une pensée universelle, dans une mémoire en quelque sorte immémoriale, capable de lui révéler l'existence d'un au-delà éternel, dont il n'est qu'une émanation passagère. Le « je » a accès à une connaissance non pas historique mais mythique – non pas humaine mais divine. Semblable au jeune Hylas, il pourrait s'écrier :

« ... e pare mi sovvenga dell'infanzia,  
ma d'un infanzia più tenera ed antica  
della mia vera e che vada  
oltre il limbo materno<sup>35</sup>. »

Par l'oubli le sujet a accès à tous les mythes, à toutes les légendes de l'humanité (ce versant de la nouvelle conscience du « je » ressemble au monde grouillant de monstres et de héros que laissent entrevoir les portes du rêve). C'est un savoir divin qui se présente à sa portée. Divin parce qu'il est celui des dieux et des héros (le sujet *devient lui-même* dieu et héros), mais également parce qu'il offre la clef d'un Verbe originel (le sujet possède désormais une parole innocente et pure).

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Idillio d'Hyla*, in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 187.

Dans le même temps – et c’est peut-être là un deuxième niveau de la représentation –, l’accès au mythe s’accompagne d’une abolition du corps et de la pensée, d’un engloutissement définitif : précisément ce que symbolise la noyade du jeune Hylas dans la source des nymphes. Une page du *Dio dell’attimo* évoque « un’assenza azzurro-lilla. Un’assenza memoriale<sup>36</sup> », dans laquelle s’enfonce le poète. Le poème « Lo, si tôt perdue » présente, de la même manière, le fantasme d’un anéantissement dans un espace « sans plus de peines, sans joie, immémorial » : « Je veux effacer mon passé pour refaire mes pas dans les pas de tous tes sentiments<sup>37</sup>... », déclare le sujet poétique : en « Lo », perdue si « tôt », il retrouve peut-être le « Lotos », l’oubli que procure le fruit des lotophages ? Par cette chute, le sujet devient en tous les cas simple « sentiment », « température », et même « syllabe vaine ». C’est bien à cette annulation, à ce terrain neutre, qu’aspire le poète.

Ainsi, si la nuit nous a semblé rassembler autour d’elle tout l’univers de Sinadino, et toutes les thématiques du déchiffrement, l’Oubli (dans son sens élargi) est sans aucun doute le deuxième foyer de sa poésie : tout se joue dans ce moment de négation radicale de l’être, dans cette dépossession volontaire, permettant de renaître au monde sous une forme « innocente ». Quels que soient les rivages auxquels aborde la conscience purifiée par l’oubli, il existe un parallélisme essentiel avec l’aventure nocturne : tout comme la nuit exige le sacrifice de la vue, l’Oubli exige la mise à mort de la Pensée. « Notte terrestre ! Notte dell’origine<sup>38</sup> ! » : les deux dimensions sont d’ailleurs parallèles, et finissent par se confondre.

Par ce désir d’une renaissance, cet horizon d’une parole purifiée, Sinadino définit une posture radicale, qui n’est pas sans points communs avec l’aventure orphique que Ungaretti placera au cœur de l’acte poétique. *Innocence et mémoire* : l’œuvre de Sinadino pourrait d’ailleurs porter, dans son ensemble, ce titre typiquement ungarettien. Qui ne voit – à condition de mettre entre parenthèses l’arsenal mythologique qui parfois confond la théorie de Sinadino – l’affinité entre sa conception négative, résiduelle, de l’exercice poétique et celle que défendra Ungaretti, dans *L’allegria* et au-delà ? On songe aussitôt à la « pure personne des origines » évoquée dans une note à la *Terra promessa* : tout l’enjeu de la poésie est, selon cette note, de donner à voir ce moment critique où le sujet se sent « renaître à un autre degré de la réalité, [...] passer le seuil d’une autre expérience, s’engager dans cette autre expérience » pour enfin « se connaître comme être

<sup>36</sup> « Vano memoriale », in *Il dio dell’attimo* 1924, p. 108.

<sup>37</sup> « Lo, si tôt perdue », in *Poësies*, p. 52.

<sup>38</sup> *Idillio d’Hyla*, in *Vitae Subliminalis Aenigma*, p. 170.



né du non-être, être du néant<sup>39</sup> » : à la fois « ébriété lucide » et « connaissance terrifiante », les paroles qu'emploie Ungaretti pourraient servir de commentaire à bien des poèmes de Sinadino, notamment au surprenant « Saturnia Tellus » du *Dio dell'attimo*. Il faudra revenir sur cet aspect dans la troisième partie de cet exposé, mais relevons d'ores et déjà une simple impression de lecture : dès 1900, Sinadino semble annoncer à Ungaretti que ce n'est que par cette double amputation, par cet arrachement, par ce voyage orphique dans les zones obscures et désertiques de la conscience, que se dévoilera enfin au sujet la présence de l'Être.

*Musique, son, silence, parole, syllabe*

Il existe, dans les poèmes de Sinadino, un dernier motif, une dernière présence obsessionnelle, qui vient souder la représentation de la nuit et le thème fondamental de l'oubli : il s'agit de la référence à la pureté de la musique, à « l'océan musical » d'où tout provient. C'est là, sans aucun doute, une troisième dimension de l'œuvre de Sinadino : dans son univers poétique, tout est son, musique, mélodie se détachant d'un silence primordial ; tous les phénomènes du monde sont considérés sous l'aspect de la musique, comme des accords, des désaccords, des harmonies, des pauses, des silences ou des dissonances : sonorités imparfaites provenant d'un autre univers purement arithmétique et musical.

On devine qu'à l'instar du couple Nuit/Lumière, ou Pensée/Oubli, l'évocation de la musicalité du monde se fonde également sur une opposition structurante, mélodie/atonie : l'atonie, l'extinction de tous les sons dans un silence parfait, est une initiation nécessaire pour entendre enfin cette mélodie du monde antérieure à tous les bruits, devinée dans la musique humaine ; l'atonie rejoint la nuit et l'oubli, en tant qu'annulation d'un état antérieur, geste libérateur, préparation de son dépassement. Mais la référence à la musique s'étend au-delà de cette opposition (et au-delà du parcours prévisible mélodie-atonie-mélodie renouvelée), pour se lier à un ensemble beaucoup plus vaste : la parole poétique, le son, la syllabe, naissent également de cette rencontre avec la musique, et de la conquête du « silence au savant contrepoint<sup>40</sup> ». Il est indispensable de recomposer le sens attribué à la musique et à la mélodie, pour parvenir à cerner la fonction magique de la parole chez Sinadino.

Il n'est pas excessif d'affirmer qu'il existe, chez Sinadino, *une substance musicale du monde* : nuits, saisons, couchers de soleil, paysages lacustres, ont

<sup>39</sup> G. UNGARETTI, nota a « Canzone », in *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1969, p. 546.

<sup>40</sup> « Science », in *Poesies*, p. 9.

leur propre harmonie ; la musique semble diffuse en toute chose. Elle est un point d'origine, un espace matriciel dont les objets matériels sont susceptibles, en certaines occasions, de laisser entrevoir le reflet. Un passage du *Dio dell'attimo* évoque, par exemple, la musicalité du crépuscule :

« Le orchestrali nuvole d'ocaso, laggiù, sopra le grandi montagne che coronano il lago, mi preparano un concerto inaudito, fatto di penombre e della diversità delle temperature<sup>41</sup>. »

Le « concert inédit » présenté dans ce poème est fait de jeux d'ombres et de différences de températures : on devine que la musique qui se dégage du paysage lacustre n'est pas un ensemble de notes et de vibrations perceptibles à l'oreille, mais une *harmonie spéciale* de ses divers éléments, dont l'analogie avec la musique offre seulement une approximation ; c'est en ce sens que Sinadino peut dire que les nuages sont « orchestraux », et que l'ensemble du tableau est musical. De la même façon, un élément isolé du paysage peut faire entendre sa mélodie, comme les roses dans « Le nuvole », les nuages dans « Gli olivi e i cipressi », le campanile de Giotto dans « La torre di Giotto<sup>42</sup> », ou la lune dans « I fari » :

« Vestita di silenzi, la luna pronunzia le sue diamantine melodie ; ne fascia le violette rive lontane ; ne trascina la molle carezza sul piano delle acque maledormienti<sup>43</sup>. »

Si la musique est la substance omniprésente du monde, la mélodie qui se détache d'un objet de la perception – comme celle qui se dégage ici de la lune – peut être considérée comme son intuition soudaine et parcellaire : un fragment d'harmonie, une résonance perçue dans le chaos des perceptions simultanées.

Cette intuition mélodique est cependant fragile : les mélodies sont vouées à se dissiper, elles sont fuyantes et éphémères. Une mélodie soudain perçue se dégrade et s'éteint, en passant de l'instant à la durée, de la phrase musicale à l'uniformité tonale. Les images du brouillard, de la brume, de l'évaporation, sont souvent liées à ce délitement de la perception mélodique : nuages et brumes sont en quelque sorte les matérialisations passagères, tout aussi fuyantes, des mélodies. Leur instabilité vaporeuse témoigne du caractère périssable de la musique perçue. Voilà pourquoi le recueil *Melodie*, qui évoque dans nombre de ses poèmes les airs de musique dispersés çà et là, est dominé par des images de la liquidité. Cette association perdure, puisqu'on la retrouve jusque dans « Songes de la fièvre », inclus dans le recueil *Poesies 1902-1925* :

<sup>41</sup> « Il dio futuro », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 71

<sup>42</sup> Cf. *Melodie*, respectivement p. 19, p. 25 et p. 17.

<sup>43</sup> « I Fari », *Melodie*, p. 33.

« et, tout à coup, se fait entendre une musique.  
C'est comme une buée imperceptible, immense,  
qui me pénètre et me transperce : humidité<sup>44</sup>. »

Comme dans *Melodie*, la musique qui se fait entendre est une « buée », un élément aqueux qui pénètre le sujet – et s'évanouira avec la même facilité. Nombre de textes développent cette représentation de la musique comme présence caressante, qui imprègne quelques instants le buvard de la conscience.

Pourquoi ce privilège accordé à la musique, pourquoi cette insistance sur l'évanescence du son, sur la fragilité de l'accord ? Un passage du *Dio dell'attimo* offre l'explication « théorique » de cette prédilection : la partie intitulée « Teoria del "Dolore-Musica" », composée d'une série de remarques et d'aphorismes sur la musique, livre au lecteur les fondements de sa préférence poétique. La musique est, selon Sinadino, une présence constante, l'expression souterraine d'un ordre divin. Trois sentences explicitent cette conception, glaçante par bien des aspects :

« Musica : malattia dell'Accordo Perfetto. Nostalgia della Serenità primeva. »

« La Musica è l'atmosfera del Tempo : il Tempo dell'Eterno. »

« La Musica è "una bramosa aspirazione del Contingente alla Serenità", la forza involutiva che induce il perfettivo alla reintegrazione del Tipo primevo<sup>45</sup>. »

La musique « exprime » – à la manière d'un *symptôme pathologique* qui révèle une maladie, ou d'un *souvenir nostalgique* qui réveille une image du passé – l'idée d'un ordre supérieur : un « Accord parfait », une « Sérénité primitive ». Cet espace qu'évoque la musique – univers abstrait habité par un temps éternel – n'a rien à voir avec la société humaine (l'homme est exclu de ces quelques aphorismes, il n'est qu'un accident entre la musique et le monde). C'est une perfection mathématique, un réseau synesthétique, dont le monde est certes l'émanation, mais une émanation imparfaite, dégradée, qui ne conserve qu'ici et là des éléments de la sérénité perdue. Quant au sujet, il ne peut que pressentir, dans la musique, l'aspiration du monde lui-même à retrouver l'« accord harmonique parfait ».

Le rapport du sujet poétique à la musique est donc complexe, et même dédoublé : non seulement le poète peut percevoir, dans des morceaux de musique bien réels (parfois cités directement dans les poèmes<sup>46</sup>), la tension du monde vers son harmonie perdue – mais il peut également, dans la contemplation du

<sup>44</sup> « Songes de la fièvre », in *Poësies*, p. 13.

<sup>45</sup> « Teoria del "Dolore-Musica" », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 27-34.

<sup>46</sup> Schumann, Vincent d'Indy (*La Festa*), Wagner, Beethoven, Debussy (*Il dio dell'attimo* 1910) sont directement cités dans les textes et poèmes de Sinadino.

monde lui-même, trouver les traces de cette harmonie dont la musique exprime invariablement la nostalgie. En d'autres termes, la *musique instrumentale* (par l'émotion esthétique) et la *musicalité du monde* (par l'intuition des correspondances) donnent accès, de deux façons différentes, à la même intuition d'un ordre originel (qui serait la Musique avec une majuscule, l'harmonie des Sphères).

Le résultat de ces deux approches au fait musical est identique : cette musique réellement entendue, ou déjà devinée dans le monde, déchire le sujet. Car d'une part il s'élève – positivement – à un au-delà immatériel, à une vue (partielle) de l'harmonie de la Création ; mais d'autre part il sent aussi – beaucoup plus douloureusement – sa propre condition terrestre : contingence, souffrance, exil. Ce deuxième aspect est au cœur de la poésie de Sinadino. Il y a bien un lien, dans son œuvre, entre musique et douleur : la musique rend sensible, en l'annulant provisoirement, la scission entre l'homme et le *kosmos*. La musique produit une sensation de douleur ; elle est même, selon Sinadino, douleur à l'état pur : « La Musica è Dolore Puro ». Face à de tels aphorismes, on songe à certains commentaires de Paul Bourget sur la musique comme perversion du sentiment religieux, devenu mysticisme sans objet :

« Les phrases douloureuses et presque pâmées de Chopin, les alanguissantes mélodies de Mendelssohn, les solitaires, les obscures ardeurs de Schumann ravissent l'âme déjà troublée, loin, bien loin des sensations bornées et mesquines de la vie réelle. L'au-delà se fait palpable et prend corps à travers les sons. Le flot tari de la tendresse ruisselle de nouveau dans le cœur qui se dilate. De cette musique à la prière il y a si peu de distance, que tous les cultes mélangent l'harmonie des chants et des orgues à leurs cérémonies sacrées. C'est bien la même faculté intérieure qui se déploie dans le boudoir où une femme toute frémissante joue un Nocturne parmi les fleurs entêtantes, et dans l'église où les fidèles courbent la tête devant le geste du prêtre... Seulement de cette exaltation mystique, le prêtre fait de la vertu, de l'énergie, de la santé, et l'art sans Dieu n'en fait que de la maladie<sup>47</sup>. »

Dans la poésie de Sinadino, un certain nombre d'expériences sensorielles du sujet viennent néanmoins nuancer, sinon contredire, cette vision de la musique comme martyr de l'Être. En effet, au-delà des rares moments d'harmonie qu'il est amené à vivre, le « je » rencontre parfois de curieuses situations d'atonie, d'a-sonorité : silences surhumains, instants d'étrangeté, suspensions déroutantes du sens auditif. C'est ce qui se produit, par exemple, dans le poème « Lied delle atonie », dont le titre donne en quelque sorte le ton (!), en présentant une première aporie (comment un chant peut-il se construire sur une succession d'atonies ?). Ce texte de quelques lignes évoque la tombée de la nuit : tombée que l'on pourrait, à première vue, comparer à une descente chromatique le long d'un clavier ; le

<sup>47</sup> Cf. P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, cit., p. 261, et plus globalement le chapitre intitulé « Sources de mysticisme », p. 257-263.

premier vers met en scène ce mouvement vertical (« progressione di gamme d'aròmati : lumi ! ») qui se prolongera jusqu'à la dernière ligne (« calàvano in un murmure confuso, l dal mistero dei Dòmi, paladini d'Ombra<sup>48</sup> »). Or, si la scène évoque des « gammes », des « guerres », des « larmes » et des « fanfares », tous ces termes ne sont présents que métaphorisés (les gammes sont des « gammes d'aròmates », les fanfares des « fanfares » de « joyaux », etc.) : la scène évoquée dans le poème se développe dans le silence le plus parfait.

La descente de la nuit se déroule donc bien dans l'atonie. Mais elle est, en même temps, concert fastueux. Paradoxe d'une symphonie silencieuse, construite sur un entrelacement raffiné de sensations, alors même que la nuit les confond. C'est peut-être là que s'exprime la véritable Musique d'où tout provient. Dans ce silence étouffant, qui pourrait apparaître comme un néant effrayant, se fait entendre comme une musique sublimée, une musique au carré. Cette Musique fondée sur un rapprochement complexe de perceptions est bien au-dessus des sons humains, jugés encore trop matériels ; elle est également au-dessus de toutes les mélodies fugitives, dispersées dans le paysage (signes sensibles appartenant au monde physique, et par là même imparfaits). La véritable Musique s'abstrait des sons : elle dessine un pur réseau harmonique.

Cet univers parfait de la Musique – antérieur à toute détermination sensible – est explicitement opposé au monde matériel. Un passage du *Dio dell'attimo* établit par exemple une dichotomie radicale entre les deux univers :

« Non le tue collere irte, ammasso di tenebre antica, leonina orchestra di gorgi canuti e l'odor vasto furiale percotente il volto pallido del nauta simile al morto attonito ch' esce dal porto di vita, Oceano, vecchio Oceano, dico, ma parimenti l'Altro insonoro, che tutto cinge, ch'era al principio delle cose, enuncio con labbra simiglianti alla duna di basalto cinereo, per il mistero delle forze mirionime e come volto là donde la voce mi vien dalla Pithia d'origine, donde si deduce la solitaria Notte mortale<sup>49</sup>... »

On reconnaît dans ce passage une variation sur le thème de la « mer inférieure », évoquée par Sinadino dès « Mare tenebrarum » (« Or, lento infinito mistero, le mùsiche del mare minore lontanamente piangono<sup>50</sup> ») : un océan immatériel, règne de l'« insonore », est opposé au « vieil Océan » du monde physique, théâtre de toutes les tempêtes. L'océan *insonore* est une sorte d'unité originaire, qui « ceint » le monde entier et se trouve « au principe de toute chose ». Cohérence d'un réseau métaphorique : si les mélodies fugitives dispersées dans le paysage étaient comparées à des nuages, à des moments de brume ou à des pluies passagères, la

<sup>48</sup> « Lied delle atonie », in *Melodie*, p. 85.

<sup>49</sup> « Oceano-tempio », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 49-50.

<sup>50</sup> « Mare tenebrarum », in *Melodie*, p. 73.

Musique dont elles émanent est, elle, un vaste océan, un *centre d'évaporation* à l'origine de toutes ces manifestations liquides. Signe de sa centralité et de son rapport d'immanence avec le monde.

Il convient de remarquer que chez Sinadino, cet océan n'est pas une simple spéculation théorique. Il n'a rien d'une innocente rêverie. Il représente au contraire un enjeu cognitif, un passage nécessaire, exactement comme le passage par la nuit et par l'oubli. Pour rejoindre son silence et se fondre en lui, il faut dépasser le chaos des bruits terrestres : l'« océan insonore » attend d'être traversé. Au terme du voyage, le sujet entrevoit un état d'ataraxie, évoqué dans « Origine de la douleur ou naissance de la musique » dans les termes suivants : « Sérénité de l'Origine ! Germes calmes ! ! Repos parfait ! Miroir à Soi-Même opposé ! ! Dieu calme ! Calme Force accomplie<sup>51</sup> ! ». Au motif de l'apaisement (« sérénité », « repos », « calme »), de la perfection divine (« dieu calme »), de l'état natif (« origine », germe »), s'ajoute celui de la pureté auto-référentielle (cet étrange « miroir à Soi-Même opposé »).

On reconnaît dans ce passage rêvé à travers l'« océan insonore », et dans le mirage de sa pureté originelle, une structure proche de la *traversée de la nuit*, ou de la *purification dans l'oubli* : il s'agit toujours du fantasme d'une dissolution dans le néant, permettant d'accéder à une unité supérieure. Le poème « I fari » – qui évoquait une expérience nocturne d'apprentissage des signes – se construisait déjà sur une série d'allusions et de glissements, des « mélodies adamantines » diffusées par la lune (dans les premières lignes) à l'état final, « sans mélodie », évoqué dans la dernière phrase : le lac était le cadre d'une mélodie renouvelée, paradoxale, silencieuse.

De nombreux poèmes de Sinadino évoquent cet itinéraire de dépouillement, du brouhaha du monde à la quiétude du silence. « Lied delle atonie », déjà évoqué dans les pages qui précèdent, est peut-être le plus représentatif ; en outre, il présente l'avantage d'entrecroiser la chute dans la nuit, la dissolution de la Pensée dans l'Oubli, et la conquête du silence parfait de la Musique pure ; l'évanouissement dans le « tombeau » de la nuit est une expérience totale, qui en vient à interrompre le poème ; l'espace blanc qui sépare les deux lignes finales du reste du poème, avec ses deux franges constituées de points de suspensions, est le reflet de l'abîme dans lequel disparaît la conscience :

« Con i profumi de le tue gemme svanivi  
e svanivan con te ne la gran tomba  
de la Notte i miei pensieri, ne la gran tomba,  
vagli e dolori vaghi e la desuetudine  
dell'anima e dolcezze – o amaritudine !... »

<sup>51</sup> « Origine de la douleur ou naissance de la musique », in *Poësies*, p. 125.

... e calavano in un murmure confuso,  
dal mistero dei Dômi, paladini d'Ombra<sup>52</sup>. »

Ce qu'évoque « Lied delle atonie » n'est pas, pour le sujet, une expérience instructive, ou simplement « formatrice ». C'est un acte de naissance, à la fois spirituel et poétique. Il est essentiel d'observer, en effet, que la poésie *naît* de cette *disparition* fondamentale. La poésie ne se définit même, semble-t-il, que comme conquête du silence, de la nuit, de l'oubli : elle n'est pas simplement – et banalement – parole proférée *sur* le silence, mais expression *de ce silence lui-même*, puisé dans les profondeurs de l'être. Chez Sinadino, la parole poétique n'est rien d'autre que cette nouvelle mélodie, que cette nouvelle « syllabe » rapportée du néant :

« Narcisseanamente lava le tue pupille al fonte. Vista monda ! Nova coscienza ! nascerai tu dal Sonno brulicante, o melodica sillaba : ASTARTE<sup>53</sup> ? »

De la purification spirituelle naissent des syllabes nouvelles, qui sont l'expression d'une Musique antérieure au langage. La déesse égyptienne Astarté sera l'Hérodiade de Sinadino : l'idole d'une écriture du « repos parfait », du « miroir à soi-même opposé ». Il y a chez Sinadino, on le voit, un véritable *mysticisme de l'écriture*, fondé sur l'idéal d'une Musique antérieure au monde, d'un dieu « antérieur au soleil » – mais toujours immanent, contenu dans la nature de l'être. On se méprendrait cependant, si l'on réduisait ce mysticisme à la simple défense d'une analogie entre musique et littérature. Pour Sinadino, la poésie n'est pas musique « pour l'oreille » mais Musique du pur intellect – une présence à retrouver magiquement au-delà des sons ; Mallarmé a résumé cet idéal en une sentence qui s'applique parfaitement à Sinadino : « ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant avant tout, la Musique<sup>54</sup>. »

L'entreprise poétique de Sinadino poursuit bien, aux yeux du lecteur, ce rêve impossible : elle consiste à tenter de capter des fragments de « l'ensemble des rapports existant avant tout », à partir de leur intuition directe. Sur l'esprit aussi pur qu'un pétale doit s'imprimer la parole de l'univers. Sa poésie peut, dans son ensemble, être présentée comme le résultat de cette recherche, avec ses hésitations, ses défaites et ses conquêtes. C'est par exemple en ce sens qu'il

<sup>52</sup> « Lied delle atonie », in *Melodie*, p. 85.

<sup>53</sup> « Ondula », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 56.

<sup>54</sup> Cf. S. MALLARMÉ, « Crise de vers », in *Id.*, *Divagations*, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 212.

faut interpréter la constellation de mots qui se déploie sur les pages du poème *La Festa* : ce livre se présente comme une partition silencieuse, faisant « jouer » les éléments du langage tout comme l'esprit voit « jouer » les différents éléments du monde. La Musique apparaît ici comme science de la géométrie, étude du rapport harmonique, art de la composition. C'est également dans cette perspective – mais à une autre échelle – que l'on peut comprendre la valorisation du mot, de la parole réduite et essentielle, que l'on retrouve chez Sinadino. Phrase suspendue, culte de l'espace blanc, raréfaction du mot sur la page : le langage lui-même semble tendre vers la pureté et la simplicité d'un rapport originaire au monde, qui est peut-être celui d'une simple syllabe.

Mais plus que livrer une clef de lecture concrète et précise pour ses textes, le mysticisme musical de Sinadino éclaire surtout l'horizon idéal de sa poésie, le mythe qui la construit, et dont la réalisation est, bien sûr, toujours repoussée. Si chaque mise en scène de la poésie par elle-même a son étoile polaire, le point d'arrivée imaginaire de cette recherche poétique n'a pas plus de consistance qu'un simple rêve : le rêve d'une fusion de l'être dans le langage, d'une dé-substantiation, d'une purification, d'une réduction à l'essence, pour rejoindre, loin du monde matériel, la perfection performative d'une phrase – « sono assunto al furore della Festa », « facil cosa farsi universale » – voire la virginité d'une syllabe matricielle et auto-suffisante. La syllabe à laquelle se réduit idéalement la poésie de Sinadino est, peut-être, le « Lo » de « Lo, sitôt perdue » :

« Et n'être plus que l'ombre bleue de toi tremblante, que la syllabe vaine que tu prononces en rêve, aboli, sans plus de peines, sans joie, immémorial, sentiment de toi-même inconnu, marche anxieuse de tes mélodies, réponse à ton parfum, Lo, si tôt perdue, fabuleuse lointaine<sup>55</sup>... »

Le fameux « Livre » mallarméen, dans lequel le poète devrait parvenir à concentrer le monde, se limiterait-il à ce simple phonème, élémentaire et total ? Remarquons que la syllabe évoquée dans ce poème, à la fois « vaine » et prononcée « en rêve », est doublement déréalisée. Dans la perspective de « Lo, si tôt perdue », elle n'a rien d'une parole réellement articulée : c'est la forme graphique du silence.

<sup>55</sup> « Lo, si tôt perdue », in *Poésies 1902-1925*, p. 52.



## CHAPITRE IX.

### EFFUSION ET DISPERSION : LA CONSTELLATION DU LIVRE

« Aux nocturnes fraîcheurs de cette eau sans mémoire<sup>1</sup> » : les pages précédentes ont montré, à travers l'analyse de la triade nuit-oubli-mélodie, que les thèmes de descente hors de la substance matérielle représentent une constante chez Sinadino. Itinéraire de dépouillement parcouru à la faveur de la nuit, la poésie tend irrésistiblement vers le cœur silencieux des choses, ce « gouffre de feu l ou tout brûle », qui est aussi « gouffre bleu<sup>2</sup> ». Ce principe de fonctionnement ne peut certes rendre compte de toute la poétique de Sinadino, mais il en est la synthèse essentielle : car il traduit une véritable prédilection pour le vide, le manque, l'absence, et permet de définir la poésie de Sinadino par sa dynamique négative. Dans son œuvre, la plénitude poétique ne peut se saisir autrement que par un chemin de soustraction.

L'horizon « immémorial » de cette conquête orphique est ambivalent : il offre à la fois un refuge dans sa pulsation primitive, une concentration d'être, et une possibilité d'expansion vers l'infini, hors de la matérialité. À la fois diastole et systole, le néant permet au sujet de Sinadino de « rayonner » depuis la « considération du centre », pour « explorer l'extension de [son] domaine mystique » et « s'étendre musicalement jusqu'aux frontières à venir de [sa] potentialité douloureuse<sup>3</sup> ». À l'occasion de ses extases, qui sont autant de « ravissements », le sujet poétique se démultiplie et se projette dans le monde, dans une sorte de rayonnement « musical » hors de soi.

Mais ce rayonnement hors de soi, cette expansion spirituelle, ne sont pas seulement des motifs mis en scène dans l'espace poétique. À l'évidence, la dissolution du « je » et sa pulvérisation astronomique caractérisent également un autre phénomène, dont la portée est plus globale : un *appel du néant* qui semble affecter le traitement et l'organisation de toute la matière poétique, au sein même du livre. Il existe en effet une profonde analogie entre la disparition du sujet, sa diffraction en parcelles infinies, telles qu'elles sont « racontées » dans les poèmes,

<sup>1</sup> « Les puits des songes », in *Poësies*, p. 120.

<sup>2</sup> « C'est le gouffre de feu l où tout brûle. Gouffre bleu » (« Midi », in *Poësies*, p. 24).

<sup>3</sup> C'est le sujet lui-même qui adresse cette invitation à son âme (« Il segreto del Cristo », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 32).

et la tendance à l'éclatement du livre, tel qu'il apparaît au lecteur qui en analyse l'agencement : une authentique force de dispersion est à l'œuvre dans les recueils du poète. Il ne s'agit pas d'un élément secondaire, mais d'un axe essentiel de la poésie de Sinadino : le livre est la scène de toutes les disparitions. À la chute dans le vide ou désertification de la parole correspond une pureté fondamentale, mais aussi un éclatement du message, voire un débordement hors des limites de la poésie. Alors même que le sujet prend les dimensions de l'univers, son œuvre tend à s'épanouir telle une fleur, à se disperser en une vaste nuée, à s'organiser en un réseau infini.

Ce phénomène de déflagration apparaît à diverses échelles. À l'intérieur des recueils, tout d'abord, on observe une singulière tension entre ordre et désordre, dynamique narrative et disposition statique. Plus précisément, on peut observer qu'au fil du temps, les ouvrages de Sinadino cherchent de moins en moins à construire un parcours, comme si une mystérieuse force de dissolution tendait à substituer à la dimension discursive d'autres logiques d'organisation du recueil, au point de risquer de faire éclater les ouvrages. Très vite, le plan linéaire des recueils s'affaiblit, leur trame se craquelle, et le livre se démultiplie : le voilà, pour finir, ordonné en un petit système solaire. À partir de *La Festa*, les recueils, minés par le silence, troués par les espaces blancs, deviennent des montages, des partitions ou des figures géométriques. Carré, triangle, étoile : les pièces tendent à s'organiser selon des configurations schématiques élémentaires, ouvertes dans l'espace, sans frontières précises.

Cette tendance à la non-linéarité est renforcée par un second phénomène, qui est l'*accentuation de la référentialité externe* : des *Presenze invisibili* à *Vitae Subliminalis Aenigmata*, les œuvres de Sinadino ne se présentent jamais comme des ensembles clos et achevés. Au contraire, les poèmes multiplient les prolongements hors du livre, à travers les allusions à d'autres œuvres de la bibliothèque : les recueils de Sinadino sont saturés de références et de renvois aux grandes figures de la tradition littéraire, notamment à travers les citations paratextuelles, qui rassemblent une multitude de noms, de Novalis à Poe, de Mallarmé à Valéry. Toutes ces allusions définissent, par leur accumulation, un horizon d'existence des textes très particulier : d'autres livres, d'autres œuvres, sont invités à faire part d'un poème ou d'un recueil. Or, cette caractéristique se creuse au fil des ans, et mine la lecture : dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, ou dans *Poesies 1902-1925*, le recueil se transforme en jeu d'énigmes, tissage de textes, labyrinthe culturel. On peut parler à ce propos d'une véritable structure d'effusion : il se produit un tremblement de l'écriture, une vibration vers ce que l'on pourrait baptiser, faute de mieux, le hors-texte (tout ce qui précède et entoure la parole poétique : un espace intellectuel présenté comme source, héritage, modèle de l'œuvre écrite).

Ces deux aspects sont certes très différents – l'un concerne l'organisation des recueils, et relève de questions de composition ; l'autre procède du rêve d'un débordement transtextuel –, mais ils sont à l'évidence corrélés, et placés sous un même signe : le livre qui s'émiette, abandonne toute logique discursive, tend à devenir pure constellation, sous l'effet d'une force de dispersion qui finira, dans un dernier temps, par affecter l'expérience biographique elle-même.

*La désagrégation du livre : du recueil-récit au recueil-réseau*

« Un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses<sup>4</sup>... » À l'instar de Mallarmé, Sinadino semble opposer à la conception traditionnelle du recueil comme gerbe de poèmes – réunissant en un bouquet les produits d'une activité spontanée, incapable de préméditer son rassemblement dans un ouvrage – le *projet* rigoureux d'un Livre, dont la composition interne serait la première exigence. En effet, si dans son œuvre l'écriture des poèmes semble toujours déterminée par la circonstance, l'occasion (le démon ou le « dieu de l'instant »), Sinadino est extrêmement sensible, dans un second temps, à la construction de ses recueils, qui ne sont jamais conçus comme de simples réceptacles. Cette tendance à recomposer une unité de second ordre, à partir de la dispersion des poèmes, n'est pas révélée par des discours extérieurs aux textes, mais par des indices dispersés dans les œuvres elles-mêmes : si l'ordre aléatoire de l'occasion se plie à une autre logique, alternative à la première, il s'agit d'en retrouver le sens.

Chez Sinadino, ce sens est double. C'est d'abord celui du « Livre » comme *chemin d'initiation et de découverte* : les premiers recueils du poète laissent apparaître, dans l'organisation rigoureuse de leurs pages, une composante symbolique et narrative, qui, loin d'être exhibée, serait plutôt présente en filigrane, suggérée par une construction discrète. Dans les premiers textes de Sinadino, le sujet déchiffre des symboles lors d'un véritable parcours – quête ou traversée du monde. Les signes ne sont pas déjà donnés – semblables à des fruits qu'il suffirait de cueillir – mais ils sont présentés lors d'une série d'étapes qui semblent soigneusement codifiées. Une temporalité apparaît, une progression se dessine.

Mais à ce premier sens s'ajoute, chez Sinadino, celui du « Livre » *comme tableau et comme diagramme* : les éléments épars de l'expérience visionnaire du « je » (les poèmes) tendent à être repris et comme reconfigurés dans la superstructure (le Texte) pour définir un nouvel ordre signifiant, purement statique ; un jeu subtil d'échos et de renvois incite à tenir compte, à chaque page, de cette organisation supérieure, et en quelque sorte simultanée. Le livre s'ouvre, se disperse, impose

<sup>4</sup> S. MALLARMÉ, « Autobiographie », in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 663.

au lecteur un point de vue en quelque sorte « idéographique » : à une lecture anthologique ou exotérique, qui aborderait le texte de l'extérieur, fragment après fragment, doit se substituer une lecture totale et ésotérique, traversée de l'intérieur par cette nouvelle signification de la matière textuelle.

Ces deux perspectives sont *a priori* complémentaires et non exclusives : chaque recueil pourrait être abordé dans les termes d'une dialectique ordre/désordre, mouvement/stase ou temps/espace. Néanmoins, on peut observer chez Sinadino un glissement de l'une à l'autre, un déséquilibre de plus en plus marqué en faveur du second élément. Ce déséquilibre est lié, entre autres, à une donnée quantitative : les volumes publiés par Sinadino suivent une courbe globalement ascendante, du point de vue du nombre de pages (respectivement 60, 90, 105, 40, 140, 140, 200 pages) : à mesure que leur complexité s'accroît, les structures portantes sont de moins en moins rigoureuses. À l'ordre linéaire semble se substituer progressivement une disposition en réseau ou en labyrinthe, déjà présente en germe dans les premières œuvres, mais accentuée par un jeu toujours plus insistant avec les éléments du paratexte. Pour analyser cette complication progressive, cette prolifération des plans, cette « géométrie mentale » de plus en plus organisée, on peut isoler, avec une certaine approximation, quatre étapes : le modèle initial du récit et du cycle allégorique, tel qu'il apparaît dans *Le presenze invisibili* ; le singulier point d'équilibre entre dimension narrative et disposition spatiale que l'on observe dans *La Festa* ; l'itinéraire enchevêtré des recueils *Il dio dell'attimo* et *Poësies 1902-1925* ; enfin le dépassement de la dispersion spatiale dans une nouvelle logique de l'aléatoire : *Vitae Subliminalis Aenigmata*.

Le premier modèle d'organisation des poèmes – dans le cadre du geste de *mise en recueil* – semble être, chez Sinadino, un modèle narratif et allégorique : dans les premières œuvres du poète, l'unité du recueil semble découler d'un itinéraire symbolique, d'une progression du sujet, reconstruites *a posteriori*, en jouant avec l'organisation des diverses pièces. Si la composition du recueil correspond à un second temps de l'écriture, après la rédaction des poèmes, ce second temps paraît dominé par l'idée du parcours, du voyage, de la traversée. Les poèmes restent juxtaposés, et de nombreuses solutions de continuité subsistent, mais ils dessinent une ligne relativement cohérente, proche du récit linéaire. Rappelons que le deuxième ouvrage de Sinadino, *La donna dagli specchi*, est justement un petit récit symboliste, allusif et elliptique. Si *La donna dagli specchi* est un « récit dissocié », qui se décompose en plusieurs poèmes en prose bien distincts, à l'inverse, les premiers recueils de poèmes de Sinadino rassemblent des pièces différentes, mais qui ont tendance à s'unifier en une amorce de récit.

Cette symétrie témoigne de la prégnance d'un paradigme d'organisation, dans les premiers ouvrages de Sinadino : ce modèle intermédiaire entre le récit et le

fragment – un idéal esthétique valorisé par les écrivains décadents, et à leur suite, par certains auteurs du symbolisme – est, chez Sinadino, celui du *chemin d'initiation*. Débarrasser le texte de ses « longueurs analytiques » et de ses « superfétations descriptives » pour aboutir à un hybride générique de quelques pages, entre le récit et le poème : si pour des Esseintes le « suc concret », l'« huile essentielle de l'art », ne peuvent se trouver que dans le poème en prose baudelairien, la conception du recueil poétique de Sinadino, incité à réaliser le pur arabesque d'un micro-récit, semble influencée par cet idéal esthétique<sup>5</sup>. Bien sûr, si l'on peut parler de « récit » ou de modèle « narratif » chez Sinadino, ce récit et cette narration n'ont rien à voir avec la représentation réaliste. Le chemin d'initiation relève plutôt d'un parcours cabalistique, marqué par des étapes symboliques. Le meilleur exemple de cette organisation est certainement *Le presenze invisibili*.

Le premier ouvrage de Sinadino, publié en 1898, est constitué de dix poèmes de longueur très variable, dont certains sont composés en vers réguliers, d'autres en vers libres, d'autres encore en une prose très rythmée. L'ensemble est encadré par une structure sérielle et répétitive : chaque poème, à l'exception du premier, porte une dédicace (« Per Gaetano Venino », « Per Stéphane Mallarmé », etc.), dont il est en quelque sorte le prolongement ; certaines pièces (peu nombreuses) sont agrémentées d'une citation située en exergue ou directement dans le texte, qui révèle quelles étaient les premières références du jeune Sinadino (Jammes, Maeterlinck, Novalis). Le premier élément que l'on relève à la lecture de ce frêle recueil de soixante pages – parmi lesquelles beaucoup de pages blanches – est la grande homogénéité de ses atmosphères : le poète se déplace dans un monde nocturne, humide, hanté par de nombreuses présences.

À bien y regarder, cependant, il existe une progression dans la représentation de ces atmosphères : les trois premiers poèmes évoquent la tombée de la nuit et les langueurs du soir (« Preludio », « Persuasione alle tristezze irrimediabili », « Sonata in amaranto ») ; le quatrième a pour cadre une nuit profonde et agitée (« Dissonanze »), et enfin ceux qui suivent retrouvent les premières lueurs du jour (« Il senso nuovo », « Commiato », « Polifonie », « Pallori »). Cette disposition dessine un véritable *cycle nocturne*, du soir au matin ; seuls les deux derniers poèmes (« Aria dei rimpianti », « La morte del poeta ») sont séparés de l'ensemble, puisqu'ils évoquent à nouveau le crépuscule.

Cette temporalité cyclique s'ajoute à d'autres éléments, qui incitent à considérer le recueil comme une totalité organique, voire une petite parabole. Le premier

<sup>5</sup> Pour cet idéal de la réduction à l'essentiel, cf. J. DE PALACIO, *Le silence du texte, poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003 ; pour les rêveries de des Esseintes sur le poème en prose, cf. J. K. HUYSMANS, *À rebours*, in Id., *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, coll. « Reprints », vol. III, 1972, chap. 14, p. 134-135.

indice est lié aux titres des divers poèmes : ceux-ci évoquent un certain nombre de pièces musicales, qui semblent parfaitement ordonnées, comme à l'occasion d'un petit concert : du « prélude » initial à la grande « sonate », puis de cette sonate à l'irruption des « dissonances », avant le triomphe des « polyphonies » et la nostalgie d'une « aria » terminale. Il y a bien une organisation générale – en quelque sorte orchestrale – qui incite à lire les poèmes du premier au dernier, de façon à recomposer une histoire de plus grandes dimensions.

Un deuxième indice peut permettre d'affiner la lecture et de trouver une ligne directrice à cet étrange récit. Il s'agit de la symétrie que l'on observe entre le texte d'entrée et le sonnet final : le premier évoque une figure d'étranger, errant parmi un paysage de peupliers, qui se dit à la dernière ligne « persuaso a morire dolcemente e senza scampo ». Le dernier évoque justement la « mort du poète », qui s'en va rejoindre des cieux plus purs. Cette mort annoncée, située stratégiquement au terme du recueil, renvoie à une longue série de textes du même type<sup>6</sup>, et constitue un procédé éculé pour prendre congé du lecteur, mais elle invite aussi à interpréter, à rebours, le recueil comme un récit allégorique : récit d'une libération de l'âme hors de la prison terrestre. Beaucoup d'éléments encouragent cette lecture de façon tout à fait explicite, à tel point que la structure générale du livre peut être considérée comme l'évocation d'un itinéraire orphique à travers la nuit, divisé en trois étapes.

La première correspond à une phase de conditionnement et d'apprentissage des signes. Elle inclut les quatre premières pièces, qui retracent la « préparation » du poète. Ce dernier apparaît dans un état liminaire, au bord du monde, prêt à découvrir autour de soi des « présences invisibles » et à tisser de nouveaux rapports entre les choses. Il est l'« étranger », errant dans un paysage infini : à la fois situation fragile et posture prophétique, par laquelle le sujet parvient à capter les signaux de l'au-delà (« Preludio », « Persuasione alle tristezze irrimediabili »). Ce nouvel état de voyance, d'abord mis en scène dans un paysage extérieur, se manifeste pendant deux visites nocturnes, ou mieux, deux visions du poète, qui font apparaître à ses côtés une mystérieuse présence féminine<sup>7</sup> (« Sonata in amaranto », « Dissonanze »). Le chemin du sujet, encore tourmenté par ses démons, se perd au cœur de la nuit.

<sup>6</sup> Depuis la mort célébrée en clôture des *Fleurs du mal*, dans un final aux accents prophétiques (« Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! [...] | Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »).

<sup>7</sup> Si dans certains fragments une figure féminine apparaît, on aurait tort de la réduire à une référence biographique. Cette femme, cette Autre, cette « âme » qui parfois se penche sur le poète, et finit par se séparer de lui, c'est la « Diotime » de Hölderlin, ou la « tendre Sofia » de Novalis : non une représentation réaliste de femme, mais une initiatrice, une adjuvante irrèlle, qui s'éloigne une fois sa tâche achevée.

Le deuxième moment, qui regroupe les quatre pièces suivantes, évoque l'initiation à proprement parler : le moment où les portes du monde invisible s'entrouvrent, et où le poète en a la révélation. Le poème « *Il senso nuovo* » a une fonction essentielle dans l'organisation du recueil : un énigmatique personnage donne l'intuition au sujet poétique qu'il existe un « sens nouveau », à aller chercher au-delà du monde visible et de la mort. La pureté de son chant a fait deviner les profondeurs insoupçonnées du monde. C'est désormais la mission que s'attribue le « je ». Une lettre, retrouvée après la disparition du mystérieux initiateur, et incluse dans le recueil (selon un procédé qui relève plutôt de la logique romanesque), contient une profession de foi poétique. Le poème suivant, « *Commiato* », fait écho à la conclusion du texte précédent : il met justement en scène le départ d'un étranger vers d'autres rivages, après sa mort : cet obscur étranger n'est autre que Mallarmé, à peine décédé ; c'est son modèle que devra suivre le sujet poétique. Enfin, « *Polifonie* » et « *Pallori* » évoquent deux moments de libération de l'âme : d'abord par le spectacle de l'aube, puis par la rencontre promise et attendue avec une autre « présence », dans laquelle on peut reconnaître la figure féminine des premiers poèmes.

La troisième et dernière étape réunit « *Aria dei rimpianti* » et « *La morte del poeta* », deux textes qui évoquent une double dépossession, permettant de sortir de la prison terrestre. « *Aria dei rimpianti* » retrace en effet la séparation de l'âme aimée, définitivement éloignée du poète. Le temps de l'union est achevé. Quant à « *La morte del poeta* », il annonce la séparation du corps lui-même, emporté dans un cortège magique, loin de la terre des hommes. Évasion de l'âme, perte du corps : le poète fait le deuil du monde matériel, pour s'en aller vers un autre univers. Une véritable « *Vita Nova* » est annoncée à travers ce parcours en dix étapes, que l'on peut synthétiser de la façon suivante :

Préparation : l'apprentissage des signes et les visites nocturnes  
(Soir, nuit)

- 1 – *Preludio* [Préparation du poète]
- 2 – *Persuasione...* [Suite de la préparation]
- 3 – *Sonata in amaranto* [Première visite nocturne]
- 4 – *Dissonanze* [Deuxième visite nocturne]

Initiation : les portes du monde invisible  
(Aube, matin)

- 5 – *Il senso nuovo* [Révélation]
- 6 – *Commiato* [Annonce de la libération]
- 7 – *Polifonie* [Première libération]
- 8 – *Pallori* [Deuxième libération]

Séparation : le deuil du monde terrestre  
(Crépuscule)

- 9 – *Aria dei rimpianti* [Dépossession]
- 10 – *La morte del poeta* [Dépossession]

Ainsi, au-delà des poèmes pris dans leur singularité, le recueil de Sinadino esquisse un véritable itinéraire spirituel, en trois étapes fondamentales : *préparation*, *initiation*, *séparation*. Il raconte un parcours, une recherche ésotérique, qui culmine avec une conquête et une promesse : conquête de la poésie, promesse d'un départ loin de la sphère terrestre. En ce sens, *Le presenze invisibili* représente le maximum du « resserrement » et de la cohésion autour d'une macrostructure allégorique. Il illustre le paradigme d'organisation originel de Sinadino : une progression dramatique fondée sur des initiations successives, qui aboutissent à un acte spectaculaire de dépossession. Le résultat est d'une grande cohérence : le lecteur suit assez aisément le chemin du poète-voyant. La *chute* et la *dispersion* ne sont encore que des motifs poétiques, qui n'ont pas affecté la structure d'ensemble du livre.

Ce modèle de fonctionnement fondamental se retrouve dans le recueil *Melodie*, publié deux ans plus tard ; mais la structure d'ensemble est déjà moins apparente, et son développement moins homogène. Deux mutations se produisent en effet : tout d'abord le chemin du sujet tend vers l'abstraction pure (c'est-à-dire se fige en quelques symboles) ; ensuite son parcours se subdivise en unités de plus petite taille (deux cycles de quelques poèmes), qui laissent deviner l'éclatement des livres à venir. Un examen attentif montrerait que le recueil est construit de façon très rigoureuse, selon un schéma ternaire (« anima », « senz'anima », « anima nuova ») qui se répète deux fois, dans les deux ensembles considérés<sup>8</sup> : le long parcours des *Presenze invisibili* s'est transformé en un *système* plus limité et plus allusif. La temporalité recréée par le premier recueil est presque effacée : le taux général de discursivité est en chute libre. Ne restent que deux figures circulaires, qui peuvent être lues et décryptées séparément.

À partir de *La Festa*, le phénomène observé dans *Melodie* s'accroît ; on pourrait même parler d'un renversement de tendance, qui marque le passage d'une conception dynamique du livre de poésie (comme itinéraire balisé, progressif) à une conception « immobile » du recueil, comme architecture rigide pouvant être parcourue dans toutes les directions, et ouverte à tous les prolongements. À l'idée d'un tempo musical censé diriger la lecture (comme le suggéraient les titres de poèmes des deux recueils précédents) se substitue celle d'une nécessaire *décomposition du texte*, visant à l'organicité.

Ce jugement peut sembler paradoxal, devant une œuvre baptisée par l'auteur « poème », dont l'apparence est si proche d'une narration épique : les trois chapitres du livre, « Teodicea », « La Tempesta », « Teofania », semblables aux

<sup>8</sup> *Melodie* semble en effet construit sur deux cycles, que l'on pourrait baptiser « cycle florentin » (p. 13-27) et « cycle des Lacs » (p. 29-81). La dernière section du recueil, « Atonie », conclut l'ensemble du parcours, en prophétisant un nouvel état, plus pur, dans une sorte de nuit de la pensée, qui pourra à son tour – de façon circulaire – faire surgir une mélodie nouvelle.



trois actes d'une pièce de théâtre, ou aux trois mouvements d'une symphonie, n'imposent-ils pas une discursivité proche des *Presenze invisibili* ? L'abondance des didascalies « musicales » n'est-elle pas la preuve qu'un flux linéaire – celui de « l'orchestre » qui semble jouer du début à la fin du poème – doit emporter la lecture ? En effet, il subsiste bien des éléments du souffle épique qui devait soutenir l'ensemble du poème ; mais au fil des pages, une autre logique, bien plus originale, semble s'imposer. Avant de tenter de décrire tout ce qui déconstruit le poème et le transforme en *constellation*, il est préférable de considérer les éléments du « récit » qui tentent, malgré tout, de soutenir et de structurer l'ensemble du discours.

S'il y a une trame fondamentale dans *La Festa*, c'est celle d'un voyage initiatique : dans ce livre, le sujet poétique, défini alternativement par la première et la troisième personne (io, il poeta, Novale) se lance dans une quête mystique, à la recherche de l'« essence arcanne », dont le « lieu central » est la « joie ». Cette quête se déroule dans un décor élémentaire : le désert, une caverne, l'océan. Le poème « rayonne » à partir du chapitre central, qui met en scène, avec un symbolisme parfois étouffant, le combat de l'homme contre une force de négation représentée par la « Tempête ». Le combat héroïque du poète contre la Tempête vise à conquérir cette « joie » primordiale, à l'origine de toutes choses, qui avait été identifiée dans les premières pages du livre. L'action se déroule donc selon la succession nuit-aube-départ (premier chapitre), tempête-duel-victoire (deuxième chapitre), puis nuit-aube-rite (transformation de la victoire en un rite majestueux, qui contient à la fois une *célébration* et une *initiation*). On retrouve la scansion nuit-aube des *Presenze invisibili*, mais dans un cadre plus solennel : le texte se rapproche des codes du récit et de l'épopée – même s'il s'agit d'une épopée interprétée selon une logique théâtrale (on trouve dans le texte des monologues, des dialogues, des didascalies) et soulignée par des motifs musicaux. Dans certaines parties, le livre est même fondé sur plusieurs voix, ou plusieurs accords, qui se jouent de façon simultanée, sur le modèle d'une symphonie ou d'un opéra wagnérien.

Il y a donc, dans *La Festa*, un véritable récit, linéaire et développé : on reconnaît dans ce texte la mise en scène d'un parcours, d'une traversée du sujet. Ici le parcours, la traversée, sont directement représentés : le sens n'est plus masqué et souterrain, comme dans les deux récits précédents, mais présent dans la surface du texte. Reste au lecteur à déchiffrer la signification de l'aventure relatée par *La Festa*. Il semble qu'il s'agisse du récit « orphique » d'une libération de l'esprit de tout conditionnement terrestre : la victoire sur les forces négatives (forces de la Mort, de la Matière, de la Logique, qui fusionnent dans le symbole de la Tempête) amène à l'intuition générale du monde à travers les « épées des sens » ; le sujet parvient enfin à se fondre dans la sensation du présent et à recomposer une nouvelle langue, plus pure et plus immédiate. Il s'agit encore une fois d'une dissolution vitale, d'une dépossession permettant d'atteindre, en trois temps,

un nouvel état de conscience. Ce sens dernier de l'œuvre est, somme toute, très proche du message livré par *Melodie*.

Néanmoins, un certain nombre d'éléments viennent perturber la lecture, et suggérer que *La Festa* n'est pas épuisée, loin de là, par un parcours linéaire de sa première à sa dernière ligne. Il y a en particulier un élément qui frappe immédiatement le lecteur, dès la première page, et modifie sa perception du texte tout entier : la logique spatiale qui s'impose dans le recueil. Le poème parle moins à l'oreille qu'à l'œil. La disposition même des mots, dès l'incipit, rend sensible cet aspect. Le lecteur se trouve face à une partition : la lecture ne peut pas ignorer cette disposition si particulière, elle est contrainte de s'arrêter à chaque changement de page sur le spectacle de ces mots, qui semblent dessiner de mystérieux idéogrammes. Sortilège typographique qui fait passer au second plan – voire oublier – la trame qui sous-tend l'ensemble :

« Io,  
                   la Tempesta  
                                   e  
   la  
   morte<sup>9</sup> »

Le dessin des mots arrête le regard, isole les concepts. Cet éclatement du texte en segments, en lignes brisées, en diagonales, est visible à chaque page, mais il s'accroît au terme du poème : le dernier chapitre porte le phénomène à son apogée, en faisant intervenir des caractères de très grand format, qui répètent la formule rituelle qui soutient tout le poème : « ORA », « SONO ASSUNTO », « AL FURORE » « DELLA FESTA<sup>10</sup> » : les quatre expressions se découpent en lettres majuscules rouges sur quatre pages différentes, à la fois incluses dans le flux du discours et projetées dans cet autre discours, de plus grande ampleur, que constitue la phrase complète – cette phrase qui finit par flotter, seule, au-dessus du livre. Que cette explosion en quatre tronçons se produise au terme de l'ouvrage, à la fin du « concert » qui a porté l'ensemble du texte, est significatif : preuve que la musique, la musicalité (l'idée d'un temps de la lecture progressive) cède la place à la peinture, la représentation visuelle (l'espace magique du *Coup de dés*, le collage futuriste).

Ce jeu sur la disposition des mots est certainement la caractéristique la plus frappante du poème de Sinadino. Elle met aussitôt en crise la lecture linéaire – mais ce n'est pas son seul effet : elle suggère surtout, au-delà, un autre mode d'existence du texte. Malgré l'unité narrative, le lecteur semble invité à parcourir

<sup>9</sup> *La Festa*, p. 43.

<sup>10</sup> *Ibid.*, respectivement p. 94, p. 96, p. 101 et p. 104.

le poème beaucoup plus librement, comme s'il déambulait parmi une série de dessins autonomes. En ce sens, le jeu avec la typographie fait partie d'un système bien plus vaste : une entreprise d'ébranlement du cadre narratif, qui concourt à défaire le texte, à la recherche d'autres principes d'organisation. On peut recenser les divers éléments qui s'ajoutent au jeu sur la disposition des mots et contribuent à la dislocation du poème.

Le premier facteur de dislocation, ce sont les *lacunes de la trame narrative* : la dimension épique (l'aventure de Novale) ne parvient pas à absorber toutes les unités textuelles qui composent le poème. Beaucoup d'entre elles conservent une valeur autonome : le lecteur trouve sur son chemin des moments lyriques, des parenthèses, des pauses, voire de pures et simples déviations du discours (si l'on songe par exemple aux pages 24 à 29, qui possèdent une logique indépendante). Ces blocs de texte qui introduisent des « sauts sémantiques » imprévus (particulièrement dans la première et dans la troisième partie), et qui se répondent d'un lieu à l'autre du texte, permettent de dessiner une autre « carte » de l'œuvre, qui exige une perception non pas *successive* mais *simultanée* du poème. La somme de ces éléments indépendants, qui peuvent atteindre des résultats d'une grande virtuosité, invite à un nouveau type de lecture, détaché de l'histoire : une progression dans le texte qui ne suive pas l'ordre des pages.

À cette dissociation du discours s'ajoute un jeu constant avec la substance textuelle, que l'on pourrait décrire en termes de *répétition* et de *permutation*. *La Festa* est en effet construite selon une logique très particulière. Le poème développe un discours extrêmement répétitif et obsédant, fondé sur la reprise d'éléments déjà énoncés, qu'il s'agisse de stylèmes, de phrases, voir de grands ensembles textuels. Ces éléments semblent coulisser sur des rails invisibles et se déplacer librement à l'intérieur du texte, pour réapparaître dans une autre page, sous un autre jour. Il ne s'agit pas seulement de la manifestation d'un goût *fin de siècle* pour les reprises anaphoriques, pour une progression litannique du discours poétique : la distance entre ces fragments qui se font écho est souvent trop grande pour produire un effet rythmique. En outre, si certains éléments de ce « texte second » sont répétés littéralement, les uns sont repris en remplaçant un ou plusieurs mots, et les autres sont soumis à un jeu de variations.

Cette structure, faite de répétitions et de substitutions finit en réalité par *conditionner la lecture* : pour garantir sa propre existence, le poème ne cesse jamais de se citer lui-même, et de solliciter la mémoire du lecteur, sur le modèle de la variation musicale, qui reprend et reformule les éléments d'un thème (les *leitmotive* de Wagner), ou de l'anagramme, qui recompose les fragments du discours selon une nouvelle logique. Dans le détail du texte, certains vers, isolés par la typographie, semblent subir l'attraction de cette structure et en reproduire le fonctionnement. Mais en réalité l'anagramme, dilaté et monstrueux, concerne

toutes les parties du texte, et transforme la répétition en première nécessité poétique. Avec une extraordinaire intuition, Lucini n'avait-il pas comparé Sinadino à « un enfant qui, pour s'amuser encore, briserait un grand nombre de ses plus beaux jouets, et chercherait, à partir de leurs morceaux épars, à en composer d'autres<sup>11</sup> » ? C'est exactement ce qu'il advient, de façon spectaculaire, dans les dernières pages de *La Festa* (p. 94-104), qui reprennent des passages dispersés çà et là dans le poème. Ces quelques pages « démontent » le discours qui précède et en recomposent les éléments selon un autre ordre, avec une tout autre signification : le matériau linguistique *déjà produit*, la parole *déjà prononcée*, sert à élaborer la synthèse finale du poème, avec une circularité parfaite qui rappelle la formule de T.S. Eliot : « In my beginning is my end<sup>12</sup> ».

On admettra, à la lecture du poème de Sinadino, que c'est bien cette disposition cartographique de l'œuvre, cette construction par blocs de texte qui se répondent, qui finit par l'emporter sur les vicissitudes de Novale. Le temps de la lecture se fige : le lecteur parcourt les pages à la recherche d'échos et de renvois, indifférent au détail des aventures du sujet. Le livre vaut d'abord comme espace linguistique et visuel, comme figure d'une pensée sur la page.

*La Festa* représente à la fois un *point culminant* et un *point de non retour*, dans les recherches de Sinadino sur la déconstruction du texte. De ce point de vue, il ne paraît pas excessif de qualifier ce poème de texte expérimental : épreuve de la fragmentation, du message émietté jusqu'aux limites de la lecture, *La Festa* est bien une « fête » pendant laquelle sont incendiées les structures traditionnelles de la poésie. Dans la logique même de ce potlatch, « la fête finie, rien ne doit rester » sinon des « cendres » et des « guirlandes foulées » : comme le remarquait Paul Valéry, la tentative est condamnée à rester sans lendemain<sup>13</sup>. Néanmoins, après ce feu d'artifice, tout se passe comme si la structure des recueils suivants conservait la mémoire de ces excès, de cette implosion du cadre poétique. Une tendance durable se dessine chez Sinadino : après 1901, ses livres seront toujours construits sur le modèle non du récit mais de la mosaïque, comme pour marquer l'acceptation, de la part du poète, de la nature nécessairement fragmentaire du discours poétique. Le paradigme spatial, la notion d'arborescence, seront au cœur de la mise en recueil.

Les deux cahiers du *Dio dell'attimo* jouent un rôle déterminant dans ce changement d'orientation : ils regroupent en effet des textes explicitement

<sup>11</sup> G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., p. 611.

<sup>12</sup> T. S. ELIOT, *East Cocker*, London, Faber & Faber, 1940, p. 7. Le poème de Eliot se conclut par le renversement – prévisible – de la formule initiale : « In my end is my beginning ».

<sup>13</sup> P. VALÉRY, *Tel quel*, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 546-547.

présentés comme des « fragments », comme des « instants » cueillis par un ascète aux sens aiguisés comme des épées. Ces instantanés de la pensée n'ont pas de continuité. Chaque paragraphe, séparé des autres par un espace blanc, porte un titre et représente une petite unité. Cette unité vaut par elle-même, conformément à l'esthétique du fragment défendue dans les premières pages du livre. Impossible, par conséquent, de réunir ces éclats selon une prétendue progression du sujet : ces textes qui proviennent d'une même conscience, semblable à un point fixe, devraient plutôt être disposés en cercle autour d'elle. Pour les classer, le poète doit adopter d'autres logiques structurelles : les deux configurations qui sont choisies par Sinadino marquent la conviction que désormais, « le langage est (ou est devenu) chose d'espace<sup>14</sup> ».

Le premier cahier du *Dio dell'attimo*, divisé en cinq sections<sup>15</sup> précédées par une brève introduction (« Preambolo »), s'ordonne en effet selon une configuration originale, qui n'est pas exclusivement thématique. La première partie, « Marginalia », se concentre sur l'image du créateur, en insistant sur son irrémédiable solitude, source de tous les orgueils : le poète est à la fois inférieur et supérieur aux autres hommes. Suivent ensuite trois parties explicitement « théoriques » : une théorie de la musique (comme expression purifiée de la douleur humaine : « Teoria del "dolore-musica" »), une théorie de la divinité (comme supériorité sur le commun des mortels : « Tragoedia deorum »), et enfin une théorie de l'oubli (comme « geste » fondamental permettant de se défaire de tous les automatismes qui encombrant la pensée : « Teoria dell'oblio »). Cet ensemble, situé au centre du cahier, contient les préceptes et les axiomes d'une vie consacrée à la création : il définit de façon impersonnelle toute une doctrine ascétique, tournée vers la littérature. En revanche, la dernière section, « Frammenti », fait intervenir la première personne, ainsi que des dates et des lieux qui apparaissent dans le paratexte. Elle semble correspondre à une personnalisation de la vision : d'abstrait le propos se fait concret, et évoque le chemin de son auteur, vers la réalisation des principes qu'il a énoncés.

Ce rapide passage en revue montre que le classement des textes se plie à une logique démonstrative, rhétorique, et non plus narrative. C'est bien le référent spatial qui domine. Pour preuve, c'est une analogie architecturale qui soutient l'ensemble du cahier : le livre n'est plus un chemin, mais une cathédrale. Le

<sup>14</sup> Cf. M. FOUCAULT, *Le langage et l'espace* [1964], in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2002, vol. I, p. 341 : « écrire pendant des siècles s'est ordonné au temps [...]. Le retour nietzschéen a clos une bonne fois la courbe de la mémoire platonicienne [...]. Le langage est (ou est devenu) chose d'espace ».

<sup>15</sup> En voici les titres : « Marginalia », « Teoria del "dolore musica" », « Tragoedia deorum », « Scolii a "Idillio d'Hyla" – Teoria dell'oblio », « Frammenti ».

préambule cite en effet la nécessaire édification d'une « basilique future ». Quant à la première section, elle évoque une « abside » à l'intérieur de laquelle trôneraient trois noms (« Wagner, Leonardo, Mallarmé »). Dès lors, les parties centrales du recueil, figées dans leur théorisation, sont l'équivalent symbolique des autres pièces d'architecture qui manquent à la construction de la basilique : ces trois éléments (théorie de la musique, théorie de la divinité, théorie de l'oubli) seraient, en somme, le bras droit du transept, la nef, et le bras gauche du transept ; on voit que la musique revient à Wagner, la divinité à Léonard de Vinci, l'oubli (ou mieux, le néant) à Mallarmé. La dernière section correspondrait alors à la sortie de la « basilique », pour aller explorer le monde, se perdre dans « l'océan musical », et réaliser le programme exposé dans les pages qui précèdent. Le schéma suivant peut donner un aperçu de ce principe de construction :

Portique d'entrée de la « basilique future »

Preambolo [fonctions du créateur]

Marginalia [programme de construction de la « basilique »]

Les trois « théories » : La musique – la divinité – l'oubli

1 – Teoria del « dolore-musica » : théorie de la musique

[Bras gauche du transept]

2 – Tragœdia deorum : théorie de la divinité

[Nef]

3 – Scolii a Idillio d'Hyla : théorie de l'oubli

[Bras droit du transept]

Itinéraire du poète dans le monde : section « Frammenti »

1 – Oceano-Tempio [Perte dans l'océan musical]

2 – « Putridini dixi » [La musique comme « guide »]

3 – Katharsis [Accès final à l'oubli]

À quelques différences près, c'est la même structure « panoptique » qui apparaît, comme redoublée, dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*. Les textes de ce second volume sont à nouveau ordonnés en cinq parties<sup>16</sup>, précédées d'une section sans titre, faisant office d'introduction. La construction de l'ensemble est assez limpide. Après la section sans titre, dont la tonalité est très proche de celle du recueil de 1910, les parties suivantes évoquent une triple initiation, lors d'instant privilégiés : dialogue avec un poète (Jules Laforgue, interpellé lors d'une séance de spiritisme : « Colloquio con un'ombra »), rencontre avec un « site » (Stresa, lieu de mille magies évocatoires : « Attimo d'un sito »), rencontre avec une sorte

<sup>16</sup> Cf. respectivement « Colloquio con un'ombra : Jules Laforgue », « Attimi d'un sito : stresiane », « Attimi della dea : Carolae Dilectissimae D.D. », « Itinerario » et « Itinerari spirituali ».

de muse invisible (Lo, guide angélique venu orienter le sujet : « Attimi della dea »). Ensuite, les deux dernières sections mettent en scène, à travers des poèmes, l'itinéraire dans le monde du poète : son itinéraire matériel (« Itinerario ») et enfin son labyrinthe spirituel (« Itinerari spirituali »). Les lieux et les dates affluent dans les dernières pages, et marquent une césure très nette par rapport au début du recueil.

On retrouve sans difficulté l'ossature du premier cahier du *Dio dell'attimo*, notamment le groupe ternaire situé au centre de l'œuvre et la position finale des pièces qui évoquent le voyage du poète. Mais la « basilique » de Sinadino règne à présent sur un territoire bien plus étendu que dans le premier cahier : de tous les volumes publiés par Sinadino jusqu'à cette date, cet ouvrage est le plus riche et le plus volumineux. Il perd de la systématisme qui caractérisait le précédent. Le signe le plus manifeste de cet éclatement du recueil-récit en une nébuleuse de parcours secondaires est l'abondance de citations et de références, qui pullulent dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*. Ce texte marque donc une frontière : il émane d'une parole qui ne cherche plus à se déployer dans un temps défini, mais se dispose selon un ordre rigoureux, dans la fixité d'une configuration cosmique, tout en multipliant les prolongements vers d'autres textes, d'autres littératures. « C'est à travers le monument, ou plutôt parmi ses échafaudages imaginaires, [...] que nous recomposons le mieux la clarté d'une intelligence léonardienne », aurait commenté Paul Valéry<sup>17</sup>.

Ce phénomène se reproduit et s'accroît dans le recueil *Poesies 1902-1925*, très proche par bien des aspects du deuxième cahier du *Dio dell'attimo*. La similitude entre les deux volumes n'est pas seulement une question d'atmosphères et de tonalités. Tout comme le recueil précédent, cet ouvrage très touffu n'est pas soutenu par une structure définie mais plutôt en équilibre entre plusieurs dimensions, sinon fondamentalement labyrinthique : si, dans cet ouvrage, l'on peut encore identifier un parcours du sujet assez nettement balisé, dans le même temps, du fait de la présence massive d'éléments paratextuels parfois contradictoires – épigraphes et dédicaces, mentions de lieux et de dates, titres et sous-titres –, et du fait des jeux de parallélisme et de symétrie entre les différentes parties du recueil, l'ouvrage se configure comme un réseau d'allusions et de références, ou une trame immobile : la composante dynamique, linéaire, narrative, s'efface devant le recueil comme espace ramifié, réticulaire, enchevêtré.

Certes, la couverture du recueil, à la suite de l'indication générique « *Poesies* », et des deux bornes qui indiquent la chronologie de la composition, « 1902-1925 », annonce les deux divisions du recueil : « I – Cette fièvre appelée : vivre »

<sup>17</sup> P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1995, p. 57.

et « II– Cahier d'études spirituelles ». Cette indication introduit une première opposition thématique, entre *fièvre* et *étude*, qui laisse entrevoir deux modes d'écriture différents. Ce sont effectivement les deux saisons fondamentales du livre, elles-mêmes divisées en deux sections (le « Livre de la fièvre » et le « Livre de Lo » pour le premier, les « Ténèbres de la chair » et les « études spirituelles » pour le second). Il y a là un parcours élémentaire, de la chute dans la fièvre du premier chapitre, suivie par une idylle avec la figure de Lo, à la retombée dans les ténèbres de la chair annoncée dans le deuxième chapitre, jusqu'au choix final de l'étude spirituelle. Mais dans le même temps, tous les autres éléments présents au seuil des poèmes dissipent la linéarité, et intègrent plutôt le texte dans un réseau statique. Les citations en exergue rentrent dans cette deuxième perspective, en introduisant le lecteur dans un véritable dédale d'allusions littéraires. Le texte se fige, invite à être observé comme une configuration immobile, à l'intérieur d'un espace infiniment plus vaste. Les quatre parties qui ont été identifiées dans le recueil (« Livre de la fièvre », « Livre de Lo », « Ténèbres de la chair » et « Quête spirituelle ») ne font-elles pas partie d'une sorte de carré magique, chacune d'entre elles se rapportant à un élément : le feu, l'eau, la terre, l'air ?

- « Cette fièvre appelée : vivre » : première parabole
  - 1 – LE FEU [« Livre de la fièvre » : 22 poèmes]
  - Thèmes de la descente et de la damnation
  - Charnière : 2 poèmes
  - 2 – L'EAU [« Livre de Lo perdue » : 8 poèmes]
  - Thèmes de l'élévation et de la rédemption
  
- « Cahier d'études spirituelles » : seconde parabole
  - 3 – LA TERRE [« Profonde chair » : 7 poèmes]
  - Expérimentation du monde sensuel
  - Charnière : 2 poèmes en prose
  - 4 – LE CIEL [« Études » : 33 poèmes]
  - Refuge dans le monde spirituel

La dernière étape de cette ouverture progressive, son dernier degré de réalisation, sont atteints dans *Vitae Subliminalis Aenigmata* : ce recueil semble rassembler les textes sans aucun dessein. La disposition des poèmes semble purement aléatoire. Aucun titre de section ne vient ordonner la centaine de textes qui se succèdent, les allusion intertextuelles s'effacent, ou deviennent sybillines : l'espace littéraire défini par les textes précédents perd toutes ses coordonnées, et devient l'infini lui-même. Pluralité des mondes, purs éclats stellaires.

Car il n'y a pas, semble-t-il, à chercher à travers les pages de *Vitae Subliminalis Aenigmata* l'expression d'un ordre souterrain, qui aurait été volontairement crypté : les très nombreux textes de ce recueil, isolés sur la page blanche, sont



situés sur un strict plan d'égalité, selon une disposition qui ne fait apparaître, au mieux, que des cycles réduits à quelques poèmes, ou de vagues constantes thématiques d'un texte à l'autre<sup>18</sup>. « Folle chi cerca sott'esse una legge ; un pensiero ; il profondo ; l'essenza. I Sotto è niente, o pur vi troverà che i poveri fallaci idoli dell'anima sua<sup>19</sup> », serait-on tenté de dire avec Sinadino. Du point de vue structurel, on mesure l'écart avec un ouvrage tel que *Melodie*, ou avec l'architecture de *La Festa*. Maintenant le texte se disperse en brefs fragments lyriques. Pourtant, le recueil n'a rien de *désordonné* : la notion de « désordre » ne peut s'appliquer à cette disposition textuelle, qui représente au contraire la perfection d'un système ; les poèmes sont prêts à être recomposés dans l'espace selon une infinité de logiques et de permutations. Le livre achevé est devenu une virtualité, car sa matière est susceptible d'être infiniment réorganisée par le lecteur : « participation au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme – presque refait par soi<sup>20</sup> ».

L'impression d'un classement volontairement absent – comme pour dénoncer préventivement son propre arbitraire – est encore accrue par la pièce *Idillio d'Hyla* qui clôt le recueil. Car cette pièce réintroduit dans le discours une rigueur presque géométrique : dans cette scène théâtrale qui se joue dans un cadre mythologique, et raconte la noyade du jeune Hylas, chaque phrase apparaît parfaitement calculée : le texte évoque chaque détail avec un soin méticuleux, si bien que la scène se transforme en une véritable liturgie, ponctuée par des formules rituelles. L'effet de contraste est immédiat. Il se crée une dialectique fondamentale entre la première partie et cette conclusion cristalline, comme si la première partie évoquait une dimension mentale soumise à la contingence, et précédant toute organisation, et la seconde la résolution de toutes les tensions dans un espace purifié, à nouveau maîtrisé par la pensée. Le lecteur est bien abandonné, au terme du parcours de Sinadino, dans cet entre-deux : entre le hasard jamais aboli et le coup de dés.

*Filaments, effilochements : les passerelles tendues vers la bibliothèque*

Ainsi, du recueil-récit au recueil-réseau – du parcours en dix chapitres des *Presenze invisibili* aux cent trente-quatre poèmes de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, en passant par les trois moments symphoniques de *La Festa*, les promenades

<sup>18</sup> Ainsi, on identifie dans le recueil vingt cinq poèmes intitulés « Improvvisi », dispersés dans le livre et simplement numérotés en chiffres romains, et seize « Enigma », présents çà et là (auxquels il faudrait ajouter les trois poèmes « Enigma del mare », « Enigma di un sogno », et « Enigma del dio ignoto »).

<sup>19</sup> « Fluidità », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 15.

<sup>20</sup> S. MALLARMÉ, « Le livre, instrument spirituel », in *Œuvres*, cit., p. 380.

dans la bibliothèque du *Dio dell'attimo*, et le « monde enchevêtré de vitesses et de lignes » de *Poësies*<sup>21</sup> – les structures inventées par Sinadino, loin d'être répétitives, obéissent à un double mouvement de *soustraction* et de *systématisation*, qui aboutit à une mutation radicale de leur organisation interne : le modèle de la progression dramatique est abandonné au profit de la constellation mallarméenne, nécessairement lacunaire et tissée de silence. D'un recueil à l'autre, en effet, la trame s'assouplit, le discours se disperse, l'unité se brise.

« Le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau », remarquait Foucault dans *Le langage de l'espace*<sup>22</sup>. Chez Sinadino, c'est bien cette relation spatiale qui semble prendre le dessus, et définir le livre comme *trame* ou comme *écheveau* : le temps lui-même se détache de l'idée de progression et devient, dans les recueils du poète, une figure de l'espace, à l'image du parcours du sujet dans *Poësies 1902-1925*, transformé en un carré parfait, dont les quatre arrêtes correspondent aux quatre éléments primordiaux.

Mais le recueil-constellation de Sinadino, s'il semble figé dans sa désarticulation, n'est pas un univers autarcique : c'est plutôt une figure vide, destinée à flotter dans l'espace infini de la littérature. Dans ces livres, la raréfaction de l'écriture, le silence du texte, s'accompagnent en effet d'une multitude de prolongements hors du territoire de la poésie. La forme essentielle de ce débordement est l'ouverture sur la bibliothèque, la passerelle jetée vers d'autres ouvrages : les recueils de Sinadino sont parsemés d'une multitude de références littéraires – explicites ou volontairement cryptées – qui illustrent toutes les nuances de l'intertextualité.

Les ouvrages de Sinadino contiennent en effet un grand nombre d'allusions et de références littéraires, semblables à des fenêtres entrouvertes sur le rectangle de la page, donnant à voir, par leur entrebâillement, une longue perspective d'œuvres et d'auteurs. Citations placées en exergue ou dans le corps des poèmes, dédicaces à des hommes de lettres contemporains, titres d'ouvrages et noms d'auteurs directement cités dans le texte, notes de bas de page précisant une référence : les solutions qu'offre cette intertextualité exhibée par le poète sont multiples, mais au-delà de leur variété, elles produisent toujours le même effet chez le lecteur : un va-et-vient entre le livre comme totalité close, objet de la lecture, et l'espace littéraire dans lequel il est inscrit par son auteur ; chaque recueil, « placé » dans une sorte de sélection culturelle, « fait signe » vers d'autres livres avec lesquels il ébauche un rapprochement.

<sup>21</sup> L'expression apparaît dans « Poème moderne », in *Poësies*, p. 10.

<sup>22</sup> M. FOUCAULT, *Le langage de l'espace*, cit., p. 342.

En même temps que ce geste efface ses frontières avec l'extérieur, il en prolonge presque infiniment le sens : le lecteur est renvoyé à un *ailleurs* du texte, qui en multiplie les significations virtuelles. Dans ce désordre pointé par le livre, il semble que l'on puisse identifier deux grands types de rapports entre le texte et ses co-textes : d'une part la création de liens extérieurs avec d'autres œuvres et d'autres auteurs (par les citations, les dédicaces, ou l'évocation directe de titres d'ouvrages) ; d'autre part le renvoi circulaire aux livres déjà écrits par Sinadino, qui met en jeu un phénomène de reconnaissance interne (à travers les auto-citations et des signes textuels plus discrets).

L'intertextualité externe, qui renvoie le poème à son extériorité, rassemble un très grand nombre de titres et de noms. Les recueils de Sinadino flottent, dans un étrange état d'apesanteur, à l'intérieur de la substance purement littéraire qu'ils ne cessent de citer. De fait, ils se définissent tout autant par eux-mêmes, comme ensemble clos, que par les multiples rapports qu'ils entretiennent avec les autres ouvrages qu'ils évoquent : le centre de gravité du texte semble se déplacer vers cet espace blanc qui sépare la citation du poème auquel elle se réfère, dans un entre-deux problématique. Avant d'analyser plus précisément les effets que produit cette myriade de noms, il est nécessaire d'en proposer un rapide recensement.

Du recueil *Le presenze invisibili à Vitae Subliminalis Aenigmata*, on constate que les allusions aux noms et aux œuvres qui constituent la « mémoire » de la littérature sont une constante. Dès le premier ouvrage de Sinadino, par exemple, on trouve quatre citations dans le texte (Jammes, Novalis, à nouveau Novalis, et enfin Maeterlinck) et une série de dédicaces qui mêlent les références familiales ou amicales (« A mia madre », « Per Tomaso Antongini », etc.) aux hommages à des auteurs ou compositeurs contemporains (« Per Stéphane Mallarmé », « Per Raoul Wilkinson »). Après la parenthèse narrative de *La donna dagli specchi* (dédiée « Alla Signora E. Kingsbury »), *Melodie* reprend le goût de l'allusion du premier recueil, mais distingue plus nettement les citations, qui restent spécifiquement littéraires (De Quincey, Sinadino, Mallarmé) et les dédicaces, qui, cette fois, sont toutes adressées à des personnages de la vie mondaine extérieurs à l'écriture (« Al marchese Fioravanti », « Al marchese Franco Dal Pozzo », etc.). *La Festa*, plus sobre de ce point de vue, ne contient qu'une dédicace (« A Gabriele D'Annunzio ») et deux citations (Théocrite et Sinadino lui-même) ; dans ce troisième ouvrage de poésie, les mentions de personnalités de la mondanité alexandrine ou milanaise ont disparu ; en revanche, le long poème de 1901 inaugure la troisième modalité de l'intertextualité externe chez Sinadino : Robert Schumann, Vincent d'Indy, André Gide et Homère sont, en effet, *directement cités dans le texte* ; le premier et le dernier des quatre noms sont présents dans la substance même de la poésie ; les deux autres apparaissent à travers deux œuvres incluses dans le discours,

et complétées par une note qui en indique l'auteur (il s'agit de la troisième *Schumannienne* et de *Paludes*).

Le phénomène de références et de renvois se creuse dans le premier cahier du *Dio dell'attimo*, qui contient trois citations (Léonard de Vinci, Baudelaire, Schopenhauer), une dédicace à André Gide (« A André Gide "inquieta della diversità" »), et de très nombreuses références à des hommes de lettres et à des compositeurs ; on dénombre vingt et un noms ou titres d'œuvres au total<sup>23</sup>. Le deuxième cahier se situe dans la continuité du précédent, avec tout de même dix citations en exergue (Valéry à deux reprises, puis Logan Persall Smith, Poe, Matteo Maria Boiardo, Leonardo, Giacomo da Lentini, Whitman, Thoreau, Stendhal), une auto-citation, deux dédicaces (« Carolae dilectissimae D.D. » et « A mia madre ») et vingt-deux noms d'auteurs ou titres d'œuvres<sup>24</sup>.

Le jeu d'allusions se reproduit dans le recueil français des *Poësies*, où le lecteur rencontre cinq citations en exergue (Poe, Shakespeare, Valéry, à nouveau Poe, puis Swinburne), trouve quatorze dédicaces, adressées à des proches (« À Francesca », « À ma femme », « À mon frère Alexandre », etc.) ou à des lettrés et artistes (Gide, Cocteau, Valéry, Henri de Régnier, Giorgio De Chirico, Pierre Benoit), et reconnaît cinq noms inclus dans le texte, le plus souvent dans le titre de poèmes-tombeaux (Baudelaire, Piranèse, Poe, Novalis, Whitman). Le dernier ouvrage de Sinadino, *Vitae Subliminalis Aenigmata*, est plus volumineux, mais moins riche en références que les précédents : aucune œuvre, aucun auteur n'est directement cité dans les poèmes. On ne trouve que cinq citations, en exergue ou dans le texte (Valéry une fois, Mallarmé deux fois, et Léonard de Vinci deux fois également), deux auto-citations, et deux dédicaces (« À Ungaretti » et « À Paul Valéry »).

Si l'on surmonte le vertige que produit cette énumération de noms et de références (une centaine au total), et si l'on tente de reconnaître, dans l'ensemble, quelques traits fondamentaux, on peut isoler trois grandes tendances : la première est l'accentuation progressive de l'importance accordée à ces éléments, dont le nombre atteint son maximum avec *Il dio dell'attimo* et *Poësies*, puis diminue dans le dernier volume publié ; ce goût prononcé pour la citation et l'allusion n'est donc pas à interpréter comme un accident, ou comme une coquetterie passagère, mais comme

<sup>23</sup> Léonard de Vinci, Novalis, Poe, Wagner, Mallarmé, Robert Schumann, Laforgue, Beardsley, Jean de Tinan, Remy de Gourmont, Debussy, Ghéon, Jammes, sont les noms qui apparaissent, parfois plusieurs fois, dans le texte ; *Idillio d'Hyla* de Sinadino, la *Marche funèbre* op. 55 de Beethoven, et *Amyntas* de Gide, sont les trois œuvres évoquées.

<sup>24</sup> Novalis, Whitman, Emerson, Thoreau, Poe, Baudelaire, Dostoïevski, Proust, Valéry, Laforgue, Schumann, Léonard de Vinci, Dante, sont les noms que l'on croise, souvent à plusieurs reprises ; le texte cite également le roman *Les damnés* de Dostoïevski, le poème « Ébauche d'un serpent » de Valéry, et le premier cahier du *Dio dell'attimo*.

un élément constitutif de l'écriture de Sinadino : ces textes se construisent bien sur l'appel à d'autres textes. La deuxième est la permanence du choix des références brèves, discrètes et allusives ; les citations sont souvent courtes, interrompues par des points de suspension ; les dédicaces sont parfois tronquées ; elles ne sont pas là pour éclairer directement le texte ; elles fonctionnent bien plutôt sur le mode du clin d'œil et du sous-entendu. La troisième est la coexistence presque constante du paradigme littéraire (dominant) et du paradigme amoureux, amical ou familial (qui reste toujours aux marges du premier) ; comme si à l'intellectualité sous-entendue par l'un répondaient les signaux d'affectivité du second.

Au-delà de ces trois tendances, les citations valent d'abord comme signes adressés au lecteur : allusion à des lignées idéales, dans la continuité desquelles le poète choisit de placer l'œuvre. On peut identifier un certain nombre de grandes sphères, dans lesquelles Sinadino inclut (et dissout tout à la fois) ses textes. Leur inventaire, dans les pages suivantes, tendra beaucoup moins à repérer des influences réelles – qui ne seront abordées que dans la troisième partie de la recherche – qu'à observer l'espace instable qui est ainsi créé : tout comme leur auteur, qui n'appartient à aucune littérature, les textes finissent par se situer dans un territoire ouvert, intermédiaire et passager, entre les langues et entre les cultures.

Sinadino se place tout d'abord sous le patronage du symbolisme français, en citant avec insistance ses deux précurseurs, Poe et Baudelaire, et son maître absolu, Mallarmé (ce dernier est cité en tout six fois, du premier au dernier ouvrage). On croisera également les noms de Laforgue, Henri de Régnier et Remy de Gourmont dans *Il dio dell'attimo* et *Poësies*, ainsi que la figure – bien effacée aujourd'hui – de Jean de Tinan. Certes, un symboliste « mineur » comme Jammes apparaît en bonne place dans le premier recueil (puis, plus discrètement, dans le cahier de 1910, avant d'être « évacué » de sa réédition en 1924), et le très consensuel Maeterlinck est également cité, mais il faut admettre qu'à l'exclusion de ces deux références de jeunesse, Sinadino cueille les meilleurs fruits du patrimoine symboliste. C'est une véritable confrérie française à laquelle le poète se réfère – et dans laquelle il croit voir son propre reflet.

La deuxième sphère vers laquelle « font signe » les ouvrages de Sinadino est celle de la tradition mystique allemande ou anglo-saxonne, dont l'influence est exhibée par la référence insistante à Novalis, bien sûr (on peut supposer une lecture indirecte de cet auteur, à travers la traduction des *Disciples à Saïs* et des *Fragments* réalisée par Maeterlinck<sup>25</sup>), mais également par le nom de Swinburne, cité dans *Il dio dell'attimo*. Le mysticisme très appuyé de ces auteurs, qui voient dans chaque élément du monde terrestre la trace d'une présence supérieure, est

<sup>25</sup> M. MAETERLINCK, *Les disciples à Saïs et les fragments de Novalis*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895.

encore accentué par le choix des citations. Leur « montage » dans les recueils de Sinadino en donne une image qui accentue leur aspect initiatique et occulte : elles entrent en résonance avec la plupart des citations de Poe que l'on trouve chez Sinadino, qui renvoient elles aussi au « monde obscur » dont l'auteur américain semble être considéré comme le prophète – sous l'influence, probablement, des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de Baudelaire. Par ces renvois, les textes de Sinadino montrent du doigt leurs modèles, mais indiquent aussi quelle est la meilleure réception des poèmes : ceux-ci doivent être lus au miroir de la croyance en une vie « subliminale ».

On peut rapprocher ce mysticisme affiché – déjà présent dans les textes, mais mis en relief par le choix des citations – de la conception « absolutiste » de la musique qui transparaît chez Sinadino : le nom de Wagner – dont la présence se lit en filigrane dans *La Festa*, même s'il n'apparaît en plein jour qu'une fois, dans le premier cahier du *Dio dell'attimo* –, celui de Schumann et de Debussy, sont entraînés du côté d'une approche sensitive et irrationnelle de la musique. Le mysticisme musical de Sinadino apparaît en pleine lumière dans une citation de Schopenhauer incluse dans le premier cahier du *Dio dell'attimo* – « Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi<sup>26</sup> » – ainsi que dans l'allusion, beaucoup plus discrète, aux « Universalia ante rem » qui est frappée sur la couverture du livre. Cette insistance sur l'essence impalpable de la musique (présentée comme source de tous les arts) et sur les grands compositeurs de l'histoire récente promeut la musique au rang de modèle du travail poétique. Sinadino récupère, à travers ces évocations, un modèle analogique revendiqué par les grands maîtres de la poésie symboliste.

Si l'on poursuit le parcours, on reconnaît encore d'autres lignes, d'autres sphères. En procédant encore à rebours dans le temps, on trouve une série de noms qui appartiennent à une tradition italienne plus ancienne, comme ceux de Dante, Léonard de Vinci, ou Giacomo da Lentini. Parmi ceux-ci, le plus remarquable est celui de « Leonardo » : c'est en effet une référence constante de Sinadino, qui cite à plusieurs reprises sa formule « facil cosa farsi universale ». On devine, là aussi, une interprétation ésotérique de cette phrase – interprétation qui n'est pas proposée mais bien imposée au lecteur des recueils.

Dans le répertoire des noms et des œuvres, un grand nombre de références peuvent être regroupées autour de la notion de vitalisme ou d'immoralisme : Thoreau, De Quincey, Whitman, Jean de Tinan, sont trois exemples de figures d'une vitalité pré- ou post-décadente, dont le meilleur représentant reste néanmoins

<sup>26</sup> A. SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre troisième, § 52. L'allusion à la citation de Schopenhauer se trouve dans le premier cahier du *Dio dell'attimo* (p. 34).

André Gide, cité six fois dans les textes de Sinadino. Gide, « inquieto della diversità », est, à l'évidence, le premier modèle biographique du poète, comme en témoigne la correspondance entre les deux auteurs. À l'intérieur des textes, il se change en une sorte de figure tutélaire : initiateur d'un « nouvel "hédonisme"<sup>27</sup> » dans lequel Sinadino se reconnaît.

Enfin, Paul Valéry représente la dernière grande référence de la maturité poétique de Sinadino, sans doute la plus importante. Son nom apparaît pour la première fois dans *Il dio dell'attimo* de 1924 ; il est, à partir de cette date, un modèle constant pour Sinadino, qui semble voir en lui une image parfaite du poète. La référence à Léonard de Vinci, si fréquente chez Sinadino, est d'ailleurs inspirée, sans doute, par l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* rédigée par Valéry (où l'on retrouve, entre autres, un commentaire de la formule « facil cosa farsi universale »). Si Gide est avant tout un modèle biographique, il semble qu'à partir de 1924 Valéry soit la première référence littéraire. Le poème intitulé « Ébauche d'un serpent. Parole à Valéry » est la meilleure illustration de ce rapport d'émulation : dans ce dialogue fictif entre les deux hommes, dialogue qualifié d'« horizontal » comme dans tout rapport d'égal à égal, le premier lit les réponses de l'autre « comme dans un miroir ». On ne saurait trouver meilleur emblème du rapport spéculaire qui lie, dans l'esprit de Sinadino, les deux auteurs.

L'intérêt de ces passerelles est évident : Sinadino suggère des liens originaux entre les œuvres et les auteurs. En rassemblant des noms sur la page, il crée de nouvelles filiations, de nouveaux rapports, de nouvelles hiérarchies – et place son livre à l'intérieur de ce réseau. Il faudra analyser, le temps venu, la relecture de l'histoire littéraire que peuvent suggérer ces mises en rapport parfois convenues, parfois très originales. Mais avant d'être des indices culturels, ces citations ont, dans l'économie de l'œuvre, une *fonction d'intégration* : des « fils de mots » choisis avec soin relient le recueil à un paysage plus vaste, fait d'autres livres ; ils créent un jeu d'intersection ; en ce sens, la citation est un mot de passe capable d'ouvrir des couloirs secrets ; elle acquiert un aspect initiatique évident, car son décryptage reste à la charge du lecteur. Tantôt ce dernier devra en retrouver l'auteur, tantôt il devra en retrouver l'œuvre d'origine. Mais à chaque fois, ce sera à lui de retisser le rapport entre la citation et le contexte dans laquelle elle est incluse : la citation est à la fois ouverture et énigme.

<sup>27</sup> Sinadino évoque dans le premier cahier du *Dio dell'attimo* la nécessité de cultiver une sorte d'hédonisme libérateur (« un novello "edonismo", mitigato da un velame tenero di Pietà e l'oblio del pensiero, dell'ieri, del domani »). Nul doute que de ce mouvement, qualifié de « lentissima "decoltura" », André Gide soit l'un des modèles (cf. « Tragoedia deorum », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 40).

Ainsi, pour se limiter à un exemple, la page de garde du recueil *Melodie* est ornée d'une brève citation entre guillemets, « Touched with pensiveness », qui semble offrir une clef de lecture applicable au livre tout entier. Toutefois, si la signification de l'expression en anglais est claire, aucune autre indication ne permet d'identifier sa source : comme souvent chez Sinadino, un rapprochement est ébauché dans le texte, mais c'est un sentier tout à fait virtuel, que le lecteur est libre de parcourir ou non. Si la mémoire culturelle du « lecteur modèle » répond à la sollicitation, il associera cette expression au nom de Thomas De Quincey : elle apparaît en effet dans les *Confessions of an Opium Eater*, pour qualifier l'état paradoxal du rêveur, qui confond tous les degrés de la réalité. Cet état visionnaire est bien celui du sujet poétique dans *Mélodie*. Mais l'expression de Thomas de Quincey a été reprise et divulguée par Baudelaire, qui, ayant traduit le texte original, la mentionne à plusieurs reprises : dans un passage des *Paradis artificiels* sur les *Confessions*, le poète évoque ainsi « un cerveau marqué par la rêverie fatale, *touched with pensiveness*, pour me servir de l'étonnante expression de mon auteur » ; dans une note plus tardive sur *l'homo duplex*, Baudelaire se réfère encore une fois à « ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensiveness* ; toujours double, action et intention, rêve et réalité<sup>28</sup> ». Baudelaire insiste ici sur l'état de malédiction du sujet, déchiré entre plusieurs niveaux de l'expérience ; il ne fait plus référence aux effets de l'opium.

Or, l'expression mise en exergue par Sinadino se réfère à la fois à la signification que lui donne de Quincey et à son élargissement par Baudelaire (Sinadino intitulera d'ailleurs un poème des *Poésies* « Homo duplex »). L'écho de la citation est enrichi par ce passage de témoin. De plus, il n'est pas inutile d'observer que Villiers de L'Isle-Adam – autre littérateur friand de renvois codés – met la citation en épigraphe au premier chapitre de *Tribulat Bonhomet* (1887) ; elle s'inscrit donc dans une tradition de reprise, d'exploitation, de plus en plus loin de son sens primitif. Cette simple expression finit donc par créer, au moment où Sinadino la reprend, un réseau d'association très étendu : elle ne se rapporte pas à un contenu sémantique précis, mais à une aire discursive beaucoup plus large, fondamentalement allusive. C'est le fonctionnement de bien des citations chez Sinadino : « *Universalis ante rem* » (qui renvoie à Schopenhauer *via* Nietzsche), « *Mare tenebrarum* » (allusion indirecte à Poe et à Maeterlinck), « *Facil cosa farsi universale* » (où Valéry rencontre Léonard de Vinci), etc.

Parallèlement à l'intertextualité externe, on peut observer, dans les œuvres de Sinadino, un phénomène plus discret et plus limité, mais peut-être plus fascinant encore : il s'agit du jeu du poète avec ses propres œuvres, ses propres références ;

<sup>28</sup> Cf. Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, vol. I, respectivement p. 444 et 678.



en même temps que les recueils de Sinadino renvoient horizontalement à d'autres auteurs, d'autres textes de la bibliothèque, ils multiplient les allusions verticales à l'histoire propre du poète, aux dernières étapes de son chemin d'écriture. À la citation exogène s'ajoute ainsi la référence endogène, qui provient directement du corpus de l'auteur. Ces allusions, parfois évidentes, parfois presque secrètes, sont ambivalentes : certes, elles contribuent à « défaire » l'ouvrage singulier qui les contient (car derrière l'unité d'un recueil, elles laissent entrevoir le débordement d'une écriture qui précède le livre et qui lui survivra). Mais d'autre part, elles tendent à resserrer l'édifice général de l'œuvre complète (car elles contribuent à créer un ciment autoréférentiel au-delà de la pluralité des textes). Dans la reprise du matériau déjà écrit, on peut identifier plusieurs cas de figure.

Les recueils de Sinadino contiennent, tout d'abord, un nombre réduit de références directes et transparentes à d'autres œuvres, déjà composées ou en cours d'écriture. Ainsi, *Melodie* cite dans le texte un personnage indéterminé, baptisé « Il Sagittario », et précise en note : « Nel senso del mio drama<sup>29</sup> » (le drame évoqué ne verra jamais le jour) ; de même, on trouve trois fragments qui prennent pour objet la pièce *Idillio d'Hyla* dans le premier cahier du *Dio dell'attimo* ; l'expression « Il mio Hyla selvaggio », ainsi que d'autres signes textuels, montrent qu'il s'agit d'une pièce de l'auteur ; la consultation de la liste des œuvres en préparation de ce volume indique au lecteur que la publication de cette pièce est imminente<sup>30</sup>. Dans ces mêmes pages, le texte évoque d'ailleurs *La Redenzione del Mondo Minore*, et précise en note : « progetto dell'autore, rimasto in quanto tale ». Dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, une note en bas de page invite à se référer au volume de 1910. Deux indications de l'auteur, dans *Vitae Subliminalis Aenigmata*, engagent à lire la version française des poèmes évoqués, et à comparer leurs résultats<sup>31</sup>. Enfin, un poème de ce recueil se présente comme le (futur) frontispice de *Il fauno inginocchiato*, titre d'un ouvrage en préparation (mais qui ne verra jamais le jour<sup>32</sup>). Comme on peut le voir, le texte n'éprouve aucune difficulté à se citer lui-même, c'est-à-dire à se placer sur un plan d'égalité avec ce qui constitue son *amont* et son *aval*.

<sup>29</sup> Cf. « Allusioni mistiche », in *Melodie*, p. 81.

<sup>30</sup> Le retour du personnage de Hylas inscrit les œuvres dans une forte continuité, même si elle n'est pas immédiatement perceptible à un lecteur n'ayant pas pris connaissance de la totalité de l'œuvre : car Hylas apparaît dans *Idillio d'Hyla*, mais également dans le premier cahier du *Dio dell'attimo*, dans un poème de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, et dans un poème publié dans la revue *Poesia* (« La morte di Parsifal »). Ce personnage traverse de nombreux livres, mais comme une ombre discrète, dont la reconnaissance n'est pas particulièrement aisée. Il apparaîtra une dernière fois dans la nouvelle inédite *L'incontro*.

<sup>31</sup> Cf. *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 127 et p. 149.

<sup>32</sup> Il s'agit de « Immagine del poeta » (*Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 96).

De façon tout aussi explicite, il arrive de trouver, au fil des pages, des auto-citations placées en exergue. *Melodie* cite par exemple un fragment de *La Festa*, en indiquant seulement : « A.J.S., *La Festa*<sup>33</sup> ». Petite bizarrerie, au moment où *Melodie* est publié, *La Festa* n'est pas encore sous presse, et sans doute loin d'être achevée : la citation anticipe donc sur le temps de l'édition, en faisant référence à un texte en projet, qui n'a pas d'existence. Mais *La Festa* ne sera pas en reste, puisque dans ce poème Sinadino n'hésite pas à se citer lui-même : « per l'amplitudin del novo respiro », expression qui apparaît deux fois dans le cours du poème, apparaît en exergue au début du livre, sans aucune mention explicative (le lecteur attentif la retrouvera de lui-même dans le corps du texte). De la même façon, *La donna dagli specchi* porte directement sur sa couverture la formule « Sono venuta nella sua mente come una musica », qui reprend une phrase du texte. Le deuxième cahier du *Dio dell'attimo* prolonge le jeu, car il contient également une auto-citation de Sinadino ; tout comme *Vitae Subliminalis Aenigmata*, qui s'ouvre sur deux phrases de Sinadino en page de garde<sup>34</sup>. Dans ces derniers cas, la citation est souvent brève, fragmentaire, pour ne pas dire obscure, pour qui n'a pas lu le texte dont il est question.

L'effet produit par cette présence spéculaire, à l'intérieur d'une citation, est triple : elle suscite d'abord une impression de *continuité*, comme si les œuvres étaient écrites par la même voix, dont l'écho atténué se transmettrait de l'une à l'autre, à travers ces bribes de texte, par un étrange phénomène de réverbération. Elle postule ensuite une *promotion* à la hauteur des autres modèles littéraires, comme si Sinadino était égal en dignité à Valéry ou Mallarmé, cités en même temps que son nom. Moyen évident de s'introduire dans la « circulation circulaire de l'interlégitimation », comme aurait dit Bourdieu, par le rapprochement avec des identités déjà constituées esthétiquement. Elle produit enfin un sentiment d'étrangeté et de défamiliarisation, née de cette présence de l'auteur aux marges de son œuvre, comme un étranger à soi-même.

La reprise d'expressions identiques d'un texte à l'autre est un autre phénomène de cryptage : ce n'est plus la « grande parole » de l'Auteur qui circule, mais des fragments plus réduits de son message. Ainsi, l'expression « presenze invisibili » apparaît dans le texte du premier recueil de Sinadino, mais aussi dans *La Festa* (p. 24) et dans *La donna dagli specchi* (p. 20) : le titre d'une œuvre devient un élément des suivantes. De même, *La donna dagli specchi* cite les « sensualità segrete », titre d'un poème de *Melodie*. *La Festa* mentionnait également, dans son texte, « La divina incoscienza », qui était le titre d'un ouvrage en préparation. Enfin, *Vitae Subliminalis*

<sup>33</sup> *Melodie*, p. 37.

<sup>34</sup> Cf. respectivement *Il dio dell'attimo* 1924, p. 117 (qui cite *Poësies*), et *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 11 (qui cite également *Poësies*).

*Aenigmata* mentionne une mystérieuse « donna dagli specchi », qui renvoie au titre du livre publié plus de trente ans auparavant par Sinadino lui-même.

Le jeu de reprises et de renvois se complique encore avec *Melodie*, dont une pièce reprend, à une lettre près, une phrase d'un poème à deux voix des *Presenze invisibili* publié deux ans auparavant, en prolongeant le refrain cité dans le premier recueil. Voici les premières lignes des deux poèmes :

« Una voce – sempre – nel tedio delle  
notte d'anima, cantava, così da presso, così da  
lungi, con atonia cantava :

“Lontana come una morte sognata...” »

*Le presenze invisibili* – 1898<sup>35</sup>

« Lontana come una morta sognata,  
– una morta pensosa nella vita –,

il pensiero adorante batte l'ale  
verso l'ombra dov'ella è disparita »

*Melodie* – 1900<sup>36</sup>

On entre là dans un jeu vertigineux de reprise et de modification de la substance textuelle, qui rejoint certaines réécritures de poèmes entre *Poësies* et *Vitae Subliminalis Aenigmata* : le poème de *Melodie* n'est rien d'autre que la chanson entendue dans *Le presenze invisibili*. En ce sens, il redouble la fiction poétique du premier recueil (car il est fiction d'une fiction, rêve dans un rêve). Face à de tels phénomènes, le lecteur a le sentiment que le langage poétique – totalement déréalisé – n'est plus qu'un vaste anagramme : un espace qui déborde l'unité du livre, et dont les éléments se combinent librement.

### *De l'œuvre à l'existence*

La parole de Sinadino, tournée vers ce qui la précède ou l'entoure, tend ainsi à se disperser en une nuée de signes : le résultat de cette désagrégation est une œuvre-labyrinthe, qui ne cesse de citer les autres et de se citer soi-même, à la recherche d'un impossible point d'appui. Il existe de ce fait un déséquilibre fondamental dans la poésie de Sinadino, qui semble toujours s'ouvrir à de multiples références, internes ou externes : à partir de ce centre d'irradiation que constitue la page blanche sont creusées mille galeries souterraines vers d'autres œuvres, littéraires ou philosophiques, de façon à faire de la poésie une sorte de substance fluide, faisant le lien entre toutes les facettes de la pensée et de l'expérience. Un centre vide, mais susceptible de tisser de multiples relations avec les objets les plus divers. Un espace de *rappports* plus que de *significations*.

<sup>35</sup> « Dissonanze », in *Le presenze invisibili*, p. 29.

<sup>36</sup> « Melodia », in *Melodie*, p. 71.

Ce phénomène d'ouverture s'étend au-delà du jeu entre la poésie et l'espace littéraire qui l'entoure. Car l'expansion de la poésie hors de ses frontières s'observe également pour ce qui est de l'expérience biographique : la vie est elle aussi présente aux marges de l'œuvre, à travers un grand nombre d'allusions paratextuelles. De même que la poésie, comme constellation de langage, *faisait signe* vers d'autres œuvres, à travers un réseau d'allusions très sophistiquées, l'œuvre entière *fait signe* vers la biographie : on trouve régulièrement des indications discrètes, au bas des poèmes, mentionnant un lieu et une date de composition. « Long Island MCMVII », « Rome MCMII », « Province de Rome MCMIV », « Ramleh (Égypte) MCMXII », « Alexandrie, Égypte MCMXXII », « Athènes MCMXXVI », « Oggebbio (Lac Majeur) MCMXXVI », « Venise MCMXX », « Lac Majeur » : autant d'indications qui émaillent, par exemple, le recueil français des *Poësies*. Pour le lecteur du recueil, qui n'a accès à aucun arrière-plan biographique, seules subsistent ces quelques coordonnées dispersées sur les pages. Mais elles ne livrent guère plus qu'un souvenir, qu'un écho étouffé et lointain, du *hic et nunc* de l'écriture.

Ce mouvement d'effacement caractérise toute l'œuvre de Sinadino : quand bien même un lecteur attentif parviendrait à ordonner les diverses mentions de lieux et de dates de ses livres, il ne recomposerait qu'un itinéraire incomplet, privé du moindre sens : la vie semble perdre de son importance, s'effacer devant l'œuvre, seul lieu de la signification. Il se produit une métamorphose de l'itinéraire réel – avec ses diverses étapes – en un itinéraire de papier, qui ne sélectionne que quelques moments privilégiés. Ainsi, le monde matériel n'a aucune consistance dans ces pages. L'identité, l'état-civil du poète, ne reçoivent aucune plus-value sémantique de ces indications spatio-temporelles ; la présence du sujet réel se réduit encore et toujours au nom d'auteur sur la couverture du livre.

On identifie sans peine, derrière cette situation, une influence des théories de l'esthétisme, dont Walter Pater fut l'un des théoriciens, Oscar Wilde le premier porte-drapeaux, et Giuseppe Vannicola l'un des divulgateurs en Italie : non seulement c'est la vie qui imite l'art, selon le fameux adage, mais seul l'art est capable de donner un sens à la vie, qui, autrement, n'aurait pas plus de valeur qu'une simple anecdote. Sinadino est semblable au d'Enragues de *Sixtine*, cet esthète qui a besoin de transformer l'existence par la littérature :

« Chez d'Enragues, l'homme ne prononçait jamais le définitif aphorisme. Après les tumultueuses divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste et fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants, et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient : LITTÉRATURE<sup>37</sup>. »

<sup>37</sup> R. DE GOURMONT, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* [1890], Saint-Lô, Éditions du Frisson esthétique, 2005, p. 46.

Pour Sinadino comme pour Remy de Gourmont, la littérature – roman ou poésie – contient une nouvelle possibilité d’existence, bien plus riche et féconde : peut-être la forme ultime de la vie. Ainsi, chez Sinadino, la portion de biographie qui transparaît dans l’œuvre – l’allusion à certains lieux importants, à certaines connaissances, à la figure de « Giulia » – est bien la seule qui soit digne de mémoire. Le lecteur ne connaîtra de lui que la silhouette qu’il a dessinée dans ses recueils : une simple *idée* du poète comme voyageur, évoluant librement entre les pays et des langues.

Mais au-delà de la sublimation de l’existence par l’esthétique, ces traces biographiques privées de toute référentialité ont un sens plus global – et peut-être plus décisif. Elles sont le signe d’une suprême omission de soi. Si le sujet poétique semble tellement enclin à effacer ses pas, à exhiber ses lacunes, voire « à façonner la fracture pour elle-même, à polir les arêtes, à en aiguïser le tranchant fallacieux, à feindre la violence, ou la sauvagerie, ou le génie, ou la folie et le hasard<sup>38</sup> », c’est parce que seul cet acte de dessaisissement semble pouvoir couronner l’œuvre. Cette dernière appelle le silence autour d’elle. Seule une *disparition de l’auteur* – mise en scène à travers la présentation des coordonnées biographiques comme pures traces archéologiques, privées de signification – peut couronner la disparition transformée en rituel au sein des poèmes. De l’existence dorée dont il a été fait le sacrifice, seuls quelques indices sont savamment disposés, comme pour en laisser deviner la splendeur. C’est bien volontairement, dans la continuité d’une entreprise poétique conçue comme un chemin de soustraction, que Sinadino se change en fantôme.

<sup>38</sup> P. QUIGNARD, *Une gêne technique à l’égard des fragments*, cit., p. 63.



# TROISIÈME PARTIE

## « ON FAIT SEMBLANT DE NE PAS ME VOIR »

DE L'EXIL À LA RESTAURATION,  
HYPOTHÈSES POUR UNE NOUVELLE LECTURE

« Une chose est certaine : ne pas compter dans la littérature ou, un jour, ne plus compter dans la littérature, c'est pour l'écrivain une pensée épouvantable ; elle équivaut à un arrêt de mort. Il s'emploie sans cesse et sans même l'avouer à appartenir à l'ordre de la "littérature" et bien qu'on ne lui fasse jamais savoir s'il y est admis à vie, il l'espère et il ne renonce jamais à cet espoir. »

Ingeborg Bachmann

« Les valorisations modernes sont claires : lorsqu'elle est née trop tard, l'œuvre a tort d'être inactuelle et inadéquate ; mais lorsqu'elle est née trop tôt, c'est l'époque ou bien la société qui a tort d'avoir le regard fixé en arrière et de ne pas savoir apprécier ce qui est sur le point de naître en elle. »

Judith Schlanger





## INTRODUCTION.

### CARRÉ BLANC SUR FOND BLANC

« Tu as atteint à la Nuit des Nuits, à la Nuit des mémoires, à la Nuit qui ferme le cycle de la peine au-delà de laquelle il n'existe plus de mémoire, mais la plénitude de la vie », note songeusement Sinadino, à la date du 6 juillet 1948, dans l'un des cahiers que l'on retrouvera après sa mort<sup>1</sup>. On ne saurait mieux désigner l'étrange attraction du vide que semble subir Sinadino, perdu dans sa quête ultime d'un mot de passe vers l'au-delà, rêvant d'une clef d'or pour sortir de la mémoire humaine. Plus de cinquante ans après la rédaction de ces lignes, force est de constater, en tous les cas, que ce rêve d'anonymat et d'isolement s'est réalisé : sans faire de Sinadino le prophète de sa propre disparition, on admettra qu'un véritable champ de forces, négatives et répulsives, a fini par envelopper au fil des ans la figure du poète, au point de lui faire atteindre, après sa mort, la perfection de la « Nuit des Nuits ».

Ce phénomène va bien au-delà des ténèbres dans lesquelles sombrent de tous temps les marginaux de la littérature : dès 1908, Gian Pietro Lucini soulignait avec insistance, dans *Il verso libero*, le caractère fantomatique de cet auteur, qui semblait comme inaccessible à son époque. Le silence de la collectivité à l'égard de Sinadino et de son œuvre est certainement l'effet d'une conjugaison d'éléments, mais il semble revendiqué dès l'origine par le poète lui-même, qui a pleine conscience de l'image qu'il renvoie. Cette situation produit un résultat remarquable : un silence généralisé finit par enfermer les écrits de Sinadino dans une sphère d'ignorance, par installer une coupure hermétique entre ses livres et le monde. À la recherche d'un équivalent visuel, pour rendre compte de cet anneau d'invisibilité littéraire, on pourrait songer au fameux *Carré blanc sur fond blanc* exposé par Malevitch en 1918.

Lumière secrète et isolée, parole sans écho et sans visibilité : c'est précisément cette caractérisation extérieure qu'il faut considérer – c'est-à-dire observer et comprendre, et éventuellement tenter de compenser. La ségrégation du poète, le solipsisme de son écriture, ont déjà été relevés dans ces pages. Mais le commerce du poète avec le silence ne doit pas seulement être considéré comme une vertu supérieure, un signe aristocratique de détachement : il va de soi, au contraire, que

<sup>1</sup> A.J. Sinadino, journal intitulé *Cris de lumière*, maintenant in A.J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 190.

l'indifférence des autres définit et accable tout à la fois Sinadino. Ce halo de vide est sa couronne, mais aussi sa malédiction. Comme le rappelle Claude Lorin, le silence collectif devient aisément « *cillance* » des yeux entre-clos sur une histoire secrète, voire honteuse<sup>2</sup>.

Cette recherche voudrait précisément esquisser, dans son dernier développement, une tentative de réparation. Non une ultime mise en contexte documentaire, mais un exercice de compréhension permettant d'attribuer à l'œuvre de Sinadino une place, une valeur, une visibilité, dans le panorama littéraire du xx<sup>e</sup> siècle. L'enjeu est de dissiper ces déterminations négatives qui ont tellement pesé sur le destin de l'œuvre, et de saisir quelle fonction peut assumer la production de Sinadino dans le grand cortège poétique du début de siècle. En réaction au mécanisme d'exclusion qui définit de l'extérieur la poésie de Sinadino, la mise en relation avec d'autres textes apportera ainsi une dernière motivation à son œuvre.

Cette réintégration dans l'évolution collective n'est pas, à l'évidence, un acte univoque : l'attribution de filiations et d'influences est une affaire de perspectives ; la participation à une ligne évolutive peut être contestée, quand celle-ci n'est fondée que sur des rapprochements formels ; quant au choix des œuvres utilisées comme mètres de l'évaluation, il relève implicitement d'une échelle de valeurs, par certains aspects arbitraire. Antoine Compagnon rappelle justement, à ce titre, que « même l'histoire littéraire la plus étroite, exclusivement attachée aux faits, repose encore sur des jugements de valeur, ne serait-ce que par la décision préalable, et le plus souvent tacite, sur ce qui constitue la littérature (le canon, les grands écrivains<sup>3</sup>) ».

C'est pourquoi, avant de tenter de situer Sinadino dans le paysage mouvant du début de siècle, et d'en apprécier le rôle de passeur, de précurseur ou de suiveur, deux séries d'observations sont nécessaires, pour préciser les fondements et les ambitions de ce programme. Les raisons d'une absence – ce que l'on pourrait appeler *les rendez-vous manqués de Sinadino* – appellent tout d'abord un éclaircissement. Quelques remarques sur la disparition du poète, et sur l'histoire du champ littéraire dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, s'imposent naturellement : il est essentiel d'analyser comment Sinadino parvient à s'exclure (et à se faire exclure) à la fois de l'histoire comme succession d'événements et de l'histoire comme production d'un discours sur ces événements. Ensuite, les trois axes de lecture retenus pour faire sortir de l'ombre la figure de Sinadino nécessitent d'être exposés de façon explicite, non comme des affirmations absolues ou des partis pris interprétatifs, mais comme de modestes propositions critiques : si l'on fait le deuil de l'illusion esthétique – ce « label incontestable

<sup>2</sup> Cf. CL. LORIN, *L'inachevé. Peinture, sculpture, littérature*, Paris, Grasset, 1984, p. 12.

<sup>3</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 268.

et définitif de qualité » que l'histoire littéraire cherche toujours à décerner en sous-main<sup>4</sup> –, il s'agit simplement de montrer quels éléments pourraient justifier, aujourd'hui, la lecture de Sinadino.

### *Chronique d'une disparition*

La volatilisation de Sinadino nécessite une analyse préliminaire – non seulement pour sa nature exemplaire, en termes de dispersion des traces, mais parce qu'elle permet de mettre en relief, en négatif, certains mécanismes à l'œuvre dans la production d'une mémoire collective. Recomposer, sinon l'arrière-plan « idéologique », du moins les principales conditions de formation de cette mémoire, est le moyen le plus sûr de préparer la réintégration d'une figure comme celle de Sinadino. L'absence du poète ne peut, en effet, être considérée comme le simple résultat d'un mouvement d'oubli lié au passage du temps (au demeurant parfaitement naturel). Ce qui frappe, à la lecture des quelques témoignages qui datent de l'époque même de Sinadino (on songe au compte-rendu de Lucini en 1908, ou au tableau brossé par Martini en 1930<sup>5</sup>), c'est que cette absence au monde était perçue dès l'époque contemporaine, et qu'elle s'accompagnait d'une forme de rejet, voire de « mise en quarantaine ». Le phénomène est par conséquent plus complexe qu'il n'y paraît : dès le début du siècle, le poète mène une activité littéraire reconnue par ses pairs, mais conserve un profil mystérieux, sans que l'on puisse saisir dans quelle mesure cet écart est volontaire, ou, à l'inverse, imposé de l'extérieur. Certes, il n'y a pas lieu d'évoquer une *damnatio memoriae* dont Sinadino aurait subi les conséquences après sa mort. Mais par bien des aspects, l'absence du poète dépasse l'idée fataliste d'une « mauvaise étoile » qui aurait pesé sur son destin. Seule une accumulation de circonstances, une série d'*erreurs de placement*, peut expliquer une telle disparition.

### *Une existence sans visibilité littéraire*

Le premier phénomène de décalage et d'inadéquation que l'on peut observer, entre Sinadino et les principaux acteurs du monde des lettres, relève d'une

<sup>4</sup> Pour reprendre une formule de Gérard Genette, qui tourne en dérision l'idée selon laquelle les œuvres « réellement » belles « finissent toujours par s'imposer », par vaincre « les engouements superficiels de la mode » et « les incompréhensions momentanées » (G. GENETTE, *L'œuvre de l'art*, vol. II, *La relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 128).

<sup>5</sup> Cf. respectivement la fiche bio-bibliographique rédigée par Lucini dans *Il verso libero* (1908) et l'épisode romanesque raconté par Martini dans *Si sbarca a New York* (1930).

considération historique et sociologique : l'Égypte et l'Europe représentent, au début du siècle, deux espaces sociaux bien distincts, possédant chacun leur aristocratie culturelle et leurs canaux de légitimation. Or, Sinadino se situe en porte-à-faux par rapport à chacun de ces deux champs : son déséquilibre est double. En Europe, tout d'abord, Sinadino aura beaucoup de peine à nouer des contacts durables, et ne parviendra jamais à intégrer un groupe ou une école constituée. Sa posture sera toujours celle de l'étranger placé face à une société fermée, voire hostile, dont il ne maîtrise pas les codes. De fait, ce grand lecteur, avide de toutes les nouveautés, sera condamné à suivre *de l'extérieur*, en spectateur attentif, les débats intellectuels liés à l'évolution des lettres françaises et italiennes.

Cette situation de repli forcé relève d'une incapacité personnelle, mais également d'un phénomène de plus grande ampleur, à l'œuvre au tournant du siècle : au moment où le poète commence à écrire (1898), on observe précisément, sur le vieux continent, un processus d'« autonomisation » de l'activité littéraire, qui transforme le monde culturel en un espace clos, possédant ses règles propres, ses autorités et ses mécanismes de légitimation. Pierre Bourdieu voit dans le microcosme aristocratique en cours de cristallisation un reflet inversé de l'univers capitaliste, en plein essor à l'époque : une « économie à l'envers », fondée sur la « reconnaissance obligée des valeurs du désintéressement » et sur la dénégation du « commercial<sup>6</sup> ». Même sans adopter cette perspective radicale – car le monde évoqué par Bourdieu est lui-même partagé, composite et instable –, il faut admettre que l'on assiste, en France comme en Italie, à la fédération progressive d'un « champ », avec ses codes symboliques, ses rites d'exclusion et d'intronisation : l'élite littéraire de l'époque se construit comme un « sous-champ de production restreinte », de plus en plus concentré sur lui-même. Cet espace de recherche, mais aussi de combat, de polémique, a ses juges, ses arbitres et ses instruments de légitimation.

En France, c'est sans aucun doute le *Mercur de France* (opposé à la très conservatrice *Revue des deux mondes*) qui fonctionne, dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, comme l'instance de légitimation la plus prestigieuse. Son influence est palpable dans la métropole, bien sûr, comme en témoigne l'extraordinaire afflux de poèmes et de propositions de collaboration sur le bureau de la rédaction (quand, en 1903, André Salmon présente une requête au *Mercur de France* pour y publier ses premiers poèmes, le secrétaire de la rédaction, Adrien Van Bever, lui répond : « Nous sommes encombrés de vers

<sup>6</sup> Cf. évidemment, à ce propos, P. BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1990 (p. 230-231 pour les citations).

pour au moins trois ans<sup>7</sup> »), mais aussi dans toute l'Europe, spécialement en Italie, comme le montrent, entre autres indices, l'admiration de Marinetti pour Alfred Vallette et ses travaux, ou le grand nombre d'abonnés au *Mercure* résidant dans la péninsule. En Italie, hors du *Mercure de France* – bientôt concurrencé, à partir de 1909, par le groupe de la *N.R.F.* –, ce sont les revues florentines (*Leonardo*, et surtout *La voce*) qui jouent le rôle de catalyseurs culturels<sup>8</sup>. Elles défendent une compétence spécifique, dans le domaine littéraire et philosophique, mais ont aussi un puissant *pouvoir de représentation*. Entre 1905 et 1915, Marinetti, Papini et Soffici sont certainement les trois figures les plus charismatiques du monde intellectuel italien, les personnalités les plus en vue – et par-là même les plus courtisées.

Sinadino paraît étranger à ces jeux d'influence que l'on observe de part et d'autre des Alpes. Si depuis ses divers lieux de séjour Sinadino suit bien l'actualité parisienne, comme en témoignent de nombreux indices épars dans sa correspondance, s'il est également abonné aux principales revues françaises (en particulier à *Vers et prose* et à la *N.R.F.*), s'il parvient même à entrer en contact avec André Gide (de façon durable) et Paul Valéry (plus ponctuellement), le poète semble rester extérieur à ce monde fascinant, dont le lustre éclatant attire son regard, mais dont l'entrée lui est interdite : les quelques poèmes qu'il adresse à la *N.R.F.* sont par exemple refusés par la rédaction. En Italie, la participation de Sinadino au monde des revues est plus directe – il s'intègre au groupe de la *Revue du Nord* entre 1905 et 1906 et collabore à *Poesia* entre 1906 et 1907 – mais le poète n'en reste pas moins à l'écart des grands débats que l'on peut suivre dans *La voce*, ou, quelques années plus tard, dans *Lacerba*. Une lettre que Sinadino adresse à Prezzolini en 1913 témoigne de son désir d'intégrer un groupe plus large (celui des intellectuels florentins et de la maison d'édition de *La voce*), mais elle sera, semble-t-il, classée sans suite<sup>9</sup>.

Dans le paysage littéraire italien, les seules figures qui semblent soutenir Sinadino sont Giuseppe Vannicola et Gian Pietro Lucini. Mais si Vannicola est un personnage influent jusqu'en 1907 ou 1908, sa maladie et ses difficultés financières l'isolent en quelques mois de toutes les entreprises culturelles de grande ampleur.

<sup>7</sup> L'anecdote est évoquée in J. BERTRAND-SABIANI, G. LEROY, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, P.U.F., 1998, p. 253.

<sup>8</sup> La revue *Leonardo*, publiée à Florence de 1903 à 1907, et *La voce*, dont le premier numéro paraît en 1908 et le dernier en 1916, sont certainement les deux tribunes les plus importantes pour un littéraire du début du siècle ; *La voce*, en particulier, joue un rôle fondamental pour toute une génération d'intellectuels. À la veille de la Grande Guerre, une troisième revue – l'internationaliste *Lacerba* – occupera le devant de la scène, en devenant l'organe de l'avant-garde florentine (*Poesia*, la *Revue du Nord* ou *Prose* auront une diffusion plus sectorielle, et par conséquent une influence plus limitée).

<sup>9</sup> Lettre du 6 mars 1913, reproduite dans la première partie de notre recherche.

Quant à Lucini, il faut reconnaître l'échec de la filière symboliste dont il rêvait, qui se désagrège à partir de 1909 : avec la création du futurisme, les protégés et les « poulains » du poète de Breglia (comme Govoni, ou Cardile) finissent par le quitter. C'est Marinetti qui parviendra à rassembler ce faisceau d'initiatives éparses dans sa revue *Poesia*, puis à « récupérer » encore plus nettement la jeune génération avec le manifeste du futurisme. Étiqueté comme symboliste – et tout à fait étranger au futurisme –, Sinadino sera condamné à rester dans l'ombre de Lucini, dont l'influence décroît irrésistiblement, jusqu'à sa mort en 1914.

Cette situation de marginalité se répète sur l'autre rive de la Méditerranée, mais pour des raisons sensiblement différentes, sinon tout à fait opposées. D'un côté – en France et en Italie –, Sinadino ne parvient pas à pénétrer (ou ne se soucie guère de séduire) un monde clos et sélectif : entre 1900 et 1920, les « champs littéraires » français et italien sont en train de se constituer comme des forteresses imprenables, comme des micro-sociétés avares de leurs faveurs, mais relativement homogènes. De l'autre – à Alexandrie – ce « champ » n'est pas encore défini : si Sinadino n'y trouve pas sa place, c'est qu'à première vue, *Alexandrie ne lui offre guère de possibilités d'existence en tant qu'écrivain*. L'affirmation peut paraître surprenante, pour une ville qui, de Cavafis à Durrell, en passant par Marinetti, Pea, Ungaretti, Forster et Fausta Cialente, semble avoir abrité autant de talents littéraires dans la première moitié du siècle, mais elle paraît justifiée : car si le rayonnement d'Alexandrie est indiscutable, sa légende littéraire est une construction rétrospective.

Cette légende a fixé l'âge d'or de la ville entre 1910 et 1920, et n'a canonisé la plupart de ses héros qu'après-coup, dans le souvenir nostalgique d'une harmonie perdue. Or, Sinadino séjourne à Alexandrie pendant deux périodes : approximativement entre 1876 et 1898, puis entre 1910 et 1928. On admettra qu'il est difficile, voire hasardeux, de parler d'un « champ littéraire » alexandrin avant 1910 ou 1915 : en aval de ces dates, l'activité littéraire ne semble pas constituer un véritable *vecteur d'identité*. Alexandrie est une ville de culture, certes, mais surtout une métropole marchande, une plate-forme financière dont le premier sujet de conversation reste le cours du coton. Dans ce lieu de commerce et d'échange (et de surcroît, si l'on songe au cas particulier de Sinadino, au sein d'une famille plus habituée à parler de transactions financières entre Milan et Londres que de poésie...), l'exercice littéraire n'a de valeur que dans sa gratuité de loisir désintéressé, souvent parallèle à un véritable « métier » : à titre d'exemple, rappelons que Cavafis est employé au ministère des Travaux publics et courtier à la bourse d'Alexandrie, que les frères Thuile sont ingénieurs, et qu'Enrico Pea, avant d'être écrivain et « conspirateur » anarchiste, est négociant et importateur de marbre.

Bien sûr, dès les dernières années du siècle, on peut relever, en parcourant la presse locale – notamment *La réforme*, fondée en 1896<sup>10</sup> –, le développement d’initiatives culturelles de toutes sortes. Mais celles-ci sont encore conçues comme des divertissements mondains (représentations théâtrales, lectures de textes), et surtout très dispersées : segmentées entre les langues et les communautés (en règle générale, chaque communauté possède son quotidien, son association culturelle, ses soirées) et « stratigraphiées » entre les modèles littéraires (des plus traditionalistes aux plus novateurs : pour s’en tenir à la production en langue française, au début du siècle, les émules d’Edmond Rostand côtoient ceux de Stéphane Mallarmé). Il faut attendre les réunions autour d’Henri Thuile au Mex, ou les travaux de Forster sur Cavafis, pour que se développe une véritable conscience de la dignité des littérateurs locaux. Dans cette perspective, Sinadino se trouve, du moins jusqu’en 1910, dans une situation d’*invisibilité*<sup>11</sup>. Ce n’est que lors de sa deuxième période de résidence en Égypte que Sinadino pourra accéder à une certaine reconnaissance, et trouver de véritables lieux d’asile : la prestigieuse revue *Grammata*, fondée en 1911, qui accueillera ses textes entre 1917 et 1919, et surtout le Mex de Jean-Léon et Henri Thuile, fréquenté entre 1910 et 1925.

Le résultat de cette absence de reconnaissance et de points de ralliement, de part et d’autre de la Méditerranée, est une situation singulière d’isolement. Cet isolement ne semble pas particulièrement regretté par le poète, mais directement assumé et même revendiqué, à travers deux attitudes différentes qui offrent peut-être la clef du rapport de Sinadino au monde des lettres. D’une part, Sinadino accentuera son détachement à l’égard des contraintes – symboliques et économiques – du monde littéraire, non seulement en publiant la plupart de ses textes à compte d’auteur, chose courante à l’époque, mais en organisant leur distribution hors commerce : l’aspirant poète, qui publie ses premières plaquettes dans de modestes imprimeries

<sup>10</sup> *La réforme*, quotidien francophone de haute tenue, véritable référence politique et intellectuelle, est fondée à la fin du siècle, à Alexandrie, par Raoul Canivet. « Les contes, les essais, les poèmes, avaient autant de place dans cet organe que les campagnes de presse », rappelle Jean-Jacques Luthi (cf. J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d’expression française en Égypte (1798-1945)*, Paris, Éditions de l’École, 1974, p. 82).

<sup>11</sup> Ernesto Citro rapporte, dans son essai, que Sinadino ne semblait pas reconnu par sa famille comme un véritable poète, mais comme un simple dilettante : « à Milan comme à Alexandrie, [Sinadino] est connu pour la vie brillante et originale qu’il mène, non pour son activité de poète ; cette activité ne sera jamais prise sérieusement en considération dans le cercle familial ou amical » (E. CITRO, *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, Ravenna, Longo, 1985, p. 138). Le jugement de Citro confirme notre hypothèse : cette situation de non-reconnaissance n’est pas lié à la fragilité de sa vocation, mais à l’*impossibilité d’exister socialement comme poète au tournant du siècle à Alexandrie*.

d'Alexandrie (chez Albert Zoller et Antoine Mourès) ou de Lugano (chez Tessin-Touriste), semble fort bien s'accommoder de cette forme d'élitisme éditorial, qui marque un parfait désengagement à l'égard de l'économie du livre. Sinadino ne trouvera une véritable maison d'édition que tardivement, avec le recueil du *Dio dell'attimo* de 1924 (publié par Emanuele di Castelbarco) et *Vitae Subliminalis Aenigmata* (imprimé en 1934 par les éditions Corbaccio).

D'autre part, en réaction à cette mise à l'écart des circuits de *production de la culture comme valeur*, Sinadino sera amené à cultiver, dans sa correspondance, une image de la littérature comme activité pure et désintéressée. Faute de pouvoir s'intégrer à un cénacle, faute d'être accueilli dans les rangs d'une revue, Sinadino semble se perdre dans le rêve d'une communauté sans frontières d'artistes et d'écrivains : communauté qui transcende les clivages et les nationalités, qui n'existe que dans le contact direct de la correspondance, ou dans les dédicaces distillées dans les ouvrages. C'est dans cette perspective qu'il faut lire les lettres du « nomade » Sinadino à son « maître et ami » André Gide, et c'est ainsi qu'il faut comprendre les messages adressés, aux marges des poèmes, à la plupart des auteurs contemporains ; si le poète dédie des textes à Remy de Gourmont, à André Gide, à Paul Valéry, à Jean Cocteau, à Gabriele D'Annunzio, à Giuseppe Ungaretti, c'est pour tisser un réseau de substitution – fondé sur le fantasme d'une solidarité directe, interpersonnelle – au-delà des frontières qui bloquent la diffusion matérielle de sa poésie. Il y a là un idéal poétique peut-être trop élevé pour la réalité. Mais n'est-ce pas le seul rachat possible pour un auteur qui rêve d'appartenir au ciel supérieur des gens de lettres ? C'est par les œuvres, et par les œuvres seulement, que Sinadino compte exister dans le monde littéraire.

### *Les hybridations de l'écriture*

La singularité sociale de Sinadino n'est toutefois pas compensée par un hypothétique conformisme (ou « suivisme ») de l'écriture. Bien au contraire, ce sont précisément les œuvres du poète (celles-là mêmes qui devaient lui garantir son droit d'accès au monde littéraire, en l'absence de réseaux et de réclame) qui vont, par leur bizarrerie, accentuer le brouillage, ou du moins la *différence*, de sa réception. Pour analyser ce deuxième phénomène, il convient de changer de perspective, en considérant les œuvres de Sinadino comme autant de propositions esthétiques, dont la forme entre plus ou moins violemment en conflit avec leur contexte d'apparition : en effet, au-delà de la façon dont il se « place » stratégiquement – comme on l'a vu, par candeur ou par maladresse, Sinadino se « place » très mal –, le poète traverse pendant sa période d'activité (1898-1934) un monde littéraire qui voit se succéder, en près de quarante ans, diverses dominantes esthétiques. Or, ses œuvres se trouvent très rarement en



phase avec ce que Luciano Anceschi appelle les « institutions de la poésie » (ces modes d'écriture ou ces poétiques prépondérantes, dans un pays, en une époque donnée). Schématiquement, pour donner un aperçu de ces décalages chroniques, on peut distinguer quatre époques, en réalisant quatre coupes dans le *continuum*, à dix années d'intervalle : 1900, 1910, 1920, 1930. À chaque reprise, on pourra observer la « non pertinence<sup>12</sup> » de cette œuvre – et, par-là même, son incapacité à se faire reconnaître comme telle.

Les quatre premiers ouvrages de Sinadino, publiés autour de l'année 1900 (plus exactement en 1898, 1899, 1900 et 1901), illustrent un choix original et novateur : Sinadino décide de tourner son regard vers l'Italie, comme territoire de réception, mais également vers la France, comme première référence esthétique. Ces quatre livres, rédigés en langue italienne, sont en effet diffusés prioritairement en Italie, mais ils se situent dans le prolongement du symbolisme français, dont ils reprennent les thématiques. Importer un discours d'avant-garde dans une langue d'accueil qui n'a pas encore exploré cette voie littéraire constitue une proposition audacieuse : un tel projet, dont les résultats sont probants, aurait pu conférer à Sinadino une place de premier plan dans le paysage littéraire italien. Pourtant, la réception de *Melodie* (1900) et de *La Festa* (1901) semble avoir été extrêmement discrète, pour ne pas dire étouffée. À notre connaissance, un seul compte rendu, publié par Sem Benelli dans *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, prend pour objet *Melodie* : le recueil – qu'une faute de frappe malencontreuse attribue à un certain « Agostino G. Linadinò » – est présenté comme un opuscule au style obscur et emprunté, impossible à prendre au sérieux<sup>13</sup>.

Comment expliquer l'absence d'écho de ces œuvres, malgré l'indéniable originalité de la tentative de Sinadino ? Il paraît essentiel de lier ce relatif insuccès à un contexte plus général et à une atmosphère dominante : en 1900, la poétique symboliste n'a aucune visibilité en Italie. Le symbolisme se présente dans ce pays comme une option esthétique n'ayant que de rares partisans, du fait d'une culture académique cherchant systématiquement à dévaloriser ce mouvement, perçu comme étranger à l'*ethos* italien (comme en témoignent, entre autres traces, les textes assassins de Arturo Graf ou Enrico Panzacchi sur le symbolisme français).

<sup>12</sup> Si l'on entend par ce terme le décalage involontaire – ou le placement erroné – de l'œuvre par rapport à son horizon d'attente. C'est bien autour de l'idée de la *juste place* et du *juste moment* que tourne l'évaluation historique de l'œuvre de Sinadino.

<sup>13</sup> Cf. *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, vol. II, n° 9, p. 201-208.

Stefano Giovanardi souligne à ce propos « la fondamentale incompréhension, de la part de la culture italienne “officielle”, à l’égard du phénomène symboliste : une opposition de principe, composée tout à la fois de chauvinisme, de moralisme, de désinformation, de rigueur académique déplacée, et encore accentuée par les influences néfastes de cette étrange aberration théorique que constitue notre “école historique” ». S’il ne faut pas céder à une simplification excessive, en mettant en scène une excommunication imaginaire des symbolistes en Italie (ce sont de toute façon les symbolistes mineurs qui, en France comme en Europe, tiennent à l’époque le haut du pavé), il convient de reconnaître que ce type de positionnement poétique rencontre un évident problème de crédibilité. Giovanardi rappelle encore que le symbolisme, « mal perçu et mal compris, n’a jamais disposé de canaux “institutionnels” à travers lesquels il aurait pu faire son entrée en Italie ; sa diffusion a été souterraine, il a pu émerger çà et là, sans ordre ni régularité<sup>14</sup> ».

Ajoutons que, lorsque le message symboliste parvient à se faire accepter en Italie, il est accueilli avant tout comme une *manière* et un *style*, non comme un contenu *conceptuel*. La valeur gnoséologique du symbolisme, ainsi que sa force expérimentale et avant-gardiste – dont la compréhension est déjà réservée, en France, à des cercles très réduits de lettrés – semblent échapper tout à fait à la réception italienne : en 1900, un ouvrage aussi audacieux que *La Festa* est littéralement illisible, et même inconcevable, car il entre en conflit avec une vision encore très traditionaliste du travail poétique. Quant à l’idée d’une poésie expérimentale, elle devra attendre les propositions du mouvement futuriste pour être reprise et accueillie favorablement. En 1900, Sinadino est donc en accord avec une poésie minoritaire – en quelque sorte « en avance » –, mais condamné avec elle à la clandestinité, faute de reconnaissance extérieure.

Si l’on choisit à présent un point d’observation situé dix années plus tard (1910), on constate un nouveau « déphasage » du poète par rapport aux problématiques contemporaines. Cette fois, pourtant, le déphasage ne caractérise plus un poète précurseur privé de reconnaissance (tel que Sinadino pouvait nous apparaître dans sa première saison), mais un auteur solitaire et nostalgique, situé à l’écart des débats de son temps. Le retournement s’est produit avec *Il dio dell’attimo*, publié en 1910 par Sinadino, après son séjour américain : les quelques pages de ce livre imprimé à Alexandrie esquissent une sorte de bréviaire intellectuel, non pas organisé de façon systématique, mais dispersé en de multiples éclats. On reconnaît dans ces pages l’influence de certains modes d’écriture typiques de l’avant-guerre : organisation fragmentaire, concision aphoristique, introspection.

<sup>14</sup> Cf. S. GIOVANARDI, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Istituto della biblioteca italiana, 1982, p. 13-14.

Ces quelques traits, qui correspondent fort bien à une tendance à l'atomisation que suivront, entre autres, les écrivains de *La voce*, font de Sinadino un véritable « fragmentiste<sup>15</sup> ».

Mais à bien y regarder, la tentative de Sinadino ne se situe pas dans la stricte continuité de cette production : son écriture se plie à des codes renouvelés, certes, mais on reconnaît aussi, au fil des pages, les résidus d'une imagerie décadente que l'on pourrait fort bien interpréter comme les signes d'une inadéquation par rapport aux nouvelles échelles de valeur de la littérature européenne. Sinadino reste fidèle, dans ce livre, à une vision de la littérature comme superbe retraite spirituelle. Ses allusions à la barbarie qui entoure le créateur solitaire, son immoralisme revendiqué de page en page, sa représentation de soi en mage et en voyant situé à l'écart du monde, sont symptomatiques d'une conception de l'activité artistique qui appartient encore à la fin-de-siècle. Leur inactualité est à peine atténuée par certaines références aux doctrines libertaires de Gide<sup>16</sup>.

Ce premier cahier du *Dio dell'attimo* est bien frêle (il compte une quarantaine de pages), et il ne faut sans doute pas le surcharger de significations. Pourtant, sa lecture donne l'impression indéfinissable d'un décalage qui va aller en s'amplifiant : dans ces années, en Italie, le monde des revues se développe, avec des exigences esthétiques de plus en plus précises, et une volonté d'intervention directe dans le monde. Même hors des vaticinations de Marinetti, hors des slogans de l'avant-garde futuriste, on peut mesurer dans tous les milieux une nette tendance à la rupture et au « modernisme » – tendance qui relève, plus ou moins directement, d'une conception renouvelée de la littérature comme activité éminemment sociale (voire politique) : Sinadino, qui après son exil new-yorkais est rentré directement à Alexandrie, apparaît bien loin de ce monde militant, engagé dans une course à la nouveauté. Sa conception de l'art comme jouissance secrète et isolée, telle qu'elle s'exprime dans le premier *Dio dell'attimo*, l'éloigne définitivement des débats collectifs de l'époque.

<sup>15</sup> L'écriture aphoristique – traditionnellement associée, en Italie, à l'expérience de *La Voce* et de *Lacerba* – rencontre un tel succès qu'elle définit, entre 1910 et 1920, non un simple style mais un véritable sous-genre. Cf., sur ce sujet, N. LORENZINI, *Il frammento infinito*, Milano, Franco Angeli, 1988.

<sup>16</sup> Rappelons que l'ouvrage est justement dédié à André Gide – auteur à peine connu, dans l'Italie des années 1910, par les *happy few*. Cette dédicace pourrait être considérée comme une preuve que Sinadino se situe « à la pointe » de la littérature, mais une telle interprétation est contredite par l'atmosphère générale de l'ouvrage. Celle-ci témoigne de goûts qui sont encore tout à fait à *la page*, mais plus exactement « à l'avant-garde » comme ils pouvaient l'être dix ans auparavant.

Une troisième photographie, prise dix ans après cette publication, fait apparaître Sinadino dans une position toujours aussi excentrée par rapport aux enjeux de la littérature de l'entre-deux-guerres : rappelons qu'à partir de 1920, un « retour à l'ordre » généralisé vise à rétablir, par-delà les excès des années d'avant-guerre – dont une relecture idéologique accentue l'irresponsabilité –, un nouveau canon littéraire. À l'ambition incendiaire des premières avant-gardes européennes s'oppose un nouveau souci d'équilibre, souvent associé à une recherche d'ordre stylistique. En Italie, *La Ronda* de Cardarelli est la meilleure illustration de ce retour à une conception plus apaisée de la littérature, qui se manifeste à travers des signaux très divers (en France, la *N.R.F.* de Jacques Rivière participe du même mouvement). Or, les derniers poèmes de Sinadino, composés à Alexandrie et publiés en 1924 à Milan, dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, vont se trouver en opposition avec cette atmosphère globalement restauratrice. Encore une fois, on relève un décalage entre la temporalité interne de l'œuvre et le temps de sa réception.

Le sentiment d'un écart esthétique entre le livre et son contexte est lié à deux éléments fondamentaux : le premier (peu surprenant, quand on est familier de Sinadino) est le caractère composite du recueil, qui mêle indistinctement réflexions en prose et morceaux lyriques, ésotérisme et esprit de géométrie, posture décadente et équilibre rationaliste. Ce brouillage des codes génériques ne favorise certainement pas l'assimilation du recueil par les lecteurs. Le second – certainement plus original – est le choix de placer l'ouvrage sous le patronage de Paul Valéry, auteur d'une brève lettre-préface et directement présenté comme un modèle dans le cours du cahier. C'est un nouveau tournant pour Sinadino : de fait, dans ce livre, le poète semble vouloir relire le symbolisme de Mallarmé à la lumière de Valéry : la thématique du « cahier » (c'est-à-dire la représentation de l'écriture comme un exercice potentiellement infini), ainsi que la conception de la création poétique comme geste abstrait, détaché de toute contingence (telle qu'elle apparaît en particulier dans le poème en prose « Ébauche d'un serpent »), sont typiquement valéryennes.

À nouveau, comme avec *Melodie* et *La Festa*, Sinadino se place dans une situation de pionnier : sa conception de l'ascèse poétique comme suprême contrôle de l'esprit sur le langage (qui semble suivre, du point de vue des modèles théoriques, une ligne Poe-Mallarmé-Valéry) est tout à fait novatrice, malgré les éléments hétéroclites sur lesquels elle vient se greffer. À ce titre, on peut considérer Sinadino comme le premier poète à proposer une interprétation italienne, toute personnelle, de la poétique de Paul Valéry. Précisément pour son « exotisme », ce livre semble susciter l'incompréhension. Le seul compte rendu retrouvé à ce jour, publié dans le bulletin *L'Italia che scrive*, émet un jugement sans appel sur le recueil : Sinadino, classé parmi les « écrivains

incompréhensibles par impuissance, par confusion mentale ou par parti pris », est accusé de s'aventurer dans une impasse poétique<sup>17</sup>. Le nom de Valéry, qui apparaît en première page du recueil, est bien une garantie de recevabilité littéraire dans les cercles les plus avancés. Mais si Giuseppe Prezzolini a déjà contribué à faire connaître le nom du poète français – par un bref article, très élogieux, publié en 1922<sup>18</sup> –, Valéry est encore à l'aube de sa réception en Italie. Son succès viendra dans les années suivantes, à travers la revue *Commerce* et d'autres initiatives culturelles. Pour l'heure, l'obscur Sinadino paraît, encore une fois, à contretemps.

Le retour de balancier se produit quelques années plus tard, dans une direction exactement opposée : autour de 1930, le monde littéraire de l'après-guerre, en France et en Italie, apparaît solidement constitué. L'astre de Paul Valéry brille sur les lettres françaises, et entraîne à sa suite une série de poètes néosymbolistes ; en Italie, l'hermétisme fait triompher une poésie aristocratique et intellectuelle, jalouse de ses prérogatives. Le message de l'hermétisme, tel qu'il se développe dans ces années, contient l'idée d'une épuration nécessaire, à la recherche d'un principe poétique essentiel, dénué de toute scorie : la poésie, en se faisant « extrait hautement concentré », aspire à définir une nouvelle métaphysique de la connaissance. On reconnaît là des préoccupations très proches de celles de Sinadino ; pourtant, cette « pureté » du geste poétique, dont le deuxième cahier du *Dio dell'attimo* semblait annoncer le programme (et dont *Melodie* et *La Festa* semblaient jeter les bases, avec plus de vingt ans d'avance), Sinadino ne fait que l'effleurer. Les deux derniers ouvrages du poète semblent certes tenir compte de ces enjeux d'époque, mais ils n'entrent pas parfaitement en résonance avec l'atmosphère dominante. Dans la dernière partie de son parcours littéraire, Sinadino semble *regarder dans le rétroviseur*, comme Sartre disait de Baudelaire.

Cette relative inactualité se perçoit à la fois dans les *Poësies* publiées en 1929 en France, qui exhibent avec nostalgie leurs racines symbolistes et témoignent d'un recul dans le choix des formes d'écriture (le caractère anthologique du recueil, qui rassemble près de vingt-cinq ans de poésie, n'est pas étranger à cette impression), et dans le volume *Vitae Subliminalis Aenigmata*, édité en 1934

<sup>17</sup> Cf. *L'Italia che scrive*, VIII, n° 7, juillet 1925, p. 138 (compte rendu non signé).

<sup>18</sup> On peut considérer que la réception critique de Paul Valéry débute, en Italie, avec l'article que Giuseppe Prezzolini lui consacre en 1922 dans la revue *Il convegno* (G. PREZZOLINI, « Paul Valéry », in *Il convegno*, III, n° 11-12, décembre 1922). La connaissance du poète ne s'étendra qu'avec la tournée de conférences milanaises de 1924 et l'article rédigé par Giuseppe Ungaretti au mois de mai de la même année (G. UNGARETTI, « Esordio », in *Lo spettatore italiano*, I, n° 1, mai 1924).

par les éditions Corbaccio : les poèmes de ce dernier ouvrage associent des formes brèves, elliptiques et fragmentaires, à une sorte de lyrisme archaïque, dont les manifestations suscitent la perplexité. Significativement, au moment de sa parution, *Vitae Subliminalis Aenigmata* sera orné d'un bandeau désignant Sinadino comme le premier « symboliste » italien. En 1934, rien de tel pour apparaître comme un vétéran. La pièce *Idillio d'Hyla* qui clôt le livre est d'ailleurs magnifiquement désuète pour l'époque : cet *Après-midi d'un faune* composé à l'heure du crépuscule, dont les dates de composition sont indiquées au terme de l'ouvrage (1904-1923), accentue l'impression générale d'anachronisme. Avec son dernier ouvrage, Sinadino produit une œuvre d'arrière-garde, et se met en retrait du mouvement qu'il semblait avoir préparé.

### *Une impossible survivance*

Cette analyse sommaire des phénomènes de réception qui ont entouré l'œuvre de Sinadino n'offre certainement pas une explication définitive, mais permet, tout au moins, de percevoir les difficultés d'assimilation qu'elle a rencontrées. Cependant, une telle perspective n'épuise pas la question de l'oubli total dans lequel a sombré le poète après sa mort. La considération de cet oubli, de cet engouffrement parfait de sa mémoire, appelle une troisième série d'observations ; car, en plus de la non-conformité systématique des œuvres avec leur horizon d'attente, il faut reconnaître qu'aucun discours de valorisation n'a pris les ouvrages de Sinadino pour objet. Bannie de l'histoire littéraire conçue comme production de discours sur la littérature, l'œuvre de Sinadino donne l'impression singulière de n'avoir pas été maintenue en vie : ni la lecture « courante », dans le présent de la réception, ni la lecture « savante », dans le temps du retour critique, n'ont assuré sa subsistance. Pourtant, comme le souligne Blanchot, toute œuvre doit être soutenue, pour continuer à vivre : l'œuvre, quelle qu'elle soit, « est toujours déjà en ruines », et c'est seulement « par la révérence, par ce qui la prolonge, la maintient, la consacre (l'idolâtrie propre à un nom) qu'elle se fige ou s'ajoute aux autres bonnes œuvres de la culture<sup>19</sup> ». Pour mieux cerner ce phénomène d'effacement, il convient de revenir sur certains aspects de la mémoire littéraire du xx<sup>e</sup> siècle, qui a écrit l'histoire de notre modernité esthétique.

Il n'est pas inopportun de rappeler, malgré l'apparente banalité de l'observation, que cette mémoire se fonde sur la survivance d'un nombre de figures somme toute très restreint, par rapport à la prolifération des premières années du siècle. Franco Moretti observe que « de fait, l'histoire littéraire n'a jamais cessé d'être une *histoire événementielle*, où les "événements" sont les chefs-

<sup>19</sup> M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 56.

d'œuvre, ou les grandes individualités », et fait remarquer que « les controverses historiographiques portent, à bien y regarder, sur l'interprétation d'un nombre très réduit d'œuvres ou d'auteurs<sup>20</sup> » ; de la même façon, Antoine Compagnon juge que l'histoire littéraire moderne et contemporaine se meut fictivement « de sommet en sommet », et que les idées ont une singulière tendance à circuler « de génie à génie<sup>21</sup> ». En d'autres termes, l'histoire littéraire est conduite, presque fatalement, à isoler des grandes figures, par un acte de partage qui détermine ce qui est digne de discours et ce qui n'appelle aucun commentaire, ce qui appartient à la sphère du littéraire et ce qui en restera à jamais exclu ; si l'on admet, pour un pays et pour un siècle donné, que le canon isole quelques dizaines, voire quelques centaines de titres, par rapport aux vingt ou trente mille auteurs ayant œuvré, on admettra que la proportion de textes retenus dans le panthéon est proche de 1 % (dès lors, peut-on encore parler de « reliquat » à propos des 99 % qui sont voués à l'oubli ?).

Sans évoquer les caractéristiques concrètes de la lutte pour rester dans cette liste de noms, pour acquérir cette aura qui donnera accès à la survie posthume (une analyse de ce type soulignerait, entre autres, le rôle de certains médiateurs culturels, de certaines *stratégies de placement*), on peut au moins remarquer qu'il existe une date où le corpus se fige, devient digne de mémoire. Ce moment particulier de la consécration isole une sélection d'œuvres et d'auteurs : seul un groupe réduit d'expériences sont retenues et valorisées, au nom de leur exemplarité. Une plus-value mémorielle désigne ces quelques noms, qui contribueront à déterminer, plus ou moins schématiquement, un canon pour chaque époque.

En règle générale, ce type de reconstruction aboutit à une lecture non seulement *chronologique* mais *orientée*, dans un sens évolutionniste, du passé littéraire : les histoires de la littérature sont en effet marquées, époque par époque, par une association de *grandes figures* et d'*œuvres exemplaires*, censées se suivre dans un ordre bien réglé. Chacune de ces figures donne à voir sa propre expérience – l'individualité de sa propre parole. Or, dans la plupart des cas, celle-ci est implicitement présentée comme le point d'origine d'une nouvelle vision (et d'une nouvelle pratique) de la littérature : l'organisation successive du propos finit par les considérer comme des grandes étapes, des « sauts de palier » qui peuvent être assimilés à la conquête de nouveaux points de stabilité. Dans les manuels scolaires, comme dans notre conception intuitive du passé culturel, le privilège est ainsi systématiquement accordé aux moments fondateurs, censés avoir apporté un hypothétique renouveau, par rapport à tous les phénomènes de

<sup>20</sup> F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 16.

<sup>21</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, cit., p. 240.

« maintenance » (cette force invisible de conservation, chargée selon Paulhan d'assurer la continuité des œuvres littéraires).

Sans remettre en cause cette constitution de la mémoire littéraire, sans rêver, avec Antonin Artaud, d'« en finir avec les chefs-d'œuvre », on peut souligner ce qui est presque systématiquement occulté par ce discours, ce que William Marx appelle la « face cachée de ce récit<sup>22</sup> ». Ce sont d'abord toutes les figures ayant choisi la résistance à l'innovation et le camp de l'arrière-gardisme qui se retrouvent condamnés à l'obscurité : des bataillons entiers de figures et d'œuvres, placés à contre-courant par rapport à la téléologie habituellement retenue, sont ainsi évacués de l'histoire de la littérature ; mais on ne saurait réduire la part d'ombre de la littérature à ce vecteur opposé à la « flèche du temps » dictée par les avant-gardes. À la suite des arrière-gardes, ce sont toutes les œuvres qui illustrent non l'accomplissement d'une poétique, mais plutôt des états intermédiaires entre les écoles et les esthétiques, qui sont mises à l'écart – du fait de leur caractère relativement encombrant, à l'intérieur d'une histoire rigoureusement divisée en chapitres.

Plus globalement encore, c'est bien tout ce qui échappe à l'idée d'exemplarité historique qui peine à rentrer dans le cadre de la mémoire littéraire : les auteurs qui se situent entre les cultures, entre les langues, les créateurs sans écho et sans postérité, les amateurs qui n'ont pas de métier d'écrivain, ceux qui ne s'inscrivent pas dans un genre déterminé, voire qui passent d'une sphère artistique à l'autre, n'accèdent pas à la visibilité : la dépréciation qu'ils subissent est implicite, mais bien palpable. Ainsi, pour une époque donnée, la multiplicité des expériences et des solutions qui s'offrirait à une coupe transversale, à travers un examen direct des sources, est souvent tragiquement limitée par le regard rétrospectif sur l'époque. De tous les « possibles » de la littérature, seul celui qui semble prendre un sens dans l'avenir reste en pleine lumière.

Au sein de ce vaste mouvement de sédimentation – qui se présente implicitement comme une « sélection naturelle » –, il va de soi que Sinadino n'a trouvé aucune place. On peut isoler cinq facteurs essentiels, pour rendre compte de son absence de considération par le discours critique. Les deux premiers relèvent de la biographie, et ont déjà été évoqués : la non reconnaissance de sa poésie de son vivant (à l'origine d'un premier déficit de légitimité) et sa mort dans un état d'extrême délaissement (qui n'a pas permis une « récupération » *in extremis* de son œuvre, selon un phénomène de consécration relativement courant) sont deux éléments qui ont entraîné, presque logiquement, une chute immédiate dans l'oubli. Les trois suivants relèvent de l'historiographie

<sup>22</sup> Cf. à ce propos W. MARX [dir.], *Les arrière-gardes au xx<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004, p. 19.



littéraire considérée comme *médiation de la mémoire*, et de processus plus complexes.

Observons tout d'abord que Sinadino est lié, par ses premiers recueils, à un chapitre inexistant de l'histoire culturelle italienne (ce symbolisme dont le rôle dans la péninsule a toujours été minimisé par la critique). Cette appartenance à un point aveugle de l'histoire littéraire signe sa malédiction : alors même qu'il aurait pu jouer un rôle central dans la reconstruction de cette aventure poétique, Sinadino semble avoir sombré dans les ténèbres, avec tout le mouvement symboliste italien (ou presque : seul Lucini surnage, au bord de l'engloutissement). Relevons en second lieu que les œuvres qui illustrent la maturité poétique de Sinadino (*Il dio dell'attimo*, *Poësies*, *Vitae Subliminalis Aenigmata*) souffrent, malgré leur évident intérêt, de leur caractère composite : ces recueils se placent à chaque fois – si l'on considère la scansion traditionnelle des histoires littéraires du <sup>xx</sup>e siècle – dans les interstices du récit, en déséquilibre entre plusieurs mouvements, plusieurs tendances, jamais au centre de l'attention. Où « situer » *Il dio dell'attimo*, sinon dans les limbes de l'hermétisme italien ? Comment définir *Poësies*, autrement que comme un épiphénomène du symbolisme français ? Que faire de *Idillio d'Hyla*, qui fait figure en 1934 d'objet littéraire non identifié ? Ce statut intermédiaire, à l'origine d'une véritable *résistance à la classification*, condamne inexorablement ces livres à l'invisibilité.

En dernier lieu, il faut reconnaître que la « bizarrerie littéraire » du poète est accentuée par sa situation excentrée, hors de toute tradition nationale. Malgré les apparences, en effet, les origines égyptiennes de Sinadino n'ont pas facilité la lecture de son œuvre : quel que soit le lieu d'observation, cette détermination géographique n'est pas un atout. Chaque mémoire littéraire suit une ligne interne à ses frontières, et se révèle incapable d'intégrer véritablement ses « corps étrangers » (à moins, bien sûr, que ceux-ci ne soient totalement assimilés). Du point de vue des institutions culturelles égyptiennes, soucieuses de cultiver une mémoire nationale, la littérature francophone du début du siècle, et toutes les expériences littéraires étrangères liées au cosmopolitisme d'Alexandrie, sont volontiers éclipsées. Ni Sinadino, ni Cavafis – dont la renommée est pourtant solidement établie – ne trouvent la moindre place dans les manuels et les histoires littéraires de ce pays : « les auteurs "internationaux", surtout ceux qui sont assimilés à des décadentismes linguistiques et thématiques, présentent un miroir de l'Égypte dans lequel il ne s'agit évidemment pas de reconnaître un moment du passé national », souligne Daniel Lançon<sup>23</sup>. Dans la perspective de la littérature française, malgré de nombreuses tentatives d'incorporation, la littérature francophone d'Égypte, qui souffre d'un

<sup>23</sup> D. LANÇON, « Les passés littéraires d'Alexandrie », in *Qantara*, n° 42, hiver 2001-2002, p. 49.

certain discrédit, est condamnée à vivre en marge de la « grande » littérature. Il est vrai que Sinadino trouve un lieu d'accueil dans certaines anthologies de la poésie francophone d'Égypte<sup>24</sup> ; mais cette dernière semble considérée comme une lointaine périphérie, une région secondaire destinée à l'attention de quelques spécialistes.

Enfin, en Italie, l'origine égyptienne de Sinadino aurait dû, *a priori*, stimuler la curiosité, du fait des rapprochements qu'elle suscite aussitôt avec d'autres expériences littéraires de tout premier plan, comme celle de son contemporain Marinetti. Comment une figure aussi fascinante que Sinadino n'a-t-elle pas trouvé un modeste lieu d'asile ? Il faut peut-être prendre en considération une présence très encombrante : un autre poète italien d'Alexandrie, autrement plus célèbre, semble avoir concentré toute la lumière sur sa propre personne, et ne pas avoir laissé de place à d'éventuels concurrents. Dans la mémoire collective, *le poète italien d'Alexandrie est, par antonomase, Giuseppe Ungaretti*. Son itinéraire est tellement proche de celui de Sinadino (notamment pour ce qui concerne la naissance en Égypte, le nomadisme viscéral, les affinités avec la France) qu'en un certain sens, pour l'histoire littéraire italienne, *la place est prise* – et la comparaison destinée à se faire toujours au détriment de Sinadino.

Sans aller au-delà, on conçoit mieux, au terme de ce survol, quel serait l'enjeu d'un retournement de perspectives, si on le réalisait à partir de l'exemple de Sinadino, et qu'on tentait de l'étendre à toute l'histoire littéraire : celle-ci ne pourrait-elle être organisée selon une vision chorale, moins centrée sur des individualités, moins nettement restreinte à *une* langue et à *un* pays, à même d'illustrer un jeu d'esthétiques qui échapperait à la volonté propre de quelques auteurs ? Ne serait-elle pas plus riche si elle montrait moins un chemin de la littérature nettement balisé qu'une sorte d'arborescence, constituée d'une multiplicité de ramifications, d'impasses, de voies parallèles ? La tentation est forte de chercher à décroquer le récit linéaire de la littérature, tel qu'il est habituellement présenté au lecteur d'un manuel universitaire, pour en montrer les reliquats et les aberrations. Si elle abandonnait la considération presque exclusive des cimes, l'historiographie littéraire réussirait peut-être à faire voir, par ce biais, non le défilé continu

<sup>24</sup> Sinadino apparaît en effet en bonne place dans l'anthologie réalisée par Jean Moscatelli en 1955, ainsi que dans les travaux plus récents de Jean-Jacques Luthi : cf. J. MOSCATELLI, *Poètes en Égypte*, Le Caire, Éditions de l'Atelier, 1955, et J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1798-1945)*, Paris, Éditions de l'École, 1974 ; un chapitre de ce dernier ouvrage a été repris et augmenté dans une nouvelle publication, où Sinadino est encore plus en vue : J.-J. LUTHI, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte : vingt-huit poètes d'Égypte*, Paris, L'Harmattan, 2003. Observons que c'est *en tant que poète francophone*, plus que comme poète italien, que Sinadino a résisté à l'oubli dans la deuxième moitié du siècle.

d'une tradition, mais plutôt, comme le suggérait Franco Moretti, la violence des « conflits » à l'œuvre « dans la sphère des formes esthétiques<sup>25</sup> ». Bien sûr, ce n'est qu'un simple horizon de travail – au sein duquel Sinadino trouverait un lieu d'asile, parmi tant d'autres figures oubliées.

*Valeur et historicité : le tribunal imaginaire*

Un faisceau de facteurs – relevant à la fois de placements sociaux hasardeux, de choix esthétiques marginaux, de consécutions manquées – explique, ainsi, le parfait contre-jour dans lequel se confond l'image de Sinadino. « Il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front », notait tristement Baudelaire<sup>26</sup>. À son échelle, Sinadino semble faire partie de ces auteurs accablés par une forme de mauvais sort, sur le plateau duquel ils ajoutent leurs propres erreurs de calcul. Mais loin de résonner comme une sentence définitive, ces éléments incitent à poursuivre l'analyse. Ils montrent en effet que la non-inscription de Sinadino dans la mémoire collective dépasse son propre projet poétique (cette patiente élaboration d'une « écriture de l'effacement » dont témoignent les textes analysés), pour se trouver aggravée par une série de circonstances particulières.

Suivant cette interprétation, le mouvement de volatilisation subi par Sinadino n'est plus uniquement l'élément d'une destinée, contribuant à la définition de l'œuvre, mais une donnée externe, fondamentalement réversible : si l'œuvre de Sinadino est marquée, pour le lecteur d'aujourd'hui, par son absence de contours, rien n'empêche de développer des instruments pour tenter de donner enfin une forme et une consistance à son itinéraire. En d'autres termes, ce constat légitime la mise en œuvre d'un discours de *promotion* et de *valorisation*, qui puisse proposer une réinscription du poète dans le patrimoine collectif : sa « valeur dormante », longtemps étouffée, ne demande visiblement qu'à être réveillée. Une telle entreprise ne va toutefois pas de soi, car elle soulève la question de ses moyens et de ses justifications.

La première interrogation qu'entraîne cette nouvelle perspective concerne la notion de valeur. Chercher à promouvoir l'œuvre de Sinadino suppose de se fonder sur une conception précise de la *valeur* (ou de la *qualité*, ou encore de l'*intérêt*) littéraire. Ce n'est qu'à partir d'une certaine hiérarchie théorique que l'on pourra prononcer un jugement sur l'œuvre – et l'option que l'on choisit mérite d'être explicitée : il s'agit moins de se lancer dans une délibération sur la nécessité ou

<sup>25</sup> Cf. encore une fois F. MORETTI, *op. cit.*, p. 10.

<sup>26</sup> Cf. E. A. POE, *Œuvres en prose traduites par Charles Baudelaire*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951, p. 1001.

non d'accorder aux textes de Sinadino un droit d'entrée dans la sphère du Littéraire (l'existence même de cette recherche suppose d'avoir répondu favorablement à cette question<sup>27</sup>), que de déterminer sur quels critères, à l'intérieur de cette sphère, peut se fonder la réhabilitation critique de sa poésie. On peut reconnaître, très grossièrement, quatre définitions de la valeur littéraire, qui déterminent autant de prises de position critiques.

La définition la plus immédiate renvoie au postulat optimiste d'une « valeur absolue », au nom de laquelle on pourrait appliquer à l'œuvre une grille d'appréciation purement esthétique, hors de toute historicité. Une série de propriétés internes, observables de façon objective et jugées positivement, contribuerait à fonder la « qualité » de l'œuvre. Cette conception renvoie nécessairement à une forme d'essentialisme, permettant de justifier la place d'une œuvre dans une hiérarchie immobile de la littérature. Malgré sa simplicité, une telle position, proche de celle d'un Harold Bloom, est difficile à défendre : dans le cas de Sinadino, il va de soi que la reproduction de l'œuvre retrouvée, soumise au tribunal de ses lecteurs, ne peut suffire à entraîner un consensus positif sur sa valeur esthétique. En règle générale, la valeur littéraire ne saurait être considérée comme une *évidence silencieuse*, mais comme un processus de construction, théorique et discursif, ancré dans un contexte donné : ce n'est qu'accompagnée d'une inscription de l'œuvre dans un horizon historique que cette démarche pourra apparaître légitime.

La deuxième définition associe justement *valeur* et *historicité* : l'œuvre prise en considération mériterait qu'on porte un regard sur elle non seulement au titre de qualités abstraites, situées hors de toute chronologie, mais également pour la place qu'elle occuperait dans la succession historique. En elle résideraient une série de traits typiques, à considérer, pour une juste interprétation, en relation directe avec leur contexte : son intérêt irait de pair avec son historicité, quels que soient les degrés de cette historicité et la nature de sa convergence avec le contexte. Bien sûr, une telle position suppose, comme le résume parfaitement Judith Schlanger, de considérer l'essence de la littérature comme historique, et de voir dans cette historicité la première modalité de constitution de son sens. Dans cette perspective, la succession chronologique perd tout caractère aléatoire : elle représente au contraire le développement d'un « temps plein et dense en tous points », où « chacun est expliqué par son emplacement puisque l'emplacement

<sup>27</sup> Citons à nouveau Antoine Compagnon, pour lequel « la plupart des poèmes sont mauvais, mais ce sont des poèmes » (*op. cit.*, p. 269). Par cette boutade, Compagnon propose de séparer la discussion sur la « littérarité » d'un texte (à considérer comme déjà acquise) du débat sur son évaluation esthétique (sa place dans une hiérarchie d'œuvres étant, quant à elle, toujours discutable).

correspond au sens<sup>28</sup> ». Cette piste de recherche semble convenir, à première vue, à l'analyse des poèmes de Sinadino : en ceux-ci semblent se condenser toutes les problématiques de la modernité littéraire née du séisme symboliste. Ils s'offriraient donc logiquement à une illustration de la vitalité du symbolisme, et de ses prolongements vers la « poésie pure » ou l'hermétisme.

La troisième voie d'accès à l'œuvre (généralement privilégiée par l'historiographie moderne, fascinée par la notion d'écart, ou mieux, par la dialectique entre écart et norme) est diamétralement opposée à la précédente ; dans cette perspective, la valeur d'une œuvre serait toujours liée à son historicité, certes, mais à une historicité interne au champ littéraire, conçue comme un élan de « négativité » : la valeur, loin de relever de l'exemplarité, proviendrait plutôt de l'irréductible originalité de l'œuvre, de son *a-typicité* ou de sa *différence*. Cette négativité retournée en qualité positive définirait pour chaque époque une cohorte d'expérimentateurs et de précurseurs, censés travailler (avec plus ou moins de succès) au renouvellement des codes expressifs de leurs contemporains. Cette lecture de l'histoire comme régénération permanente peut offrir un excellent cadre d'interprétation à l'itinéraire de Sinadino, dont on a pu observer les jeux de décalage par rapport aux esthétiques dominantes ; en effet, si ce poète reprend souvent les matériaux poétiques de la modernité, il les refond dans des formes hybrides qui ne trouvent que difficilement une visibilité dans l'espace littéraire.

Enfin, la dernière possibilité de valorisation dérive d'une conception de la valeur en termes de *fonction* et d'*influence* immédiate sur la contemporanéité : dans cette perspective, la valeur – et l'intérêt critique – de l'œuvre seraient liés non à des propriétés particulières du texte, ni même à un jeu de correspondance ou de décalage avec un contexte, mais au rôle fédérateur de son auteur par rapport à une communauté littéraire ; si l'on suit cette ligne interprétative, le champ des lettres serait dominé, à chaque instant, par une série de références culturelles – une ligne de crête qui déterminerait, dans le présent, un chemin de la littérature ; tous les parcours donnant l'impression d'une contribution directe à cette évolution auraient donc une valeur supérieure. Face à la poésie de Sinadino, il faut reconnaître qu'un tel point de vue est délicat, car l'incidence de son œuvre sur la contemporanéité est très difficile à jauger. Sa très grande réserve, et son oubli actuel, ne sont pas nécessairement les signes d'une absence totale de crédit, mais ce dernier serait extrêmement embarrassant à évaluer.

De ces quatre définitions découlent, dans le cas de Sinadino, différentes perspectives de lecture et d'interprétation. On a pu voir que dans cet ensemble,

<sup>28</sup> Cf. J. SCHLANGER, *Le précurseur*, in J. NEEFS [dir.], *Le temps des œuvres*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 17-18.

la première et la dernière conceptions de la valeur littéraire ne sont ni les plus satisfaisantes, ni les plus aisées à manier. Les voies d'accès privilégiées, pour considérer la production de Sinadino, relèvent de la *valeur considérée comme exemplarité historique*, et de la *valeur comme singularité*. Dès lors, la première décision doit concerner, à l'évidence, la mise en relief de la représentativité ou, à l'inverse, l'insistance sur la singularité : peut-on placer Sinadino dans un « chapitre idéal » de l'histoire littéraire (au nom de sa représentativité) ? Ne doit-on pas au contraire le considérer comme une figure du glissement, de la transition, incapable d'être parfaitement encadrée (au nom de son originalité) ?

Ces interrogations, qui appellent une véritable prise de position, ne doivent pas être considérées avec ingénuité : tout discours critique impose une vision – et d'une certaine façon la produit *ex nihilo*. Révéler une série de caractéristiques latentes est aussi une façon de les réaliser. Comme le rappelle Bourdieu, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur<sup>29</sup> ». Cette considération est encore plus valable dans le cas de Sinadino, dont l'œuvre est laissée à l'abandon et ouverte au commentaire : nul ne sait quelles directives de lecture le poète aurait souhaité donner à son œuvre. De ce point de vue, *l'auteur n'a pas participé à la constitution de son sens*, et l'enjeu n'en est que plus important : si le discours critique contribue à *produire* l'œuvre, le jeu des éclairages interprétatifs doit parvenir à en illuminer les multiples facettes.

Dans cette situation d'ambiguïté, deux perspectives complémentaires se dessinent. La première propose de considérer Sinadino comme une figure centrale et isolée, non seulement *reconnaissable* mais *représentative* historiquement : illustration exemplaire d'une génération poétique, Sinadino mérite avant tout d'être étudié en tant qu'élément de la nébuleuse symboliste, notamment pour ce qui est du versant italien de son œuvre. Sans doute cette place exemplaire, qui manque cruellement à l'histoire littéraire lorsqu'elle se penche sur le corpus poétique des symbolistes en langue italienne, peut-elle être attribuée à Sinadino.

La deuxième perspective s'attache, à l'inverse, à tout ce qui déborde du cadre symboliste. Car le parcours du poète se prolonge tout de même bien au-delà de *Melodie* et de *La Festa*, avec des livres moins facilement identifiables à l'aide des étiquettes traditionnelles de l'histoire littéraire ; en ce sens, la production de Sinadino, tellement sensible aux emprunts et aux influences, doit plutôt être interprétée en termes de passage et de glissement entre divers mouvements. C'est justement la lecture qu'avait suggérée Glauco Viazzi, en présentant Sinadino comme un « fil invisible » entre Mallarmé et Ungaretti, c'est-à-dire comme une passerelle

<sup>29</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, cit., p. 242. C'est bien à cet effet d'optique « légitimant » que l'on se propose de soumettre l'œuvre de Sinadino.

entre le symbolisme et l'hermétisme. Ce rôle de charnière entre deux époques dont on ne considère généralement la jonction que de façon abstraite, à la manière d'une *immaculée conception*, est essentiel. Mais il faut ajouter que le fil n'est pas unique, et que Sinadino n'est pas le représentant d'un seul passage : véritable trafiquant en esthétiques, entre symbolisme, avant-gardes italiennes, hermétisme et surréalisme, il constitue un espace d'intersection entre plusieurs dimensions littéraires, à étudier dans leurs superpositions et leurs métamorphoses.

On pourrait se satisfaire de ce double éclairage. Mais à bien y regarder, ni le rêve symboliste, ni la figure du passeur n'épuisent toutes les significations de cette poésie. Face à cette *œuvre indécidable*, qu'aucune lecture ne parvient à cerner de façon exhaustive, se dessine une troisième voie d'approche – qu'il convient de considérer, pour l'heure, comme une simple interrogation : puisqu'elle peut parfois sembler sans logique propre, sans véritable identité, voire sans auteur, l'œuvre de Sinadino ne pourrait-elle être conçue plus largement, non pour elle-même, comme un projet personnel et délibéré, mais plutôt « en creux », comme un instrument d'optique permettant d'aborder tout ce qui l'entoure, la modèle, l'influence ? En concentrant dans ses pages les grandes problématiques de son temps, en intégrant à son discours les positions esthétiques de ses contemporains les plus extrémistes, la poésie de Sinadino semble disposée à recevoir, entre paradoxe et caricature, le titre d'*instrument de lecture de la modernité*, ou de *miroir « en temps réel » de ses tendances de fond*. Cette troisième piste de recherche – retour à la valeur entendue comme représentativité, mais dans une acception bien plus large – méritera, le moment venu, d'être explorée.





## CHAPITRE X. UN POINT FOCAL DU SYMBOLISME

Concevoir l'œuvre de Sinadino comme une « étoile manquante » du symbolisme européen, notamment pour ce qui est de ses quatre premiers ouvrages, et de la déclinaison de sa poésie en langue italienne : cette piste de recherche – qui intègre l'auteur à une poétique collective – mérite d'être parcourue en tout premier lieu. L'évocation du symbolisme comme détermination originaire et fondamentale de l'œuvre de Sinadino permet en effet de redéfinir un certain nombre d'éléments de l'analyse, en leur donnant une nouvelle cohérence : voilà l'œuvre tout entière centrée autour d'une esthétique précise, placée sous un jour moins équivoque.

Bien sûr, cette « homologation » sous le signe du symbolisme n'est pas sans soulever des difficultés. La première relève du problème historiographique général que suscite la notion même de symbolisme dans le champ des études littéraires. « Le seul nom de Symbolisme est déjà une énigme pour mainte personne. Il semble fait pour exciter les mortels à se tourmenter l'esprit », remarquait déjà Paul Valéry<sup>1</sup>. On peut en effet se demander ce que peut recouvrir un terme dont le champ d'application est aussi large : « s'il est sans doute difficile de cerner les contours de la nébuleuse romantique, prendre pour objet le symbolisme peut sembler une gageure, ou une entreprise désespérée. Les symbolistes présumés adoraient les mots vagues, et le mot le plus vague qu'ils nous aient laissé est sans doute celui de *symbolisme* », remarque à son tour Bertrand Marchal, qui va jusqu'à parler d'un « mot vague pour un mouvement introuvable<sup>2</sup> ».

On admettra que le paysage culturel de la fin du siècle est pour le moins chaotique, et qu'à l'intérieur de ce contexte mouvementé, il paraît difficile de réduire la diversité de ce mouvement à un concept, car aucune poétique de groupe réellement structurée n'émerge de façon décisive : appliqué à un auteur, le qualificatif de « symboliste » est le moins contraignant qui soit, en termes critiques et esthétiques. Tantôt le symbolisme recouvre une notion extrêmement large, une atmosphère d'époque partagée par un grand nombre d'auteurs européens (mais alors cette notion extensible ne désigne guère qu'un « air du temps »), tantôt ce

<sup>1</sup> P. VALÉRY, *Existence du symbolisme*, in *Variété*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. I, 1957, p. 690.

<sup>2</sup> B. MARCHAL, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, « Avant-propos », p. XI.

nom définit un ensemble très précis de poètes, directement affiliés au mouvement de Moréas (dans ce cas, à l'inverse, le symbolisme ne qualifie plus qu'une poignée d'auteurs bien oubliés aujourd'hui). Tantôt on qualifie de symbolistes une série de figures qui en constituent la « ligne haute » (Mallarmé ou Rimbaud), tantôt on se restreint à la « ligne basse » (Moréas, Ghil, Viéllé-Griffin), qui effectivement tenait le haut du pavé à l'époque. Devant ces oscillations, on peut se demander si le symbolisme ne représente pas une notion vide, ne désignant guère plus qu'une réalité chronologique. Même dans ce cas, la question des bornes se pose : il est difficile, à nouveau, de trancher entre une conception réduite à quelques années (1886-1891) et une ouverture maximale du compas (1880-1914).

À ce questionnement général s'ajoute un problème historiographique particulier, restreint au territoire italien : car c'est d'abord et avant tout à l'œuvre de Sinadino en langue italienne que l'on voudrait attribuer le qualificatif de symboliste. Curieusement, les termes de la question sont alors renversés. Alors même que l'épithète « symboliste » apparaît, à l'échelle continentale et plus particulièrement en France, trop généreusement distribuée (au point de qualifier l'ensemble de la production poétique de l'époque, de Moréas à Mallarmé, de René Ghil à Gustave Kahn, de Régnier à Laforgue, de Rodenbach et Maeterlinck à Stuart Merrill et Viéllé-Griffin), en Italie, son usage est extrêmement rare<sup>3</sup> : globalement, ce que l'on observe de façon récurrente à propos du symbolisme, c'est la mise en doute de sa pénétration dans la littérature italienne – et par conséquent de sa validité en tant que catégorie « nationale » d'histoire littéraire. Le problème est exposé sous une forme interrogative par Stefano Giovanardi, dans les premières pages de *La presenza ignota* :

« Le symbolisme italien existe-t-il ? Existe-t-il, en d'autres termes, une attitude poétique suffisamment diffuse et précise pour constituer un espace ayant des caractéristiques propres, un espace qui se définirait par rapport au mouvement français à la fois comme une caisse de résonance et comme une interprétation critique capable d'adapter les élaborations transalpines à la "spécificité" nationale<sup>4</sup> ? »

Cette interrogation reçoit, traditionnellement, une réponse prudente mais négative, suivie de justifications diverses. Il n'est pas inutile de revenir plus précisément sur les résistances que suscite l'emploi de ce terme dans le discours critique.

<sup>3</sup> Si l'on se base sur les deux grandes enquêtes de l'époque, parallèles à celle réalisée par Jules Huret : U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, et L. CAPUANA, *Gli ismi contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.

<sup>4</sup> S. GIOVANARDI, *La presenza ignota*, cit., p. 8.

La position la plus courante, lorsqu'il s'agit d'affronter la question du symbolisme en Italie, est d'en nier l'existence en tant que mouvement autonome ; l'histoire de la poésie entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, traditionnellement axée sur des itinéraires individuels (ceux des « tre corone » en premier lieu), fait passer au second plan toute poésie de groupe. Au mieux, le symbolisme ne serait qu'une caractéristique poétique personnelle, identifiable chez quelques grands auteurs comme Pascoli ou D'Annunzio, certes, mais sans existence objective hors de leur œuvre. Cette approche conduit à une *interprétation affaiblie* du symbolisme, comme « manière » et comme style chez D'Annunzio, comme poésie de l'image et de la suggestion chez Pascoli : plus qu'une doctrine articulée, le symbolisme serait un trait poétique limité à deux ou trois auteurs et à quelques-unes de leurs œuvres.

Une autre prise de position, en apparence plus généreuse, repose sur une conception extensive du symbolisme italien : ce mouvement serait plutôt à interpréter comme une modalité expressive se diffusant par capillarité, depuis la France, à travers la littérature italienne. Simple atmosphère d'époque, le symbolisme serait un « climat » traversé par un grand nombre de poètes du dernier quart du siècle, sans jamais avoir été réalisé par aucun d'entre eux : un ensemble de traits généraux, distincts du décadentisme, mais tout aussi flous, définiraient le symbolisme, dont la revue *Poesia* de Marinetti offrirait peut-être le meilleur témoignage – sous la forme d'un « bouquet final » produit entre 1905 et 1909. Une telle lecture pose d'évidents problèmes pour la délimitation d'un corpus, car elle s'accompagne d'une incapacité à fixer des frontières précises, qu'il s'agisse de limites chronologiques (quand commencent à se préciser les traits du symbolisme ? quand se dissipent-ils ?), géographiques (quelle en est la capitale ? quels en sont les grands pôles ?) ou génériques (pourquoi limiter ce symbolisme d'atmosphère à la poésie, et ne pas l'étendre à d'autres manifestations littéraires : théâtre, roman, etc. ?). De ce flottement témoignent de façon emblématique la première anthologie Viazzi-Scheiwiller, qui accorde son hospitalité à une bonne centaine d'auteurs, ou les quarante-huit noms réunis dans *l'Italia simbolista* de Ruggero Jacobbi<sup>5</sup>. Comme on peut le constater, ni l'hypothèse réductrice, limitée à quelques auteurs, ni la conception extensive, élargie à presque toute la production d'une époque, ne permettent d'accorder véritablement une identité aux symbolistes italiens.

Une troisième option, dans la continuité des travaux de Glauco Viazzi sur Lucini, pourrait, peut-être, permettre de reconnaître la spécificité littéraire de ce phénomène : selon cette dernière approche, il serait légitime d'accorder une

<sup>5</sup> Cf. respectivement G. VIAZZI, V. SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (3 vol.), 1967-1972, et R. JACOBBI, *L'Italia simbolista*, Trento, La Finestra, 2003.

existence – et une visibilité critique – au symbolisme italien. Il faudrait pour cela le considérer comme un mouvement réduit dans ses dimensions et situé un peu en retrait, certes, mais néanmoins animé par quelques pionniers à la pointe de la littérature et de l'art, spécialement ouverts aux stimulations étrangères. Dans cette optique, Viazzi prend à la lettre les affirmations de Lucini, lequel déclare dans *Il verso libero* que « le terme de *symbolisme* ne désigne pas, comme le personnage muet de la dramaturgie chinoise, une simple silhouette », mais un mouvement de recherche autonome, fondé sur des bases théoriques solides<sup>6</sup>. Si l'on suit cette hypothèse, le symbolisme italien devrait être considéré avec prudence, en insistant sur son statut de recherche clandestine : à l'aune d'autres mouvements plus visibles, il ne pourrait guère être considéré que comme un *courant souterrain*. Le manque de visibilité de ce symbolisme serait lié à l'échec de Lucini dans la diffusion de ses idées maîtresses et au retard de ses interventions pour essayer de l'imposer, non à la supposée faiblesse du mouvement.

Cette dernière interprétation semble non seulement la plus conforme à la réalité du champ littéraire de ces années, mais également la plus appropriée à la lecture de Sinadino : l'œuvre de ce poète, profondément originale, s'inscrit en effet dans la continuité de cette ligne interprétative, à la fois pour son caractère énigmatique, ignoré, occulte (qui prolonge l'idée d'un « symbolisme des profondeurs » ayant agi dans l'ombre de mouvements plus visibles) et pour son auto-conscience théorique (preuve qu'il ne s'agit pas d'une poésie de circonstance, fondée sur la reprise d'une atmosphère de l'époque, mais d'une œuvre méditée, correspondant à un programme précis et ambitieux). Cette alliance apparaît rarement à un tel degré d'achèvement : on pourrait donc voir dans les premiers livres de Sinadino – qui associent la virtuosité stylistique à une parfaite connaissance des références critiques essentielles – une des meilleures adaptations en langue italienne de la sensibilité symboliste.

Évoquer la capacité de Sinadino à illustrer un symbolisme en « version italienne » doit inciter à identifier, plus précisément, une série de traits typiques – à la fois propres à Sinadino et communs à sa génération poétique. Le pari méthodologique tient à une double certitude : certitude que pour être réellement évaluée, *l'œuvre du poète demande à être intégrée dans un espace bien plus large, correspondant au territoire symboliste italien* (lui-même métonymiquement inclus dans un courant européen encore plus vaste) ; certitude que *ce territoire symboliste italien est à demi effacé, en retrait par rapport à d'autres mouvements, mais qu'il n'en a pas moins une existence réelle, attestée historiquement*.

Comment pourrait-on reconstruire, plus précisément, les éléments distinctifs de la « sensibilité symboliste » qui pénètrent le champ littéraire en langue italienne ?

<sup>6</sup> G.P. LUCINI, *Il verso libero*, cit., p. 281.

Il s'agit tout d'abord d'un contexte culturel déterminé, à l'origine d'une conception très particulière de l'activité poétique : une nouvelle pratique de la littérature, à laquelle Sinadino participe directement, aux côtés d'autres auteurs. Il s'agit d'autre part de caractéristiques discursives très marquées, telles que l'indétermination, l'inachèvement, le fonctionnement analogique de l'écriture. Ces deux aspects complémentaires exigent d'être analysés en détail, puis complétés par quelques exemples précis, principalement issus des *Presenze invisibili*, de *Melodie* et de *La Festa*.

### *Un contexte historique et culturel*

Arturo Graf constatait, en 1898, le retour dans la littérature contemporaine d'un « sens d'idéalisme et de mystère<sup>7</sup> » qui lui semblait qualifier de nouveaux modes d'écriture, opposés à la production des générations précédentes, aussi bien à l'étranger qu'en Italie même. Ainsi défini, le phénomène observé par Graf est bien vague, et tout à fait insuffisant pour définir une tendance littéraire précise : de nombreux « signes » de l'époque se rencontrent dans cette formule, qui peut définir une multiplicité d'expériences (pour Graf, elle définissait à la fois le « préraphaélisme », l'« esthétisme » et le « symbolisme »). Mais ce point de vue peut néanmoins être adopté comme point de départ, pour recomposer le profil d'un courant littéraire qui se développe en Italie à la fin du siècle, et qui semble bien naître de la fusion de l'« idéal » et du « mystère ».

Ces deux notions semblent être, en effet, à l'origine de nouvelles modalités d'écriture, qui fondent, à la fin du siècle, un nouvel état d'esprit symboliste. Si l'on accepte de parcourir ce fil, les premières coordonnées identifiables seront d'ordre chronologique. Comme le remarque Elena Fumi, les poètes du panorama italien qui semblent adopter cette nouvelle sensibilité appartiennent à une seule et unique génération, légèrement décalée par rapport à d'autres pays, mais néanmoins très attentive aux innovations des autres littératures étrangères : celle-ci semble très ramassée pour ce qui est des dates de naissance (toutes concentrées dans la décennie 1870-1880). Logiquement, les dates sont tout aussi resserrées pour ce qui est de la production littéraire : si l'on suit toujours Elena Fumi, la plupart des textes publiés dans la péninsule que l'on peut qualifier de « symbolistes » sont imprimés entre 1893 et 1905, avec un prolongement éditorial jusqu'en 1910<sup>8</sup>. L'acte de clôture exemplaire de la « saison symboliste » en Italie serait donné par l'enquête sur le vers libre de *Poesia* et par le manifeste futuriste de 1909.

<sup>7</sup> Cf. A. GRAF, *Foscolo, Manzoni, Leopardi. Preraphaeliti, simbolisti ed esteti. Letteratura dell'avvenire*, Torino, Chiantore, 1945, p. 402.

<sup>8</sup> Cf. E. FUMI, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini Editori, 1992, p. 51.

Certes, le simple repérage d'une tranche chronologique est insuffisant pour donner une cohérence à cette production : toute la création poétique de cette période ne saurait être ramenée au modèle symboliste. On trouve néanmoins, parmi diverses œuvres publiées dans ces années, des traits communs qui permettent de reconstituer un véritable paradigme littéraire. Au nom de ces affinités, Gian Pietro Lucini avait déjà repéré, dans *Il verso libero*, une ligne symboliste nationale, qui passait de Milan à la Sicile, en passant par Trieste, Gênes, la Toscane, Rome et Naples<sup>9</sup>. De façon plus synthétique, on peut se contenter d'identifier un triangle de grandes dimensions, dont le premier sommet, situé en Sicile (entre Palerme et Messine), regroupe les œuvres d'Enrico Cardile et Tito Marrone, ainsi que les poèmes de divers émules ; même si la production de ces auteurs n'est pas toujours remarquable, ce premier groupuscule symboliste, réuni autour du « cercle de Messine » et de la revue *Ars Nova*, semble avoir fait preuve d'une inlassable activité de promotion et de diffusion. Le deuxième sommet du triangle, situé à Rome, trouve son origine dans des revues « byzantines » de la fin du siècle, comme *Cronaca bizantina* ou *Il Convito*, et se développe grâce à l'apport de symbolistes de passage, comme Vannicola, Marrone, ou Sinadino lui-même (entre 1900 et 1906) : le rôle de la *Revue du Nord* de Vannicola est essentiel de ce point de vue. Enfin, on pourrait placer le troisième sommet à Milan, en remarquant le bouillonnement de cette branche lombarde, qui semble dans un premier temps se situer dans le prolongement de la Scapigliatura, mais qui sera ensuite fédérée par le jeune Marinetti au sein de la revue *Poesia*, sous le signe du liberty.

Sinadino s'inscrit parfaitement dans le cadre général que nous avons tenté de délimiter. Pour s'en tenir à ces premières données, l'hypothèse de son appartenance au milieu symboliste paraît corroborée par au moins cinq critères : la « convergence biographique » (Sinadino appartient à cette génération de poètes nés entre 1870 et 1880) – la datation de ses quatre premières œuvres (publiées entre 1898 et 1901, c'est-à-dire au cœur du phénomène) – la collaboration à la *Revue du Nord* (dix poèmes) et à *Poesia* (un seul texte publié, mais il est significatif) – l'appartenance à un réseau littéraire où apparaissent les noms de Marinetti, Vannicola, Lucini, Marrone ou Cardile – la circulation dans un milieu cosmopolite facilitant la lecture d'œuvres étrangères.

Cette première identification incite à poursuivre l'enquête et à chercher à attribuer à cette poésie une identité culturelle plus précise : il est nécessaire de définir le réseau de modèles et de cautions sur lequel se fonde la poétique de Sinadino, et de la rapprocher de celle des autres symbolistes. Car avant d'être une esthétique, ce symbolisme semble être une synthèse culturelle singulière,

<sup>9</sup> Cf. le chapitre « La nostra rassegna », in *Il verso libero*, cit., qui propose, à partir de la p. 584, un véritable passage en revue des poètes proches du symbolisme.

fondée sur une agrégation de références originales. Trois influences essentielles dessinent, dans leur superposition, une véritable culture d'avant-garde.

### *Mallarmé et le symbolisme français*

Logiquement, le symbolisme français représente la première référence, à la fois poétique et critique, de ce groupe d'auteurs. Les poètes du symbolisme italien se placent dans la continuité de leurs modèles transalpins. Mais cette filiation revendiquée ne correspond ni à un rapport de subordination ni à un retard esthétique. Un élément retient l'attention, de ce point de vue : lorsque l'on parcourt les ouvrages de Lucini, Cardile, Marrone ou Sinadino, on rencontre, dans les dédicaces ou les épigraphes, un certain nombre de noms qui appartiennent au panorama symboliste francophone (Maeterlinck, Jammes, Laforgue, Ghil), et qui sont en quelque sorte attendus : ces références au symbolisme le plus apparent, pour l'époque, témoignent de l'attrait de ces auteurs pour une poétique de l'évanescence et de la profondeur secrète des choses, qui remportait un vif succès en France – et dont D'Annunzio avait fait son miel dans le *Poema paradisiaco*. Mais parmi ces références, un autre nom revient avec une fréquence remarquable : il s'agit de celui, plus secret – et bien moins prévisible –, de Mallarmé.

Cette présence est tout à fait frappante pour l'époque. Elle offre la preuve que les réalisations les plus abouties – et les problématiques les plus complexes – de la poésie symboliste sont connues et appréciées dès la fin du siècle en Italie. Ainsi, le nom de Mallarmé apparaît dès 1898, dans *Le presenze invisibili* de Sinadino ; la structure même de *La Festa* (1901) laisse deviner une lecture attentive du *Coup de dés* paru dans *Cosmopolis* en 1897, et des propositions regroupées la même année dans *Divagations*. Le sicilien Giuseppe Rino cite *Hérodiade* en 1905, dans ses *Sonetti flammei* ; Enrico Cardile insiste à de nombreuses reprises sur sa connaissance très précoce de Mallarmé (dès les années 1890 semble-t-il), et revendique une excellente connaissance non seulement de sa poésie, mais également de ses déclarations théoriques. Quant à Lucini, il évoque à de nombreuses reprises Mallarmé dans ses textes critiques ; *Il verso libero*, publié en 1908, fait apparaître dix-neuf fois son nom (les citations sont tirées majoritairement de *Crise de vers*). Cette convergence d'intérêts autour de la figure de Mallarmé – dont témoigne également le chapitre consacré au poète par Vittorio Pica, dans son essai *Letteratura d'eccezione*, paru à Milan en 1898<sup>10</sup> – est le signe d'une connaissance réelle, en Italie, de la meilleure poésie symboliste : loin d'être une simple mode, fondée sur l'imitation servile de quelques mineurs, le symbolisme italien semble

<sup>10</sup> Cf. à ce propos V. PICA, *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini & Castoldi, 1898, p. 41-72.

donc capable de percevoir la richesse du mouvement, et de reconnaître ses véritables maîtres.

C'est un élément sur lequel il convient d'insister. Car on a souvent affirmé qu'en Italie la connaissance de la littérature française se limitait, même parmi les intellectuels les plus ouverts et les plus curieux de la fin du siècle, aux poètes du premier symbolisme (Moréas, Kahn, Régnier), ou aux auteurs flamands qui jouissaient d'un énorme succès (Rodenbach, le Maeterlinck théâtral), tandis que les œuvres de Mallarmé et de Rimbaud n'auraient été connues que plus tard, à travers les premières traductions publiées en volume, entre 1910 et 1920<sup>11</sup>. Ainsi, pour se limiter à un exemple, la position de Ruggero Jacobbi apparaît emblématique : selon Jacobbi, « si Mallarmé et Rimbaud représentent deux hypothèses extrêmes et fondamentalement différentes du symbolisme, nous ne pouvons ignorer que pendant longtemps d'autres noms circulèrent, comme ceux de Moréas et Samain, Verhaeren et Kahn, Tailhade et Régnier, pour n'en citer que quelques-uns ; c'est principalement sur eux que se fonda l'expérience créative des Italiens, dans cette saison complexe qui marqua le tournant du siècle. [...] Naturellement, une fois que l'on aura découvert la portée intérieure et finale du symbolisme, une fois que les instruments techniques auront été suffisamment affinés, les véritables grands noms se révéleront, et Mallarmé et Rimbaud apparaîtront en pleine lumière. [...] Mais pour en arriver là, il faudra que survienne une guerre mondiale, avec toute ses conséquences culturelles<sup>12</sup> ».

Il est vrai qu'en France comme en Italie, l'émergence d'une « ligne haute » du symbolisme a été très progressive. Mais contrairement à ce qu'affirme Jacobbi, nous avons la preuve que l'œuvre de Stéphane Mallarmé était lue dès la fin du siècle dans des cercles restreints, certes, mais tout à fait capables d'en saisir les enjeux : chez les rares initiés qui lisaient directement en langue française et suivaient l'actualité littéraire à travers les revues. La spécificité du symbolisme italien – ce que l'on pourrait appeler sa « direction générale » – tient sans doute à cette connaissance, qui l'isole par rapport aux autres manifestations poétiques de l'époque : car dans ce milieu élitiste et réservé, souvent parfaitement bilingue, la poésie semble bien avoir été conçue, dans le sillage de Mallarmé, comme un instrument de spéculation métaphysique, un espace d'interrogation sur le fonctionnement analogique de la perception sensible et les limites du langage,

<sup>11</sup> Rappelons que le *Rimbaud* de Soffici est publié en 1911 à Florence – et que la première traduction digne de ce nom de l'œuvre de Mallarmé date de 1916 ; elle est éditée à Milan par Marinetti. Quelques années plus tard, Cardile lui-même traduira le *Coup de dés* : S. MALLARMÉ, *Il poema*, Napoli, Trinchera, 1920.

<sup>12</sup> Cf. R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 262.



très en avance sur l'époque. Le symbolisme italien se précise, à la lumière de cette découverte, comme le lieu d'une compétence spécifique : un îlot dans la culture contemporaine.

*Nietzsche, Wagner, Schopenhauer*

À l'héritage mallarméen les symbolistes italiens adjoignent une série de références philosophiques venues d'Allemagne, souvent *via* la France : il ne semble pas excessif de parler, à ce propos, d'une véritable triade allemande, composée de Nietzsche, Wagner et Schopenhauer. Ces trois auteurs, dont l'influence se devine en maintes pages, constituent un solide point d'appui conceptuel pour les symbolistes ; ils semblent souvent connus *via* la France, à travers des traductions et des divulgations (parmi lesquelles on peut au moins citer l'entreprise du *Mercur de France*, qui commence à traduire les œuvres complètes de Nietzsche en 1896 – ou le rôle de *La Revue wagnérienne*, fondée en 1885). Plus ou moins bien maîtrisées en fonction des poètes, ces trois sources sont en tous les cas évoquées avec régularité ; leur mention insistante témoigne de la tentative d'appuyer la poésie restreinte du symbolisme sur une philosophie esthétique plus étendue.

Dans ce cadre, la première place revient sans aucun doute à Nietzsche, présenté par Lucini comme « l'un des guides esthétiques les plus sûrs des symbolistes<sup>13</sup> ». En règle générale, son œuvre semble lue et interprétée selon deux perspectives : celle, morale, du *Zarathoustra* (illustration du mythe du surhomme) et celle, plus spécifiquement esthétique, de *La naissance de la tragédie* (vision de l'art idéal, purifié de toute scorie). Schopenhauer, quant à lui, est souvent présenté comme un prophète de la condition moderne ; son nom est régulièrement cité en même temps que son disciple et divulgateur Eduard von Hartmann. Ainsi, Enrico Cardile les associe dans son jugement, en les qualifiant de « démons » ironiques, ayant contribué à dévoiler le véritable visage du monde :

« Deux démons, non latins, grimaçaient dans l'ombre : Édouard Hartmann et Arthur Schopenhauer, après avoir accompli leur grande œuvre d'élévation et de corruption, repliaient difficilement leurs grandes ailes de chauves-souris, tandis que Zarathoustra se retirait dans les cimetières de minuits inconnues, trop joyeux d'entendre le rire émanant des tombes, après avoir répété en plein midi son cri maléfique : *Bien et Mal, moi et toi, joie et douleur, tout cela s'est changé en fumée devant mes yeux de créateur*<sup>14</sup>. »

Le succès de Schopenhauer tient, semble-t-il, à deux aspects de son œuvre : la valorisation de l'ataraxie comme seul salut de l'homme, dans le mépris des biens mondains, et l'exaltation de la musique comme sommet de l'art, seule consolation

<sup>13</sup> G. P. LUCINI, *Il verso libero*, cit., p. 228.

<sup>14</sup> E. CARDILE, *Sintesi*, Catania, Studio Editoriale moderno, 1923, p. 9.

possible (idée destinée, à travers Nietzsche, à une fortune durable). Enfin, Wagner fait figure de trait d'union idéal entre Nietzsche et Schopenhauer, car il semble promettre – à la fois comme compositeur et comme critique visionnaire – cette réconciliation entre l'art et la vie entrevue par les deux philosophes : considéré par Lucini comme un « résumé » de l'époque, capable de refondre « la musique, la philosophie, la poésie et l'architecture », Wagner offre le rêve d'un art total, synonyme de libération. Peu importe, de fait, que la connaissance de Wagner, en France comme en Italie, reste longtemps *cosa mentale*, étant donné la rareté des représentations directes de ses œuvres.

Chez Sinadino, la présence en filigrane de ces trois noms a déjà été observée (« *Universalia ante rem* », « *Tragoedia Deorum* » : ces deux expressions du *Dio dell'attimo* cachent par exemple une allusion à Schopenhauer et une référence à Nietzsche ; quant à Wagner, son ombre plane constamment sur *La Festa*) ; c'est pourquoi, plutôt que d'énumérer les signes de ces influences allemandes, il convient de se demander ce que signifie la consécration de ces modèles. Certes, on pourrait remarquer que l'allusion à ces trois autorités intellectuelles n'a rien de surprenant à la fin du siècle, et qu'elle peut s'observer dans une sphère bien plus large que celle des poètes symbolistes : Sinadino prête le flanc aux accusations génériques d'« allemandisme » formulées par Verlaine dans sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret. Nietzsche et Wagner, en particulier, semblent qualifier, bien plus largement, le champ du « décadentisme » italien ; D'Annunzio, par exemple, fait largement référence à ces deux noms (*Il caso Wagner*, le cycle inachevé des « romanzi del Melagrano », fourmillent d'allusions et de renvois à leurs théories). Mais c'est précisément de cette objection qu'il faut partir.

En règle générale, l'interprétation « décadentiste » de ces figures semble en effet plus limitée, centrée sur quelques clichés essentiels. Ainsi, la lecture de Nietzsche paraît se réduire – comme dans le roman *Il fuoco* (1900) – à une vulgarisation de la thématique de l'*Übermensch* : à son nom est associée l'idée d'un déclin de la civilisation, d'une chute dans la barbarie, à laquelle ne pourront s'opposer que quelques esprits supérieurs, légitimés dans leur existence au-dessus des règles de la morale commune. À ce titre, Nietzsche est à l'origine d'un code comportemental – une forme d'esthétisme, ou de vitalisme amoral – plus que d'une vision du monde problématique. Ce lieu commun du nietzschéisme est bien présent chez Sinadino et chez d'autres poètes de sa génération, mais il ne constitue qu'un aspect de son interprétation : précisément, l'aspect le plus superficiel. Encore une fois, il semble que la vision symboliste repose sur une lecture à la fois plus précise et plus rigoureuse de certains modèles du « décadentisme ».

Quelle est la spécificité de la représentation, chez les symbolistes italiens, de ces trois figures ? Observons d'abord que chacune d'entre elles élabore une

doctrine aristocratique, marquée par une valorisation de la vie spirituelle : ce premier élément est certainement essentiel pour comprendre la fortune de ces trois noms, au sein d'un courant marqué par son anti-matérialisme, mais il est loin d'être suffisant ; ce qui semble compter avant tout, c'est la *vision générale de l'art* qui découle de l'association des trois figures. Cette doctrine composite possède plusieurs facettes : d'abord la conviction globale que l'art est désormais la seule modalité de la connaissance, donc la seule activité digne de ce nom, sinon la seule religion possible. Ensuite la valorisation de la musique, qui devient dans ce cadre le *modèle analogique fondamental* de toute forme expressive – particulièrement de l'activité poétique. Enfin l'idéal de l'art total, qui devient un moteur de l'écriture, comme rêve d'une inclusion parfaite de la vie dans l'art. L'œuvre de référence, dans cette optique, est certainement *La naissance de la tragédie* : son influence est fondamentale sur tous les auteurs de cette génération, particulièrement sur Sinadino. Tout le parcours de *La Festa* peut d'ailleurs se lire comme un cheminement intérieur, sur les traces de Nietzsche : de l'euphorie dionysiaque à la splendeur du rituel, des flammes initiales à l'équilibre apollinien qui clôt le texte.

#### *Occultisme et ésotérisme*

Le troisième trait culturel fondamental est la composante ésotérique, et, plus largement, la proximité avec les pratiques de l'occultisme. Bien sûr, cet élément ne semble pas, encore une fois, propre au symbolisme. Il définit plutôt une atmosphère diffuse, qui traverse tous les niveaux de la société, et plus spécialement les cercles littéraires, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle : une forte curiosité pour les formes de religiosité « exotiques » se développe en effet dans ces années (bouddhisme, hindouisme, brahmanisme, sont introduits en Europe à cette époque), en même temps qu'un goût pour la spiritualité occulte (messes, cérémonies, rituels hermétiques), associé à une longue série de pratiques parapsychologiques de salon, comme l'hypnotisme ou la divination. À cela s'ajoute, dans ces années, un processus de découverte et de réappropriation d'une longue tradition « magique », du néoplatonisme à l'alchimie, d'Hermès Trismégiste à Swedenborg. Les textes « nocturnes » de Novalis, divulgués en Europe par Maeterlinck, viennent compléter le phénomène : cette « œuvre mystérieuse que la nuit semble ronger des deux côtés », écrite par un « Pascal un peu somnambule », sera le livre de chevet de bien des auteurs<sup>15</sup>. La documentation ne manque pas, sur cette atmosphère

<sup>15</sup> Cf. NOVALIS, *Fragments. Disciples à Saïs*, traduits et précédés d'une préface de Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895. Les deux citations sont tirées de la présentation de Maurice Maeterlinck. Sinadino, qui cite à six reprises Novalis, a très probablement lu et médité ce livre.

particulière, dont certaines pages de *Là-bas* de Huysmans ou du *Trionfo della morte* de D'Annunzio donnent une excellente illustration. Néanmoins, il ne semble pas exagéré de considérer que ces pratiques caractérisent avant tout les auteurs, ou artistes, proches du symbolisme, particulièrement dans le « sous-champ » italien : Cardile, Vannicola, Sinadino, offrent trois exemples de comportement mystique et de fascination pour les sciences occultes.

*A priori*, cet attrait singulier pour l'univers de l'occultisme relève de la pure contingence, et du parcours individuel de ces auteurs. Pourtant, si on le considère avec plus d'attention, il acquiert une certaine nécessité, et s'inscrit presque naturellement dans la logique de la culture symboliste, au point d'en constituer l'un des piliers. En effet, le goût pour les formes alternatives de spiritualité et, plus globalement, le pressentiment de forces dissimulées dans les replis de l'existence humaine ne relèvent pas seulement d'une lecture enthousiaste de Schopenhauer : ils sont une conséquence directe de la théorie de la connaissance que les symbolistes italiens ont développée dans la droite ligne de Mallarmé. Une poésie qui se construit sur l'existence d'un cœur secret du monde (que celui-ci soit plénitude ou Néant), sur la foi en des analogies mathématiques entre les phénomènes sensibles (selon la théorie baudelairienne des correspondances), sur des forces actives à découvrir par l'intuition (puisque le langage est énigme), ne peut qu'être sensible à l'idée d'un monde occulte, et irrésistiblement attiré par ses symbolisations. L'occultisme n'est-il pas, précisément, « l'ensemble des doctrines et des pratiques fondées sur la théorie des correspondances<sup>16</sup> », à la recherche des signes épars de l'au-delà ?

Le goût pour les pratiques occultistes est, dans cette perspective, le point d'aboutissement presque nécessaire de la doctrine symboliste. On connaît la fascination de Mallarmé pour le calcul algébrique et la numérogie, ainsi que son obsession pour le « Mystère dans les lettres » : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun », déclare le poète dans *Divagations*. Son message semble repris et amplifié par les poètes du symbolisme italien. Il ne semble pas excessif de dire qu'il constitue une pièce essentielle de la doctrine de ce courant, qui y ajoute volontiers le culte du secret – la pratique ésotérique au sens strict. Chez ces auteurs, la poésie est ainsi entendue comme *activité de découverte*, fondée sur un *rapport énigmatique* au monde. Entre religion, magie et spiritualité, toutes les synthèses sont possibles, tous les au-delà sont bons à prendre : en ce sens, l'occultisme est la seule philosophie de la connaissance possible pour les symbolistes italiens.

<sup>16</sup> A. MERCIER, *Les sources symbolistes et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, 1969, vol. I, p. 13.

*Des coordonnées d'écriture spécifiquement symbolistes*

La réunion d'une influence poétique (de Maeterlinck à Mallarmé), d'un paradigme esthétique (Nietzsche, Wagner, Schopenhauer), et d'une forme abstraite de spiritualité (entre syncrétisme et pratiques occultes) permet ainsi de définir une « zone d'existence » du symbolisme italien, caractérisant à la fois Sinadino et des auteurs tels que Cardile, Rino, Vannicola ou Marrone. Cet espace découpé dans la culture de la fin du siècle, fondé sur la confluence de stimulations très diverses, est sans doute limité à quelques poètes ; par ailleurs, il définit une posture exigeante, dont certains auteurs secondaires ne saisissent peut-être pas jusqu'au bout l'ambition. Néanmoins, cette intersection de références hétérogènes fonde un état d'esprit original, qui ne peut se comprendre que *sous le signe du symbolisme*. En ce sens, l'espace que nous avons délimité semble suffisamment distinct des autres phénomènes culturels observables à l'époque pour définir un « sous-champ » de la culture italienne.

Reste à savoir comment cette culture symboliste se réalise dans les œuvres. Car l'identité symboliste ne se réduit pas à une superstructure culturelle qui surplomberait les textes sans en déterminer la forme : bien au contraire, les poèmes de ces auteurs sont fondés sur une vision singulière et reconnaissable, qui donne lieu à des réalisations littéraires précises. De fait, il existe des coordonnées d'écriture typiquement symbolistes, dont on peut tenter l'inventaire.

Le meilleur point de départ, pour isoler des caractéristiques internes aux textes symbolistes, est de revenir sur la relation primitive qui en constitue le noyau – c'est-à-dire de définir en premier lieu la position singulière du sujet face au monde. C'est en effet à partir de cette donnée initiale que s'organise, implicitement, le discours poétique. Dans l'ensemble des textes considérés, le sujet est réduit à une présence minimale, et le monde restreint à une somme de phénomènes psychiques. Le rapport sujet-monde pourrait se réduire à une phénoménologie infinie, dans une sorte de vertige de la sensation, mais ce rapport n'est ni tout à fait immédiat, ni purement transifit : un cœur d'illisibilité semble exister dans le sensible. À ce centre d'opacité qui résiste au regard, devant lequel tout discours rationnel montre son insuffisance, s'oppose une volonté de résolution qui n'a que le langage pour instrument. Le lien fondamental entre poésie et connaissance est ainsi établi. De là dérivent deux éléments centraux de l'écriture symboliste : l'analogie et le symbole.

Le fonctionnement analogique de l'écriture ne saurait être considéré comme le résultat d'un jeu de rapprochement sans conséquence : la correspondance offre la possibilité de reconstituer, par des voies insoupçonnées, le réseau de sens qui semblait se refuser à la connaissance. Ce réseau est constitué de relations nouvelles, que la rationalité ne peut appréhender hors du langage singulier qui

les établit : il correspond à la réorganisation (partielle) d'une lisibilité du monde, à travers des axes inattendus, associant – par la parole même – une chaîne de perceptions hétérogènes. Le « subjectivisme absolu » d'un univers vécu comme tourbillon de phénomènes est ainsi compensé, ou corrigé, par « un idéalisme de tendance intellectualiste » qui trouve appui sur « la doctrine occultiste des correspondances<sup>17</sup> ». Le recours aux correspondances, extrêmement développé chez Sinadino, se retrouve sans surprise chez tous les auteurs du sous-champ symboliste, de Lucini à Marrone et Cardile, même si l'on devine qu'il s'agit parfois d'une influence post-baudelairienne appauvrie.

Le symbole, deuxième ressource de la poétique symboliste, pourrait être présenté de deux façons : à la fois comme condensation du sens dans le monde, immanence que le sujet découvre – et comme invention du sujet, synthèse que le poète se propose de construire. Cependant, cette alternative n'est pas pleinement satisfaisante : il n'y a pas à trancher entre objectivité et subjectivité du symbole, car ce dernier se place plutôt dans une position intermédiaire. Le symbole n'est jamais *déjà donné*, comme il n'est jamais *arbitraire*. Le symbole est tout entier dans l'acte de sa découverte : geste, apparition fondamentalement initiatique, c'est un *foudroiement du sens qui traverse un objet, une situation*. Comme le résume Renato Barilli, « le symbole a pour fonction de souder les deux plans, [...] de faire en sorte que l'Idée "visite", hante, obsède les éléments naturels, et que dans le même temps ceux-ci soient en mesure de la retenir<sup>18</sup> ». De là ses multiples formes : car tout élément extérieur est matière à symbolisation, toute réalité se prête à devenir figure.

Bien sûr, analogie et symbole sont des structures très générales, qui ne définissent pas réellement une pratique poétique. Mais c'est de la foi dans ces deux ressources que dérivent les principales propriétés des textes symbolistes, et ce n'est qu'à partir d'elles que l'on peut en saisir la logique. À première vue, ces propriétés sont de deux types. On peut identifier comme « symbolistes » à la fois un *répertoire de situations* et une *modalité discursive* : un univers, créé par le lexique, et une parole, fondée sur un style.

Le répertoire du symbolisme est très proche de celui qui a pu être observé, au cours de notre deuxième partie, chez Sinadino lui-même. On peut identifier, dans

<sup>17</sup> Pour reprendre une analyse de Jean Pierrot, qui voit dans cet intellectualisme une propriété spécifique du symbolisme : « intellectualisme d'un côté, subjectivisme de l'autre, telle est bien l'une des lignes de clivage que l'on peut découvrir, dans les quinze dernières années du siècle, entre symbolisme et décadence » (J. PIERROT, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, P.U.F., 1977, p. 99).

<sup>18</sup> R. BARILLI, *Pascoli e il simbolismo*, in ID., *Pascoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 11.

l'univers symboliste, quatre éléments primordiaux. L'importance des moments de contact entre le sujet et l'Idée, l'attention accordée aux instants de « passage » dans l'au-delà, expliquent tout d'abord la *météorologie du vague* qui caractérise la plupart des textes symbolistes : un certain nombre de situations (moments de brume ou de pluie, aubes et crépuscules) sont propices aux « débordements » du sujet. Cette première série d'images est logiquement prolongée par toutes celles qui évoquent le *transport onirique* : le contact avec le monde surréel est en effet lié à des moments de rêve, de surgissement de l'inconscient, de chute ou d'élévation hors de la réalité. Ces intrusions sont souvent évoquées dans des scènes d'intérieur (dans la profondeur de l'alcôve), ou représentés dans un paysage extérieur (jardin, rivage, forêt). Elles donnent lieu à une série de rencontres, plus ou moins théâtralisées, avec des figures de l'au-delà : monstres, spectres, divinités. Le troisième pôle de la représentation symboliste est lié à la *tension du déchiffrement* : face à ces apparitions qui traversent la conscience du sujet, l'effort d'intelligence, fatalement contrarié, se heurte au mystère, à l'énigme de la vision ; cette résistance suscite l'interrogation, la fascination, l'inquiétude ou la peur (la nuit est le cadre privilégié d'une telle mise en scène de la recherche tâtonnante). La quatrième et dernière constellation que l'on peut identifier dans cette encyclopédie est celle du *labyrinthe sensualiste* : les textes symbolistes construisent en effet des parcours intuitifs, totalement opposés à la rationalité. Ces parcours se développent de proche en proche, par un jeu d'associations libres, sur la piste d'obscures correspondances. Des circulations souterraines sont établies, par le langage, entre les cinq sens ; parmi ces stimulations sensuelles, les parfums (contenus par les fleurs, les roses et les lys : éléments essentiels du paysage symboliste) et surtout les mélodies (produites par des instruments, ou entendues dans le paysage) sont les supports d'infinis tressages.

Cet arsenal d'images est essentiel à la compréhension du phénomène symboliste. Mais l'iconographie sommaire qui vient d'être réalisée, loin d'illustrer un fonctionnement particulier de l'écriture, ne rassemble que des éléments statiques, infiniment modulables. À bien y regarder, il semble préférable de considérer les coordonnées de l'écriture que nous recherchons moins comme un *ensemble figé d'images* (qui pourrait faire l'objet de traitements très divers) que comme l'*articulation d'un lexique* en une voix, une tonalité spécifique. On peut, dans cette optique, isoler cinq propriétés essentielles de la parole symboliste.

La première est la dissolution du sujet, transformé en une conscience abstraite, privée de toute détermination sociale ou historique. Chez Sinadino comme chez la plupart des symbolistes italiens, le « je » devient un pur acte de vision, un simple appareil enregistreur. Cette dépersonnalisation du sujet présente deux degrés différents. D'une part, le « je » peut rester présent comme point de référence, mais comme un point de référence très affaibli, diffus en toutes choses : le recueil des *Presenze invisibili* contient d'excellents exemples de cette affectivité poreuse,

impersonnelle, qui finit par perdre toute consistance (si bien qu'en certains passages, marqués par un flottement grammatical dans l'usage des pronoms personnels, le lecteur peut légitimement se demander – perdu entre première, deuxième et troisième personne – quelle est la nature de la voix qui « parle » ou « raconte<sup>19</sup> »). D'autre part, le sujet peut disparaître tout à fait, au profit d'une contemplation directe des objets ou des situations : voix sans origine, neutralité de la troisième personne, dont témoignent la plupart des poèmes de *Melodie*.

La deuxième propriété est la déception narrative : la plupart des poèmes symbolistes présentent au lecteur des ébauches de narration, des micro-récits qui mettent en scène des situations symboliques. Mais celles-ci sont, en règle générale, destinées à s'effiloche : une situation s'esquisse, mais sa narration, entamée hors de tout cadre concret, se trouve fatalement abandonnée avant d'avoir pris une signification achevée. Dans le recueil *Melodie*, le poème en prose « I Fari » offre une illustration efficace de cette narration suspendue, de cette réminiscence qui n'a pas produit de récit<sup>20</sup>.

L'indétermination sémantique, troisième propriété des textes symbolistes, explique cette impression persistante d'inachèvement. Les poèmes de Sinadino, de Marrone et de Cardile sont marqués par à la fois par leur obscurité (c'est-à-dire par leur résistance à la compréhension immédiate) et par leur ambiguïté (leur ouverture à plusieurs sens possibles). Dans cette situation, ils ne peuvent qu'entraîner une double lecture : lecture immédiate, d'abord, puis relecture symbolique, faisant fusionner les *sens possibles* en une deuxième interprétation. Ainsi présentés, les poèmes de Sinadino illustrent ce que Paul Ricoeur observait à propos des capacités qu'a le langage à se faire équivoque et « distordu », à devenir « lieu des significations complexes où un *autre* sens tout à la fois se donne et se cache dans un sens immédiat<sup>21</sup> ».

Au flottement sémantique s'ajoute un effacement des structures logiques du discours. L'absence de cadre narratif et la suspension du sens sont en effet complétés par un autre type de détournement, qui concerne l'ensemble des structures discursives – notamment les codes syntaxiques et les contraintes métriques chargées d'assurer une forme de *bon ordre rhétorique*. En règle générale,

<sup>19</sup> Citons en particulier l'étrange poème « Dissonanze » (in *Le presenze invisibili*, p. 29-33), où plusieurs discours s'enchevêtrent, dans le théâtre intérieur du sujet : les « dissonances » annoncées par le titre finissent, dans la suspension rêveuse de la nuit, par brouiller tous les repères.

<sup>20</sup> Cf. *Melodie*, « I fari », p. 31-33.

<sup>21</sup> P. RICOEUR, *Du langage, du symbole et de l'interprétation*, in ID., *De l'interprétation. Essais sur Freud*, Paris, Le Seuil, 1965. Pour Ricoeur, ce montrer/cacher qualifie la mécanique du désir psychanalytique, mais il admet qu'il peut être étendu à d'autres manifestations : il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'un mécanisme éminemment littéraire.



on observe chez les symbolistes italiens un refus de la linéarité et de la régularité, non pour le goût de la « bizarrerie » mais pour aller à l'encontre de la construction rationnelle du discours écrit. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le recours au vers libre. Les variations rythmiques de certains poèmes de *Melodie*, ou le fonctionnement circulaire des *Presenze invisibili*, sont exemplaires de ce point de vue.

De nouvelles structures de la signification se superposent ainsi aux précédentes : en l'absence d'une signification ultime à laquelle se raccrocher, un nouvel ordre du texte (fondé non pas sur les seuls effets de rythme et les sonorités, mais sur le lien qui s'établit entre ces effets et l'ensemble des connotations du poème) se dessine pendant le temps de la lecture, au point d'entraîner, chez le lecteur, une attention quasi exclusive pour ce jeu signifiant-connotations. C'est en ce sens qu'il faut reprendre à la musique son bien : tous les moyens sont bons pour faire définitivement pencher la balance vers les nouvelles valeurs du signifiant, et ainsi provoquer le vertige du « mot pur, étranger à la langue », tant souhaité par Mallarmé. Ainsi, un poème de *Melodie*, « Piccola orchestra », évoque un naufrage vertigineux dans le paysage. Le sujet se perd dans un océan de parfums, un orchestre de roses. Cette perte de conscience ne peut se rendre que par le tourbillon d'une assonance, entraînant à sa suite la perte du sens : « oh, tutta un'orchestra di rose : l rosee rose e rosse | rose, di rancie di rorida rose<sup>22</sup>... ». « Rose is a rose is a rose is a rose » : pour le lecteur d'aujourd'hui, Gertrude Stein n'est pas loin.

### *Illustration et mise à l'épreuve par les textes*

Cette identification de traits généraux gagnerait à être complétée par quelques observations sur les nuances individuelles de la poétique de Sinadino ; bien que publiés en l'espace de quelques mois, les premiers livres de l'auteur témoignent en effet d'une grande diversité dans les fonctions attribuées au processus de symbolisation. Un tri sommaire permet d'identifier un certain nombre de variantes, que l'on peut classer selon le degré d'élaboration croissant du symbole.

La première – particulièrement sensible dans les textes qui marquent les débuts littéraires du poète – correspond à ce que l'on pourrait nommer, en reprenant une catégorie forgée par Stefano Giovanardi<sup>23</sup>, le *symbolisme lyrique* de Sinadino. Un certain nombre de poèmes de l'auteur sont marqués par des atmosphères brumeuses et flottantes, au centre desquelles règne le sujet poétique. Ce sujet se prête, à la faveur d'une précieuse *occasion*, à une véritable fusion avec le paysage, comme si une analogie fondamentale surgissait pour unir âme et monde, macrocosme

<sup>22</sup> « Piccola orchestra », in *Melodie*, p. 75.

<sup>23</sup> S. GIOVANARDI, *op. cit.*, p. 71.

et microcosme. Le deuxième poème des *Presenze invisibili*, « Persuasione alle tristezze irrimediabili », illustre ce fonctionnement du symbole poétique, souvent inclus dans un cadre crépusculaire (et associé à un *sens du vague* qu'Alain Mercier rattache à l'influence de Swedenborg, filtrée par Baudelaire<sup>24</sup>). Dans ce texte, dont nous reproduisons à la fois le fragment initial et la conclusion, le « Soir » se change en une présence diffuse, capable de régénérer l'« Âme ». Nous sommes très proches de l'« harmonie du soir » baudelairienne : ici comme chez Baudelaire, « le ciel est triste et beau comme un grand reposoir », et chaque fleur « s'évapore ainsi qu'un encensoir ». Le crépuscule s'offre, littéralement, comme *moment lustral* : il n'apporte pas le bouleversement d'une émotion esthétique postromantique, mais une surprenante *purification* de toutes les sensations, que l'on pourrait rapprocher de l'état d'ataraxie schopenhauerien. L'adjectif « spento », répété trois fois au terme du poème, marque l'extinction du moi dans le langoureux vertige des « tristesses irrémédiables » :

« Se, d'invisibili corni, flutti di vaporate viole, sogni e preghiere, evanescenze e trame, labilmente, la Sera effonda...

mani di penombre pensose esàgitino in cadenza floreali turiboli...  
 ali viaggiatrici d'aromi nostalgici soavemente melòdino eccessive dolcezze...  
 silenzi altissimi règnino i luoghi selvaggi mitigati dai muschi e dai mirti...,  
 ho persuaso dolcemente alla pallida anima nove e irrimediabili tristezze :  
 [...]

Come ebbe ascoltate tutte le tristezze, le immemorabili e irrimediabili tristezze della terra ; come la giornata fu spenta, ed il mio canto fu spento, ed ogni brama ed ogni speranza furono spente..., l'Anima (a similitudine d'una vergine che si ridesti d'un lungo e innaturale sopore) dolcemente si lasciò trarre alla persuasione<sup>25</sup>... »

La deuxième variante, qui relève d'un mode de symbolisation que l'on pourrait baptiser *symbolisme épique*, est observable principalement dans *La Festa*. Elle correspond à une représentation à la fois plus élaborée et plus solennelle du rapport du sujet au cosmos : si, dans *Le presenze invisibili*, on ne pouvait établir qu'une analogie très générique entre la voix poétique et le monde, à présent celle-ci est mise en scène à l'intérieur d'un espace cosmique chargé de significations multiples. L'atmosphère devient majestueuse et théâtrale – des rapports plus précis se dessinent : chaque élément du décor trouve une signification symbolique. Ainsi,

<sup>24</sup> Cf. à ce propos A. MERCIER, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, cit., p. 44-45.

<sup>25</sup> « Persuasione alle tristezze irrimediabili », in *Le presenze invisibili*, p. 11-18. Cf., pour un fonctionnement très semblable, « Notte, una vertigine di rose », « Piccola orchestra » et « Lied delle atonie », in *Melodie*, respectivement p. 51, 75 et 85.

dans *La Festa*, un passage du premier chapitre évoque l'arrivée de l'aube, après une nuit de tempête : la Tempête devient une allégorie des forces négatives qui pèsent sur l'humanité. Quant à l'aube, elle porte avec elle la promesse d'une renaissance et d'une purification. L'attente se charge d'une valeur sacrée, et l'aurore devient un véritable rite de passage, présenté au lecteur au seuil du poème :

« – Discende d'un ottava la Tempesta.

La lampada falsa è morta. Dormono i  
volumi, infusi nella loro amaritudine triste.

Estreme onde ancòra la mia fronte amara  
perplessa attingono calmate, diminuiscono della  
Notte

Il MISTERO è consumato.

Attesa dei cori invisibili.

– Silenzio appassionato –  
– Attesa –

*Rugge ai basalti la Tempesta,  
barbara forza.  
Crotali e sistri.*

Attesa patética. (*Una fronda bruisce, di silenzio*).

– Dunque sono ammesso a questo Mistero ; sono ammesso  
– o Gioia – all'attesa dell'Alba.

Un'onda mi accarezza il volto : squalida  
e calma.

Il mistero è consumato<sup>26</sup>. »

Dans certains poèmes, ce symbolisme grandiose, qui se propose d'offrir « l'explication orphique de la Terre » rêvée par Mallarmé, semble se réduire dans ses dimensions, et s'animer de mille présences. Cette fois, le monde n'est plus une entité abstraite, représentée dans un rapport direct avec l'infini. Il apparaît sous un aspect mythique, habité par des figures plus précises : monstres et divinités, faunes et nymphes circulent dans le paysage, se figent dans des poses emblématiques, semblables à des tableaux. On pourrait parler, à propos de ces mises en scène qui mêlent les divinités nordiques à la panoplie de la mythologie grecque, d'un *symbolisme légendaire*. Ce type d'écriture ne s'observe, chez Sinadino, que dans

<sup>26</sup> « Teodicea », in *La Festa*, p. 16. On retrouve une tonalité très semblable dans certains poèmes de *Melodie*, en particulier « Opôra » et « Mare tenebrarum » (p. 43-47 et p. 73).

un nombre réduit de poèmes : seules quelques pages de *Melodie*, le chapitre central de *La Festa*, et la pièce *Idillio d'Hyla*, relèvent, parmi les œuvres publiées en volume, de cette veine.

En revanche, la plupart des textes proposés par le poète aux revues littéraires italiennes, entre 1905 et 1907, peuvent être rattachés à cette atmosphère. En parcourant les textes publiés en français dans la *Revue du Nord*, le lecteur rencontrera par exemple une « cavalière hermétique », une chevauchée de « Walküres », un parc nocturne, un ou deux cygnes, un temple, la tour d'un château, une tombe mystérieuse attribuée à Parsifal... Entre décor wagnérien et imaginaire liberty, Sinadino adhère ponctuellement à ce symbolisme mythique dont la revue de Marinetti offre peut-être, dans la littérature italienne des premières années du siècle, le meilleur exemple. Ainsi, le poème « La morte di Parsifal » – dont l'hypotexte wagnérien est évident – évoque la sépulture du héros, et le rituel secret qui s'organise autour de sa tombe :

« È lamentazione  
Alle fronde : – il Folle  
Puro è morto. –

In Monte di Salvazione  
– solo –.

Egli è morto nel sacro recinto  
Della Foresta e nel succedere  
De' fili d'erba : poca musica, divino  
Incantesimo.

Solo, ma la Donna la Rosa  
Caduca dai petali neri  
Con Lui. [...]

– Il selvaggio Hyla è passato. –  
– Su la tomba del Puro ha pregato. –  
– Il semplice l'ha calmato. –

A notte, il cigno era là.  
Il cigno bianco dormiva là<sup>27</sup>. »

La dernière forme du symbolisme de Sinadino, observable dans le recueil *Melodie*, correspond à un degré supérieur d'abstraction. Le regard, totalement détaché du sujet poétique, abandonne les figures anthropomorphes et ne se fixe plus que sur quelques objets, organisés autour d'une situation fondamentale, résumée

<sup>27</sup> « La morte di Parsifal », in *Poesia*, IX-XII, octobre 1906-janvier 1907, p. 21.

en un ou deux traits. On peut parler à ce propos d'un *symbolisme algébrique* : les « présences » qui traversent le monde du poète sont à peine suggérées, et leur message ne se présente plus que comme une énigme ; « évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements<sup>28</sup> » : c'est bien le processus suggéré par Mallarmé qui est suivi, dans ces poèmes, par Sinadino. Le monde y est comme géométrisé et intellectualisé, puis proposé à la page dans la sécheresse d'un schéma de quelques lignes. L'atmosphère, silencieuse et énigmatique, produit une impression générale d'indétermination, voire de suspension métaphysique. Les poèmes de ce type ne sont pas nombreux, il faut le reconnaître, mais pour le lecteur qui découvre ces textes, c'est sans doute la veine qui paraît la plus fascinante : car c'est elle qu'on pourra rapprocher de certaines réalisations, bien postérieures, de l'hermétisme.

Chez Sinadino, ce type de symbole peut être construit à partir d'éléments isolés dans le paysage, comme dans la surprenant ensemble des « Melodie fiorentine<sup>29</sup> », mais également dans une scène d'intérieur, comme dans le poème « Melodìa », dont les trois premières strophes marquent une lente progression, vers l'évocation d'une mort sans coordonnées ni justifications. Roses, tapisserie, vitraux, lyre : un nombre restreint d'éléments descriptifs suffit pour composer un tableau silencieux, à peine troublé par l'écho d'un rire de nymphe. La concentration extrême des images produit nécessairement un effet d'ambiguïté sémantique. La tombée de la nuit clôt le poème sur une *obscurité du sens* que ces mystérieuses roses, posées sur des mains immobiles, ne parviendront pas à éclairer :

« Lùcono le rose bianche  
come lampade – ne le ombre –.  
Fascia il Vespro quelle miti  
mani che di delizie onde  
prodigarono all'amato.

Un bagliore da l'arazzo  
sùscita un dèbole riso  
di ninfa. Le vetrare arse  
vibran fuochi violetti  
come i suoni de le cetre.

Dorme una cetra ferale,  
da canto. Un cuore si duole  
del morir del giorno. L'ave

<sup>28</sup> Cf. J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Paris, Corti, 1999, p. 105.

<sup>29</sup> Cf. « La torre di Giotto », « Le nuvole », « Le cascine » et « Gli olivi e i cipressi » (*Melodie*, p. 15-27).

cade lento dal gran gelo  
de la bocca, ne le alt'ombre

dove lùcono pietose  
come cerei le rose  
su la morte de le mani<sup>30</sup>. »

### *Les limites d'une étiquette*

Ces quatre variantes illustrent les différentes voies que suit le processus de symbolisation dans l'œuvre de Sinadino : il ne fait aucun doute, à ce titre, que sa production des années 1898-1901 mérite l'appellation de « symboliste ». Toutefois, même dans sa définition la plus rigoureuse – à la fois comme ensemble de caractéristiques internes et comme arrière-plan culturel –, ce qualificatif présente des limites. Celles-ci tiennent à l'extension du corpus du poète et à son incapacité à être réduit à un seul courant littéraire : le symbolisme définit de façon efficace l'inscription initiale de la poésie de Sinadino – les quatre premières œuvres, et plus particulièrement le recueil *Melodie* –, mais semble moins pertinent pour qualifier la suite de ses recherches.

Certes, comme le suggère Stefano Giovanardi, *Melodie* est sans doute la réalisation la plus remarquable de tout le symbolisme italien<sup>31</sup> (et peut-être, pourrions-nous ajouter, le meilleur recueil de toute l'œuvre de Sinadino), mais on se rend bien compte qu'à partir du *Dio dell'attimo*, et même dès *La Festa*, les recherches du poète débordent de ce cadre : après 1901, Sinadino illustre le symbolisme, mais aussi – et surtout – son prolongement vers d'autres rivages, voire son dépassement pur et simple. Toutes proportions gardées, le poète est dans une situation proche de celle de Valéry, pour lequel il ne fait aucun doute que l'ancrage symboliste est une donnée essentielle, particulièrement pour tout ce qui précède sa « nuit de Gênes » ; pour autant, on ne se risquerait pas à enfermer Valéry à l'intérieur de cette identité littéraire (à moins de considérer, très vaguement, le symbolisme comme le nom de la modernité poétique entre romantisme et surréalisme). De la même façon, cette catégorie *nécessaire* à l'interprétation de Sinadino – comme fixation d'une première étape, reconnaissance d'un point de départ – est en elle-même *insuffisante* pour définir la totalité de sa production.

<sup>30</sup> « Melodia », in *Melodie*, p. 89.

<sup>31</sup> Cf. S. GIOVANARDI, *op. cit.*, p. 80 : « La carence d'informations [à propos de Sinadino] nous paraît d'autant plus grave que l'on peut considérer son recueil *Melodie* [...] comme l'un des plus compacts, des plus précieux et des plus fins culturellement de toute l'aire du symbolisme italien ».

Dans cette situation, il serait malencontreux de dire que Sinadino, « symboliste » jusqu'en 1901, emprunte, par la suite, un itinéraire « postsymboliste » : d'une part, parce que ce dernier terme, sans véritable contenu, recouvre toutes les réalisations du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle que l'on veut bien placer dans la lignée du symbolisme – autant dire toutes les œuvres poétiques de l'époque, quand on connaît l'extraordinaire fonction d'impulsion, décisive et libératrice, qu'a pu avoir ce mouvement. D'autre part, parce que la distinction symboliste/postsymboliste se révèle – de même que toute autre filiation du même type qui serait divisée en deux temps clairement établis – bien trop schématique, pour définir la progression du poète. Face à ce constat, il est indispensable de reconsidérer non seulement le deuxième temps de la production de Sinadino, mais l'*ensemble de son œuvre*, en adoptant une nouvelle perspective : après avoir identifié le point de stabilité de ce parcours, il faut se demander comment intégrer le reste, cette part qui dépasse de son cadre initial, qui toujours bascule vers d'autres poétiques, expérimente d'autres voies de recherche. Car l'œuvre de Sinadino doit être perçue comme un objet instable – le reflet d'une esthétique en mouvement, dont l'évolution n'est guère linéaire.





CHAPITRE XI.  
LE FIL INVISIBLE :  
UNE FIGURE POÉTIQUE DU PASSAGE ET DE LA TRANSMISSION

Dès les quatre premières œuvres de Sinadino, un élément retient l'attention du lecteur : leur caractère de *passerelle* ou de *point de rencontre*, c'est-à-dire leur capacité à opérer une jonction entre des éléments hétérogènes de la culture européenne. Dans ces livres, on l'a vu, les références à la littérature française se mêlent aux renvois à la pensée allemande, et à d'autres sources qui semblent importées dans la sphère littéraire italienne, pour définir, dans leur réunion, une interprétation singulière du symbolisme. Or, cette capacité à recomposer une cohérence provisoire à partir d'éléments non pas contradictoires, mais à tout le moins disjoints, s'accroît encore dans les œuvres suivantes : le premier et le deuxième cahiers du *Dio dell'attimo* – placés sous le patronage de Gide et de Valéry – montrent que le poète, désormais à bonne distance du symbolisme, n'a cessé d'aller rechercher des références ou des sources d'inspiration tantôt en Europe (en France, en Italie, en Allemagne), tantôt plus loin encore<sup>1</sup>.

Cet effort perpétuel de renouvellement à travers l'unification de lectures éparses, encore visible dans *Poesies* ou *Vitae Subliminalis Aenigmata*, est une caractéristique essentielle de l'œuvre de Sinadino. Elle semble trouver son origine dans une insatiable curiosité littéraire, et dans une tendance naturelle à l'expérimentation, qui conduisent le poète à élaborer des synthèses originales, hors de toute poésie de groupe : on ne compte pas les greffes et les emprunts que Sinadino réalise à partir de son inscription symboliste – qui offre à son œuvre son premier point d'attache et sa première étincelle.

<sup>1</sup> Ainsi, Sinadino peut rêver, dans sa correspondance, d'une « sorte de confrontation de tous les dieux avec le Christ », imaginer « un poème dramatique (d'après Théocrite) encor inédit, une sorte [...] de cosmogonie », se plonger « dans l'étude des doctrines “yoga” », évoquer « l'exquise fréquentation d'une Diotime du Nord qui revient du Tibet » (cf. les lettres à André Gide du 7 juin 1911 et du 3 septembre 1927, ainsi que la lettre à Paul Valéry du 26 mai 1923). Par-delà les modèles littéraires, un faisceau d'inspirations, vraiment très diverses (tradition chrétienne, mythologie grecque, influences orientales), vient enrichir l'écriture de Sinadino. Certains passages du *Dio dell'attimo* évoquent également la littérature américaine, et la lecture de ses écrivains « prophétiques » (Thoreau, Whitman).

Cette faculté de reprise et de synthèse, à partir d'éléments très divers, ne doit pas être considérée comme l'effet d'une disposition à l'imitation (dans un rapport de subordination par rapport à la source initiale) : elle correspond plutôt à une *capacité à saisir des inspirations multiples*, dans le cadre d'une activité poétique conçue comme recherche perpétuelle. Un ouvrage tel que *La Festa* offre un bon exemple de cette expérimentation : Sinadino y apparaît comme un véritable passeur, capable de proposer une interprétation très personnelle du programme mallarméen (entendu comme la conquête, par un rituel poétique soigneusement orchestré, d'un ordre apollinien inspiré de *La naissance de la tragédie*). De même, si l'on considère le deuxième *Dio dell'attimo*, tout entier dominé par la figure de Valéry, on observe que Sinadino tente de greffer sur la poétique orphique élaborée dans les années précédentes un nouvel idéal de maîtrise rationnelle de l'acte créatif. Ces deux types de « passage » illustrent le talent de récupération du poète. Leur analyse laisse d'ailleurs deviner que son mouvement suit une direction générale *de la France vers l'Italie, via l'Égypte* – faisant ainsi de Sinadino le premier introducteur de certaines poétiques de pointe dans la péninsule.

Bien sûr, il est difficile de déterminer dans quelle mesure Sinadino s'attribue volontairement ce rôle d'initiateur. Mais en dernière analyse, peu importe que cette fonction de passeur soit inscrite dans un programme planifié sur le long terme, ou guidée par une inspiration de hasard. Ce qui compte, c'est son résultat : une série d'œuvres qu'on dirait souvent « médianes » ou intermédiaires (par rapport aux poétiques dominantes) et isolées, voire esseulées, par rapport à leur contexte de création. Le caractère intermédiaire des ouvrages de Sinadino correspond au jeu d'hybridation poétique auquel se prête l'auteur. Quant à leur isolement, il relève d'une inadéquation, plus ou moins prononcée selon les œuvres, par rapport à l'horizon d'attente de l'époque (ce qui est la définition même de l'anachronisme esthétique). Cette double situation de rupture – les œuvres de Sinadino se trouvant décalées d'un point de vue à la fois poétique et historique – leur confère un indéniable intérêt.

Bien sûr, dans cet ensemble, un certain nombre de textes (comme l'étrange pièce *Idillio d'Hyla*, ou l'interminable « Scène lyrique » intitulée « Hymnor et Cydna », publiée dans la *Revue du Nord* en 1905<sup>2</sup>) semblent mériter une relégation dans les limbes de l'évolution littéraire. Ces œuvres ont effectivement perdu une grande part de leur lisibilité, du fait de notre incapacité à réactualiser leurs codes

<sup>2</sup> Rappelons que *Idillio d'Hyla* – pièce théâtrale entamée en 1904, promise à une première édition en 1906, puis retouchée et enfin publiée en 1934 au terme du recueil *Vitae Subliminalis Aenigmata* – met en scène la mort du jeune Hylas, attiré par les nymphes. Quant à *Hymnor et Cydna*, il s'agit d'une scène mythologique évoquant la dernière séduction d'Hymnor par Cydna, rédigée en français.

d'écriture, qui n'ont pas survécu à une époque ou au crépuscule d'un genre. En les parcourant, on songe à la définition des textes « non canoniques » que propose Margaret Cohen. On a là, en effet, des œuvres incluses dans un débat esthétique désormais perdu pour le lecteur contemporain : « les textes non canoniques sont des fragments de solutions égarées, ou des réponses à des questions que nous n'entendons plus », du fait de notre incapacité à « éveiller à nouveau les luttes entre des esthétiques antagonistes que fige le défilé traditionnel des trésors culturels<sup>3</sup> ».

Mais, parallèlement à ces reliquats littéraires, Sinadino a produit d'autres textes, qui se révèlent bien plus précieux : ces textes – dont la lecture et l'interprétation font appel à des codes poétiques plus clairement identifiés –, loin d'apparaître comme des aberrations, semblent proposer ce que l'on pourrait appeler des *formes de transition* : curieusement, ils se trouvent dans une situation de médiation, ou plus exactement d'entre-deux. Car si d'un côté, ils reprennent les éléments d'une perspective poétique antérieure, de l'autre, ils anticipent certains aspects développés bien plus tard par d'autres poètes et retenus, cette fois, par la mémoire littéraire – c'est-à-dire jugés encore lisibles par un lecteur d'aujourd'hui. En ce sens, ils semblent avoir la capacité de rendre palpables des filiations et des héritages généralement occultés par l'histoire littéraire (cette histoire qui procède par chapitres étanches, et favorise les ruptures au détriment des continuités entre les mouvements).

### *Influences et effets de réverbération*

Le statut théorique de ces dernières œuvres est complexe, et par certains aspects paradoxal. Pour qualifier leur capacité de médiation – c'est-à-dire leur aptitude à développer certaines solutions poétiques préexistantes jusqu'à un point qui semble devancer certaines évolutions postérieures, réalisées par les œuvres d'autres auteurs –, il est tentant de se fonder sur des idées telles que l'*anticipation* ou la *paternité poétique*, et de développer des concepts comme ceux de *découvreur* ou de *précurseur*. Mais ces notions sont d'un maniement délicat, et leur application n'est pas sans conséquences sur la lecture des textes. Il n'est pas inutile de proposer deux interprétations de ces idées communes, pour en mettre en lumière les limites – et peut-être les dangers.

<sup>3</sup> M. COHEN, « Une reconstruction du champ littéraire : faire œuvre du “désordre du siècle” », in *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 37.

La première est celle que propose Pierre Bayard dans un article sur les paradoxes de la lecture<sup>4</sup>. Selon Pierre Bayard, les liens de filiation et d'anticipation – qu'une conception positiviste de l'héritage culturel a longtemps considérés comme des influences directes d'un écrivain à l'autre – sont le plus souvent des phénomènes involontaires, dont la maîtrise échappe aux auteurs : ils appartiennent plutôt au temps de la réception, et surtout au lecteur, qui s'autorise un regard à rebours sur l'histoire, à la recherche de connexions insoupçonnées entre des points différents de l'espace littéraire. C'est bien ce qui se produit lorsque Freud révèle le sens profond de l'*Œdipe* de Sophocle, que Plaute nous semble lacanien après Lacan, ou que les Grands Rhétoriciens de l'époque classique sont redécouverts à la lumière de l'Oulipo... Borges lui-même, relisant Zénon, Kierkegaard et Browning à la lumière de Kafka, conseillait de « parcourir l'*Odyssee* comme si elle était postérieure à l'*Énéide* », en adoptant la « technique de l'anachronisme délibéré ».

Ce que révèle l'analyse de Pierre Bayard – qui va jusqu'à imaginer que l'on puisse ainsi relever, en se promenant dans le patrimoine mémoriel, de surprenants « plagiats par anticipation » –, c'est qu'une lecture renversée, depuis un point ou un autre de l'histoire (en général depuis un lieu d'observation qui appartient à l'« histoire des vainqueurs » dont parlait Benjamin), peut conduire à changer radicalement son appréciation : lire un texte considéré comme mineur, depuis un texte « consacré », peut faire rejaillir l'éclat du deuxième sur le second. Face à l'œuvre de Sinadino, il faudra accepter non seulement cette possibilité d'un éclairage à contre-jour – à partir des textes qui l'ont précédé ou suivi –, mais également ses conséquences sur l'évaluation générale de sa poésie.

La seconde interprétation, avancée par Judith Schlanger, met en relation la notion de tradition, et l'idée de précurseur, avec le fonctionnement global de l'histoire littéraire<sup>5</sup>. Judith Schlanger propose de considérer la figure du « précurseur » non pas comme un simple anticipateur, ayant fait en temps réel des « choix gagnants » (appelés à être valorisés par la postérité), mais comme une construction rétrospective de la mémoire littéraire, nécessaire à son fonctionnement même. On admettra en effet que l'histoire littéraire – fondée sur une sélection d'œuvres extrêmement réduite, par rapport à la production d'une époque – cherche à construire à partir de la confusion du passé un sens plein, homogène et univoque. Dans cette perspective, la notion de précurseur se révèle très précieuse, car elle permet d'effectuer des « récupérations » en attribuant un rôle positif à un élément périphérique qui relèverait plutôt, à première vue, d'un phénomène d'inadéquation ou de décalage :

<sup>4</sup> P. BAYARD, « Le plagiat par anticipation », in *La lecture littéraire*, numéro spécial « Écrivains et lecteurs », février 2002.

<sup>5</sup> Cf. J. SCHLANGER, *Le précurseur*, in J. NEEFS [dir.], *Le temps des œuvres*, cit., p. 13-26 (ainsi que l'ensemble de la réflexion développée dans *La mémoire des œuvres*, cit.).

cette opération, par laquelle un « déserteur » est transformé en anticipateur d'un mouvement à venir, permet à l'histoire littéraire de recréer « un monde où les pertes apparentes seront rectifiées », c'est-à-dire où ces pertes « ne seront pas vraiment des pertes<sup>6</sup> ». À travers ces quelques remarques sur les recombinaisons que l'histoire des idées réalise pour justifier sa cohérence, Judith Schlanger laisse entendre que la mémoire littéraire, qui n'a rien d'un espace neutre, se fonde sur une véritable *fabrication de rationalité*. Considérée de ce point de vue, l'œuvre de Sinadino n'est plus un objet isolé du reste de la production culturelle : au contraire, elle subit l'attraction de certaines « lignes directrices » fondamentales de l'histoire littéraire, et se prête à une sorte de réintégration stratégique.

On le voit, si ces deux perspectives présentent des divergences, elles trouvent un point commun dans l'idée que le lien d'ascendance ou de descendance n'est jamais – à l'exclusion des influences directes et reconnues – une propriété objective des œuvres littéraires, mais une fiction culturelle, nécessairement construite après-coup. Cette conception du rapport de succession comme *produit d'une relecture* (que cette relecture soit individuelle ou collective) ne constitue pas un obstacle à l'analyse des textes de Sinadino, mais incite à la prudence ; elle montre en effet que les médiations que réalise l'œuvre du poète ne peuvent être étudiées en se fondant sur des critères déterministes (et pseudo-objectifs) tels que la paternité ou l'influence. Si l'on peut identifier des relations d'affinité qui fondent des lignes évolutives, il faut les concevoir comme des homogénéités de second degré, apparues dans le temps de la réception, à la faveur d'un effet général de réverbération : « ce que nous percevons est moins un hypothétique texte en soi, originaire et délié de toute attache culturelle, qu'un texte qui se retrouve, par le jeu de l'histoire des idées, pris dans une série de résonances qui s'associent irrésistiblement à lui<sup>7</sup> ».

Lorsque l'on examine l'œuvre de Sinadino, à la recherche de ces résonances susceptibles d'en multiplier l'écho et d'en prolonger les significations, une longue série de rapprochements se dessine. Parmi toutes les associations qu'autorise l'œuvre, on peut isoler deux lignes interprétatives fondamentales, dans lesquelles la production du poète gagne à être située. La première suggère de lire Sinadino au miroir d'une seule œuvre (le poème expérimental *La Festa*), considérée comme point de rencontre entre le symbolisme finissant et les nouvelles problématiques

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 19. « Y aura-t-il tout de même, en fin de compte, des décalages qui n'aboutiront pas, des entreprises vaines, des espoirs déçus, de la substance perdue ? », pourrait-on se demander. Le fait même de pouvoir poser la question montre bien, selon Judith Schlanger, que « la notion de précurseur est une notion optimiste » : elle correspond au fantasme de l'*omnicompréhension*, au rêve d'attribuer un sens à chaque parcelle du corpus.

<sup>7</sup> P. BAYARD, *op. cit.*, p. 42.

des avant-gardes : sous ce nouveau jour, Sinadino apparaît comme une figure intermédiaire essentielle, un véritable trait d'union entre le symbolisme européen et le renouvellement expressif provoqué par le futurisme, dans le bouillonnement artistique et intellectuel du début du siècle. Le rapport de continuité entre ces deux saisons culturelles, souvent objet de débats, semble parfaitement illustré par cet ouvrage ambitieux.

La seconde propose de lire l'œuvre de Sinadino en suivant une autre perspective : non plus comme articulation, illustrée par une œuvre exemplaire, entre symbolisme et avant-gardisme, mais comme métamorphose progressive d'une poétique, de l'interprétation mallarméenne du symbolisme jusqu'à la doctrine hermétique développée en Italie dans les dernières années de l'entre-deux-guerres. Cette lecture à grande échelle – qui concerne sinon toute la production de Sinadino, au moins sa partie centrale, de *Melodie* au *Dio dell'attimo* – offre une possibilité de reconfiguration globale de son œuvre : celle-ci semble en effet illustrer une série d'*états intermédiaires* d'une poétique à l'autre, témoigner d'un glissement dont il faudra préciser la chronologie et les modalités. Observons dès à présent que le détour par la France (sous le signe de Paul Valéry) semble constituer, dans cette perspective, une étape fondamentale dans l'évolution du symbolisme initial de Sinadino.

Dans ces deux cas, l'œuvre de Sinadino se situe dans un véritable entre-deux : en ce sens, elle est bien, selon la définition de Glauco Viazzi, un « fil invisible » utile pour saisir certaines relations souterraines de l'histoire des lettres, ou, pour reprendre une formule de Ruggero Jacobbi, une « radiographie » montrant des états de développement inachevés de l'évolution littéraire. Mais cette valeur essentielle de passerelle ou de point de passage, loin de se limiter aux deux parcours macroscopiques que nous avons identifiés, se perçoit également dans d'autres médiations plus discrètes : c'est en définitive tout un réseau cartographique, fait de bifurcations, de voies parallèles et parfois d'impasses, que l'on pourra tenter de dessiner à partir de cette œuvre.

*Entre crépuscule symboliste et ambition incendiaire* : La Festa

La lecture de *La Festa* – lecture hachée, discontinue, demandant un effort constant d'interprétation – procure une singulière impression : au-delà même des problèmes de lisibilité immédiate qu'elle suscite, cette œuvre isolée, inclassable, publiée presque clandestinement à Lugano, se présente dans une situation d'ambiguïté. Chacune des pages de *La Festa* laisse en effet percevoir une double affinité, un double réseau de corrélations : si d'un côté, la tonalité générale du livre suggère une association immédiate avec le paradigme symboliste, de l'autre, on ne peut s'empêcher d'y déceler une série de composantes pré-futuristes.

Face à cette instabilité, la tentation est grande de lire ce livre à la lumière de sa situation intermédiaire, c'est-à-dire d'y voir une interface exemplaire entre Mallarmé (le Mallarmé de « Quant au livre ») et Marinetti (le Marinetti des écrits français, encore au seuil du futurisme, mais aussi celui du *Manifesto tecnico della letteratura futurista* de 1912). Cette double « fête » – que l'on peut lire à la fois comme *exaspération du rêve symboliste du Livre total* et comme *prémonition des problématiques incendiaires de l'avant-garde* – ferait ainsi figure d'anneau manquant entre deux conceptions poétiques, deux idéaux littéraires.

Ce rapprochement ne relève, *a priori*, que d'une intuition de lecture. Mais il semble justifié par la nature même de *La Festa*, qui fait apparaître au grand jour une composante expérimentale, de rupture expressive, qui n'est en général admise en Italie qu'à partir du futurisme. En d'autres termes, *La Festa* semble offrir la preuve qu'une forme de violence avant-gardiste trouve son expression en Italie bien avant 1909 ; par ailleurs, elle suggère que cette force de rupture n'apparaît pas par génération spontanée, mais est directement liée à son arrière-plan symboliste. C'est précisément ce que suggérait Glauco Viazzi, lorsqu'il évoquait l'existence d'un « territoire symboliste » italien, dont la « frontière extrême » touchait, selon lui, celle de « l'avant-garde historique<sup>8</sup> » : *La Festa* pourrait représenter, justement, cette *œuvre de frontière* capable d'explicitier le lien entre symbolisme et avant-garde.

Certes, on connaît bien les débuts symbolistes de Marinetti (si l'on songe, par exemple, au symbolisme cosmique et grandiose de *La ville charnelle*, ou au symbolisme épique de *La conquête des étoiles*<sup>9</sup>). Nombre de critiques voient dans ce premier symbolisme de Marinetti, en langue française, une sorte de préhistoire du futurisme. Mais l'interprétation de *La Festa* comme solution médiane entre symbolisme et rupture de l'avant-garde doit amener, si elle est confirmée, à modifier sensiblement cette perspective : car Sinadino semble offrir, dès 1901, une « version italienne » de certaines problématiques développées bien plus tard par Marinetti. En d'autres termes, c'est Sinadino qui, à cette date, semble faire office de passerelle entre la France et l'Italie, et montrer la viabilité de certaines

<sup>8</sup> Cf. G. VIAZZI, G. SCHEIWILLER, « Nota degli editori », in Id., *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, vol. II, 1971, p. 283-284. Rappelons qu'au moment où il formulait cette analyse, Glauco Viazzi ne connaissait de *La Festa* que trois fragments.

<sup>9</sup> Dans la production française de Marinetti, les poèmes ou recueils de poèmes – comme *La conquête des étoiles* (1902), *Destruction* (1904) ou *La ville charnelle* (1908) – sont en effet profondément marqués par la poétique symboliste, revue et corrigée dans une optique épique et prométhéenne. Cf. à ce propos F.T. MARINETTI, *Scritti francesi*, Milano, Mondadori, 1983 (2 vol.).

solutions en italien<sup>10</sup>. Le futurisme – et l’effervescence avant-gardiste dans son ensemble – auraient donc, sinon des racines directement italiennes, du moins de véritables antécédents dans la péninsule. Une analyse plus précise de ces points de contact appelle moins une identification des ancrages symbolistes de *La Festa* – déjà explorés dans le chapitre précédent – qu’un examen des convergences possibles entre *La Festa* et les réalisations de l’avant-garde italienne.

Les points de contact les plus évidents, qui ressortent dès que l’on feuillète, même rapidement, les pages de *La Festa*, sont – ainsi que n’ont pas manqué de le souligner certains contemporains de Sinadino – des convergences purement formelles. En première approche, on pourrait dire que ce poème, encore symboliste pour ce qui est de son horizon spirituel, est déjà futuriste dans sa matérialité. Ainsi, Terenzio Grandi se fondait sur certaines caractéristiques externes de *La Festa* pour évoquer, en 1916, la dette de Marinetti et de son mouvement à l’égard de Sinadino : selon Terenzio Grandi, « l’autre source [de Marinetti], tout aussi digne de considération, [...] est la production d’un certain Agostino J. Sinadino [...], symboliste jusqu’à l’outrance, lequel imprimait ses recueils poétiques avec trois couleurs dans la même page, et allait jusqu’à utiliser divers corps de police, en brisant selon son caprice les mots et les normes syntaxiques ; que l’on se souvienne de cela quand on évoque l’originalité de l’invention marinettienne<sup>11</sup>... ».

De même, Enrico Cardile considérait « la *Fête* polyphonique et polychrome du magnifique Agostino John Sinadino » comme un ouvrage qui anticipait la plupart des solutions formelles du futurisme. Mieux encore, Cardile considérait le futurisme tout entier, à la lumière d’ouvrages tels que *La Festa*, comme une dérivation du symbolisme italien : « les initiateurs de cette triste farce étaient peut-être de notre côté, autrefois, [...] et ils nous ont presque tous abandonnés, [...] ou mieux, c’est nous qui les avons abandonnés, pour ne pas sombrer dans leur eau boueuse<sup>12</sup> ». Il est vrai, en effet, que *La Festa* illustre une recherche linguistique et formelle que Marinetti sera amené à développer. On observe bien, comme l’indiquaient Terenzio Grandi et Enrico Cardile, une libération du vers et

<sup>10</sup> Rappelons en outre que Marinetti lit les premières œuvres de Sinadino dès 1900, comme en témoignent les ouvrages dédiés conservés à la Beinecke Library de Yale. La présence de Sinadino dans la bibliothèque personnelle de Marinetti n’est en rien l’indice d’une influence, mais elle n’en est pas moins significative. Le seul ouvrage de la « première saison » de Sinadino qui n’est pas dans la bibliothèque de Marinetti est justement *La Festa* : il est néanmoins probable que le chef de file du futurisme ait eu accès à ce livre. La chasse à l’exemplaire de *La Festa* dédié par Sinadino à Marinetti est ouverte.

<sup>11</sup> T. GRANDI, « Futurismo tipografico », in *L’Arte tipografica*, IV, 4, 1916, p. 29.

<sup>12</sup> Cf. respectivement E. CARDILE, *Determinazioni*, Palermo, Trimarchi, 1915, et *Sintesi*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1923, p. 29.



une spatialisation du discours. Plus précisément, l'apport de *La Festa* se manifeste dans trois directions fondamentales.

La première concerne la *métrique* et la *scansion du vers* : dans *La Festa*, l'expression poétique apparaît en effet libérée de toute contrainte. Le vers est libre, ou brisé, la versification inconstante. Aucune forme métrique fixe ne structure le discours : la parole, affranchie de toute exigence de régularité, semble tantôt emportée dans un flux débordant, tantôt immobilisée dans des phases de sécheresse, de concentration lapidaire. À l'éloquence presque sacrée des moments de raptus s'oppose le recueillement d'une « prose » plus lente, déclamatoire. Certains mots sont même isolés sur la ligne ou coupés pour respecter l'alignement de la colonne de texte, selon une prérogative qui appartient traditionnellement à la prose. Ces ruptures incessantes, qui s'accompagnent de jeux de répétitions et de permutations, semblent annoncer la décomposition définitive du vers que l'on observera dans les années suivantes<sup>13</sup>, et dont Lucini fera une première généalogie dans *Il verso libero*.

La deuxième est celle de l'*invention linguistique* : dans *La Festa*, la langue poétique de Sinadino est d'une extrême créativité, tant du point de vue lexical (archaïsmes, néologismes, gallicismes, composent une véritable langue barbare) que du point de vue syntaxique (les phénomènes d'hyper-subordination, les hyperbates à répétition, les constructions tortueuses, perdent le lecteur dans le labyrinthe de la parole). Cet aspect est accentué par la ponctuation, qui tantôt fragmente la phrase, tantôt disparaît presque totalement. On devine, derrière tous ces procédés, l'ambition de créer une nouvelle langue, radicalement différente par rapport à l'usage quotidien : l'influence stylistique de D'Annunzio est évidente, tout comme l'héritage théorique de Mallarmé (si l'on se souvient de ses déclarations sur le « double état de la parole », qui incitent à défamiliariser la langue poétique pour la constituer en véritable altérité par rapport à la langue commune). Mais Sinadino tente des solutions extrêmes, à tel point que l'on pourrait considérer que certaines pages de *La Festa* contiennent la préfiguration de cette ligne expressionniste qui sera effleurée en Italie par un poète tel que Campana.

La troisième évolution – peut-être la plus spectaculaire – correspond à l'*expérimentation typographique* : le renvoi à Marinetti et à ses « mots en liberté » est de mise, pour la partie finale du poème, qui joue avec la taille et la police des

<sup>13</sup> Cf. à ce sujet A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995. Alberto Bertoni considère que cette libération se réalise entre 1890 et 1910, à travers deux *pratiques poétiques* (Pascoli et D'Annunzio) et deux *médiations théoriques* (Lucini et Marinetti). On voit que dans ce tableau, *La Festa* pourrait être située au centre du panorama, comme recherche expérimentale qui assure la jonction entre des pratiques toujours « prudentes » et des propositions théoriques encore informulées.

caractères. La page devient de cette façon, dans *La Festa*, une unité autonome de composition, permettant de jouer avec la matérialité des mots imprimés et de créer des effets visuels : citons par exemple la division du texte en colonnes (p. 46-47), l'introduction de « collages » (p. 94-104), ou les diverses tentatives figuratives (comme le départ des cygnes, à la fin de la première partie, évoqué de façon à reproduire sur la page le « V » de leur vol<sup>14</sup>). Ce jeu avec les caractères typographiques, présent à l'échelle de la page, se perçoit également dans le cadre du poème tout entier – à travers un phénomène macroscopique qu'il est essentiel de souligner : il s'agit de l'effet de contraste qui naît du rapprochement de la première et de la dernière page. Entre les caractères enluminés de la page de garde – qui composent le titre « La Festa » – et les majuscules en grand format de la dernière partie – « ORA », « SONO ASSUNTO », « AL FURORE », « DELLA FESTA<sup>15</sup> » – l'opposition est flagrante, et le message évident : c'est le livre comme objet unique, précieux, réservé, qui semble céder la place à l'imprimerie moderne et aux tirages industriels.

Comme l'observait Walter Benjamin dans un passage de *Einbahnstrasse* consacré aux recherches typographiques de Mallarmé<sup>16</sup>, ce passage de l'écriture *horizontale* et *régulière* de la tradition à l'écriture *spatialisée* et *bidimensionnelle* de la modernité n'est pas sans conséquences : par ce biais la poésie semble entraînée hors du livre, vers un univers chaotique qui est peut-être celui de la vie même. Bien avant les collages du cubisme et du dadaïsme, l'écriture montre, dans les dernières pages de *La Festa* – comme dans *Coup de dés* – qu'elle n'est plus retranchée dans son sanctuaire de papier, mais soumise (par jeu ou par défi) aux nouvelles règles du monde moderne. Elle semble annoncer que des codes extérieurs à la littérature (ceux de la presse, avec ses articles journalistiques disposés en colonne, ceux de la pellicule cinématographique ou des affiches publicitaires) feront bientôt irruption dans le silence ancestral de l'espace littéraire. L'initiative de Sinadino, comme celle de Mallarmé, éclaire ainsi, de façon exemplaire, un moment préliminaire de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle – un point de coïncidence provisoire entre espace sacré de l'écriture et intrusion du réel le plus concret, avant le déséquilibre définitif, en faveur du second terme, sanctionné par les avant-gardes.

Pour un texte qui remonte aux premiers jours de l'année 1901, certains choix linguistiques et formels correspondent en somme à de véritables *inventions* : si *La Festa* ne donne pas l'impression de proposer une réalisation complète, exemplaire, dans une direction déterminée, mais plutôt une série d'intuitions ou de suggestions, il faut admettre que beaucoup d'entre elles seront développées,

<sup>14</sup> *La Festa*, p. 31.

<sup>15</sup> *Ibid.*, respectivement p. 5 et p. 94, p. 96, p. 101, p. 104.

<sup>16</sup> W. BENJAMIN, « Expert-comptable assermenté », in *Sens unique. Enfance berlinoise*, Paris, 10/18, 2000, p. 131-133.

en Italie, dans le mouvement général qui marque le renouveau esthétique des premières années du siècle. En ce sens, Sinadino mériterait peut-être, autant que Lucini, le titre d'« expérimentateur à l'échelle européenne, et non pas seulement dans le champ réduit de l'italien, de toutes les directions de la culture de son époque » que Sanguineti avait attribué au poète de Breglia<sup>17</sup>. C'est précisément dans cette perspective que se plaçaient Terenzio Grandi et Enrico Cardile, quand ils défendaient la mémoire de Sinadino. Mais la portée générale de *La Festa* ne se réduit pas à ces quelques évolutions. Au-delà de ces aspects formels, si ce poème se rapproche véritablement du radicalisme du message avant-gardiste, c'est pour deux autres facteurs, qui appartiennent à son arrière-plan théorique : ce que l'on pourrait appeler son *ambition anthropologique* d'une part, sa recherche d'un *dépassement définitif de toutes les frontières expressives* de l'autre.

L'aspiration à une spiritualité supérieure, voire à une forme de surhumanité, est l'aspect le plus saisissant du poème. *La Festa* contient en effet le rêve de l'homme nouveau, né d'une réforme totale de l'entendement. Le poème évoque un moment idéal, dans lequel le poète assiste à la libération de son esprit, hors de tout conditionnement terrestre, et peut ainsi accéder à une intuition générale du monde à travers les « épées des sens ». Ce parcours, dans lequel s'exprime le rêve de dominer un savoir universel – *La Festa* est presque l'anagramme de *Faust* – nécessite d'aller au-delà des barrières de la logique et de la raison, selon une conception somme toute très proche de celles des avant-gardes.

Deux voies complémentaires – liées aux deux connotations fondamentales de la « fête » – sont empruntées dans ce but : la première, qui correspond à l'idée de la fête comme cérémonie solennelle, initiation religieuse ou magique, présente le renouvellement comme le résultat d'un rituel poétique méticuleux. Cette élaboration d'un ordre nouveau, accessible par le langage et par le langage seulement, peut expliquer la théâtralité très prononcée de l'écriture. La « fête » qui est représentée contient l'idée presque eschatologique de théâtre, en tant qu'acte unique, parfaitement réglé, destiné à rejoindre la perfection du geste prémédité, la pureté de l'absolu. La parole est en effet chargée de dessiner un espace symbolique à l'intérieur duquel la poésie sera le seul *ordre signifiant*. Ce rituel nocturne, semblable à un Mystère orphique, est destiné à encadrer la révélation des pouvoirs de l'homme sur le langage et sur le monde.

La seconde voie ne correspond pas à la conception de la fête comme cérémonie secrète, équilibre réglé, mais à sa représentation comme libération d'une force vitale, moment d'euphorie incontrôlé, voire pur et simple délire. Car *La Festa*

<sup>17</sup> Cf., pour cette formule célèbre, E. SANGUINETI, « Introduzione », in *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, p. XXXIX-XL.

évoque aussi une fête du verbe, un moment de magnificence et de munificence : très vite, le rituel élaboré par le poète sombre dans le désordre, et cède la place à une dilapidation de la parole dans un incendie somptueux. Il ne semble pas excessif, si l'on considère les « flammes » du troisième chapitre, de parler d'une composante dionysiaque du texte – dans le sens primitif du terme, suggéré par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Dans cette perspective, la « fête » célébrée dans *La Festa* acquiert des connotations non seulement esthétiques, mais éthiques et morales : elle contient l'idée d'une libération, d'une élévation violente par-delà le bien et le mal, au-dessus de toutes les barrières de la vie commune. Cette ambition ne peut se saisir qu'au sein d'une vision héroïque du poète-prophète, censé montrer la voie d'une renaissance collective.

Ces deux aspects pourraient être étudiés de façon beaucoup plus approfondie (en analysant notamment leurs diverses sources culturelles et littéraires<sup>18</sup>). Mais ce qui importe, c'est moins l'examen de leurs antécédents que la reconnaissance de leur ambition – démesurée, voire délirante – de transformation de l'humain ; à travers ces deux aspects fondamentaux de l'activité poétique – opération magique ou déchaînement vital – la « Fête » de Sinadino voudrait non seulement *donner à voir* un autre visage de l'humanité, mais *en proposer le moyen d'accès* par l'action de l'art. Dans la continuité de *La Festa*, de nombreux passages du premier *Dio dell'attimo* évoquent l'idéal d'une réforme de la réalité, dont le créateur porterait toute la responsabilité. Or, c'est précisément ce rêve d'une transformation du monde par l'esthétique qui définit l'essence de l'avant-garde. En ce sens, *La Festa* est bien marquée par une utopie pré-avant-gardiste.

Un dernier aspect rapproche *La Festa* de l'idéologie des avant-gardes. C'est, dans la logique même de cette proposition de conversion anthropologique, la volonté d'une réforme expressive totale, définitive : l'espoir de fonder un nouveau langage, un verbe tout puissant au service de cette libération. Si, au XX<sup>e</sup> siècle, chaque avant-garde rêve de ce message idéal, dont le pressentiment apparaît chez Mallarmé et Rimbaud<sup>19</sup>, chacune des pages de *La Festa* illustre ce rêve, et

<sup>18</sup> La poésie comme théâtre de l'absolu renvoie à l'évidence à une ligne hermétique qui trouve sa source et sa caution chez Mallarmé. L'idéal incendiaire se rattache en revanche à l'influence de Nietzsche, et à une conception orphique et visionnaire de la poésie. Valéry, le rêve d'une « poésie pure », la poétique de l'hermétisme italien, peuvent être associés à la première conception. Rimbaud, Campana, Artaud, le surréalisme, renvoient au pôle opposé de la « part maudite ».

<sup>19</sup> Ou plus exactement est attribué, *a posteriori*, à Mallarmé et Rimbaud, considérés depuis comme les prophètes de la modernité : le premier, comme annonciateur du « Livre à venir » cher à Blanchot (versant intellectualiste de l'avant-garde), le second, comme préfiguration du « dérèglement de tous les sens » qui sera repris sur un autre versant (vitaliste et magique) par le surréalisme.

s'intègre dans cette lignée idéale. En effet, dans le texte de Sinadino, l'abandon des formes traditionnelles n'a rien de gratuit ou de ludique, comme Lucini avait pu le supposer<sup>20</sup> : « e lasciatemi divertire » n'est pas la devise de Sinadino. Malgré les apparences, *La Festa* n'a rien en commun avec les provocations d'un Palazzeschi ou le nihilisme joyeux d'un « pré-dadaïste ». Au contraire, l'abandon des formes traditionnelles est associé à la quête d'un nouveau message, destiné à fonder la sémantique de la modernité.

Cette sémantique forgée *ex novo* est le produit de deux opérations, liées à deux temps différents : un temps de la destruction, du démontage (dont témoigne la première partie du poème), puis un temps de la recomposition, à l'origine d'un sens définitif, d'une parole plus pure (c'est l'épiphanie qui se produit dans les pages finales du texte, autour de la formule rituelle « Sono assunto al furore della Festa »). Une telle conception légitime la « barbarie » à l'égard du langage, qui constitue l'étape préliminaire de la révolte : aucune refonte ne peut advenir, dans *La Festa*, sans un moment destructeur. On songe en lisant ce texte au *Destruction* (1904) de Marinetti : ce n'est que dans un deuxième temps qu'interviendra la recomposition, présentée comme le moment constructif de l'œuvre.

Cette recomposition de la langue se fonde tout d'abord sur l'idée d'une *synthèse expressive*, à mettre en œuvre à l'intérieur du livre : fusion de la poésie avec l'expression de sa poétique, abolition de toute distinction générique entre poésie, prose et théâtre, création d'un univers linguistique non référentiel, caractérisent la nouvelle « parole » de *La Festa* ; le moment constructif se base également sur la possibilité d'une *exploitation des lois d'analogie universelle*, capable d'offrir, par le symbole, un déchiffrement du monde. Certes, on reconnaît dans ce rêve l'héritage d'un symbolisme orphique inspiré par Novalis, croisé avec le souvenir de l'art total caressé (selon des modalités très différentes) par Wagner et Mallarmé. Mais on perçoit également, dans le même temps, la relation que l'on peut établir avec l'avant-garde futuriste : si un lien se dessine, c'est moins, bien sûr, dans les solutions choisies que dans le diagnostic (qui sanctionne une véritable faillite du langage quotidien) et dans la confiance en un réseau de nouvelles relations à mettre au jour (fondé, justement, sur une « extension des possibles » du langage). Marinetti ne rêvait-il pas, lui aussi, d'établir un nouvel *empire du langage*, basé sur une « gradation d'analogies toujours plus vastes », donnant accès à une vision totale, fondamentalement révolutionnaire,

<sup>20</sup> Dans *Il verso libero*, Lucini compare en effet Sinadino à un véritable *enfant terrible* des lettres italiennes, capable de « subvertir » la littérature, certes, mais « inconsciemment », « comme un enfant qui, pour s'amuser à nouveau, briserait tous ses plus beaux jouets » (*Il verso libero*, cit., p. 609).

de la réalité – à la fois « orchestrale », « polychrome », « polyphonique » et « polymorphe<sup>21</sup> » ?

On le voit à travers l'analyse de ces composantes, *La Festa* s'inscrit dans une ligne créative qui semble porter naturellement du symbolisme jusqu'à l'avant-garde. Il est toujours délicat de rapprocher une œuvre poétique isolée d'un programme d'action collectif : comme le rappelle François Noudelmann, « l'avant-garde n'est pas un corpus », elle est plutôt une « posture » et une « énergie<sup>22</sup> ». Malgré tout, les passerelles que l'on peut établir entre *La Festa* et les révolutions expressives à venir sont nombreuses – à tel point que le poème de Sinadino se charge d'une valeur historique exemplaire. Il est difficile de résister, dans cette perspective, à la tentation de sortir de la considération exclusive du texte pour mettre le titre en rapport avec sa date de publication : publié en janvier de l'année 1901, c'est-à-dire dans les premiers jours du xx<sup>e</sup> siècle, le poème de Sinadino semble porter la trace de cette frontière chronologique. La « fête » évoquée dans les pages de ce livre est aussi, à l'évidence, une fête d'adieu à la saison symboliste qui s'achève et une fête de célébration du nouveau siècle.

Il faut remarquer, à ce propos, que le poème de Sinadino s'ouvre par une image de la nuit qui se retire devant la majesté de l'aube. L'analogie avec l'aube du siècle, et avec la transformation de l'espace littéraire qui l'accompagne, semble évidente : *La Festa* se présente de façon ambivalente, non seulement comme un adieu solennel aux anciennes inspirations de la poésie, mais aussi comme une projection forcée vers l'avenir. Transporté dans un espace qui ressemble fort au « promontoire extrême des siècles » exalté par le *Manifeste du futurisme*, le lecteur de ce livre se trouve devant une situation-limite, non seulement entre deux époques, mais entre deux conceptions de la littérature : tradition entendue comme patrimoine à maintenir et modernité conçue comme fracture. En d'autres termes, le livre concentre dans ses pages, en une sorte de parcours accéléré ou de mélange explosif, « ce long processus (visible en Italie, mais aussi dans le reste de l'Europe) de coexistence hostile entre le langage du symbolisme agonisant et celui de la violence expressionniste » : ce pont entre nuit et jour, entre ombre et lumière, qui fait, justement, « le lien entre “décadentisme” et “révolution<sup>23</sup>” ».

<sup>21</sup> Cf. F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1968, p. 48-49.

<sup>22</sup> F. NOUDELMMANN, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 9.

<sup>23</sup> Pour reprendre une formule de Franco Fortini, qui observait la même tension paradoxale dans les dernières œuvres de Mallarmé (cf. F. FORTINI, « Nota introduttiva », in S. MALLARMÉ, *Versi e prose*, Torino, Einaudi, 1987, p. X).

*Les métamorphoses du Dio dell'attimo : variations vers l'hermétisme*

Parcourir dans un même mouvement les principaux recueils de Sinadino – *Melodie*, le premier et le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, les poèmes de *Poesies* et de *Vitae Subliminalis Aenigmata* – ne permet pas d'entrevoir un dessein poétique élaboré sur le long terme. Les différences entre ces textes sont trop nombreuses pour faire apparaître un projet organique, correspondant à une intention consciente de l'auteur. Néanmoins, il est possible de forcer la lecture, en tenant compte, justement, de cette mobilité : en incluant ces textes dans une courbe unique, reliant les poétiques de départ et d'arrivée de ce parcours, on pourrait parvenir à les considérer non comme les chapitres « fixes » d'une œuvre complète, mais comme les documents d'une métamorphose fondamentale, du symbolisme initial de Sinadino à un point d'arrivée proche de l'écriture hermétique. Considérée selon cette perspective, l'œuvre de Sinadino se présente non dans la fixité d'une poétique, mais comme un ensemble évolutif et fluctuant, ou mieux, comme une série d'avatars, *en mouvement vers l'hermétisme*.

Sinadino trace en effet un sillon solitaire, situé hors du *main stream* des lettres européennes : son itinéraire est globalement divergent, par rapport à l'évolution littéraire du premier quart du siècle. Cependant, les recherches du poète entrent, *in extremis*, en résonance avec leur contexte. Sinadino, serviteur fidèle du symbolisme, semble connaître dans l'entre-deux-guerres – après un isolement de près de trente ans – une certaine proximité avec le mouvement hermétique : comme si, à force d'inactualité, le symboliste égaré, inspiré par Valéry, retrouvait une forme de coïncidence avec les problématiques contemporaines. Il n'est pas excessif, dans cette optique, de considérer l'œuvre de Sinadino comme un canal souterrain, un « tunnel » entre ces deux moments de l'histoire littéraire : passant indemne à travers tous les bouleversements des lettres italiennes entre 1900 et 1920, Sinadino rendrait ainsi palpable – particulièrement avec les cahiers du *Dio dell'attimo* – le lien génétique qui existe entre symbolisme et hermétisme. Ses œuvres centrales trouveraient une place et une visibilité, suivant la célèbre suggestion de Glauco Viazzi, « entre » Mallarmé et Ungaretti – ou plus exactement, pour tenir compte du détour de Sinadino par la France, dans une sorte d'embranchement entre la ligne qui unit Mallarmé à Ungaretti et celle qui lie Valéry à l'hermétisme italien.

Certes, le lien entre l'élaboration française du symbolisme, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'hermétisme tel qu'il se développe en Italie, au début des années trente, a été souligné maintes fois : dès 1936 Francesco Flora (particulièrement sceptique à l'égard des « lirici nuovi ») insistait sur cette filiation exogène<sup>24</sup>. Sur

<sup>24</sup> Dans son célèbre essai *La poesia ermetica* (Bari, Laterza, 1936), largement influencé par l'esthétique de Benedetto Croce.

la même ligne, Ruggero Jacobbi proposait de définir l'hermétisme comme une réinterprétation – et un approfondissement – du meilleur symbolisme français, dont la portée n'aurait été saisie qu'après une longue phase de décantation<sup>25</sup>. De même, l'influence fondamentale que la poétique de Valéry (considéré comme héritier de Mallarmé) aurait exercée sur l'hermétisme italien est évoquée par tous les manuels littéraires : le concept de « poésie pure » forgé par Valéry est souvent présenté comme une source fondamentale de la pensée hermétique. Mais en règle générale, le discours critique admet l'existence d'un héritage dédoublé : une série d'influences externes ayant directement fécondé une ligne nationale autonome et préexistante (dont les racines sont situées en des temps plus ou moins reculés). Ainsi, de façon emblématique, Marcello Strazzeri, dans son *Profilo ideologico dell'ermetismo*, évoque une rencontre entre la triade « Poe-Mallarmé-Valéry » et une ligne évolutive proprement italienne<sup>26</sup>.

Cette recomposition semble parfaitement fonctionnelle. Néanmoins, l'analyse du cas de Sinadino permet d'ores et déjà d'apporter quelques nuances à cette interprétation. Observons tout d'abord que Sinadino montre que le meilleur symbolisme français n'attend pas les années vingt pour être lu, assimilé et considéré comme origine possible d'une poétique : la greffe de la souche étrangère est peut-être plus précoce qu'on ne le considère généralement. Sinadino apporte ensuite la preuve que l'hermétisme ne surgit pas du néant, mais qu'il existe une ligne italienne qui porte d'elle-même, selon un long processus de maturation, du symbolisme à l'hermétisme : si l'on adopte cette perspective, l'hermétisme n'apparaît pas seulement comme un mouvement littéraire clos, possédant tout au plus de très lointains précurseurs, mais comme l'épanouissement d'une ligne pré-hermétique, active dès les premières années du siècle. Cette ligne n'est pas seulement celle que pourraient dessiner les itinéraires de Campana et de Giuseppe Ungaretti. Elle provient d'un symbolisme plus lointain, plus profondément ancré dans la culture italienne. C'est exactement la thèse soutenue par Federico De Maria, qui considère le symbolisme italien comme un mouvement préparant l'hermétisme. Un jugement critique de De Maria sur ce sujet mérite d'être reproduit, car le poète y précise quels ont été, selon lui, les deux « relais » entre symbolisme et hermétisme :

<sup>25</sup> Cf. R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 587-589. Le symbolisme ne se réalise pleinement en Italie, selon Jacobbi, qu'à travers « les expériences tragiques de Campana, Rebora, Onofri », portée à leur plein accomplissement, dans les années successives, par la génération hermétique. Rappelons que la conception du symbolisme de Jacobbi est extrêmement large : elle rassemble plus ou moins toutes les expériences idéalistes de la fin du siècle dans lesquelles l'ambition gnoséologique « englobe l'esthétique elle-même ».

<sup>26</sup> Cf. M. STRAZZERI, *Profilo ideologico dell'ermetismo italiano*, Lecce, Milella, 1977.



« Mallarmé et Rimbaud ont trouvé leurs premiers épigones italiens en 1899, dans la personne d'Agostino Sinadinò – poète italo-grec totalement oublié aujourd'hui – et en 1901, dans celle de Tito Marrone, sicilien, auteur d'un opuscule composé de quelques poèmes très brefs, précieux, élégants et énigmatiques, portant le titre *Le gemme e gli spettri*, imprimées en seulement 250 exemplaires. Ces deux poètes ont été les premiers poètes hermétiques de chez nous, avec quelques autres auteurs, plus grandiloquents, de l'*Ars Nova* de Messine<sup>27</sup>. »

Certes, c'est faire un grand honneur à Marrone et à Sinadino que de les placer ainsi, à l'origine d'une poétique qui ne se révélera qu'après de nombreuses années, et qui consacra la génération littéraire la plus prestigieuse de toute l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle : ces poètes sont certainement deux figures isolées, dont le statut est encore incertain, et la fonction dans l'histoire littéraire difficile à déterminer. Une telle consécration posthume a de quoi surprendre. Par ailleurs, la promotion de De Maria se fonde sur une conception très élargie de l'hermétisme – comme simple « mode d'écriture » basé sur la brièveté, l'intensité, le raffinement expressif, et le caractère énigmatique du texte poétique : il n'est pas sûr que cette définition, limitée à quelques qualificatifs, puisse suffire à cerner la spécificité hermétique. Mais l'hypothèse du poète n'en reste pas moins stimulante. Considérés selon cet angle d'attaque, *Melodie* et *Le gemme e gli spettri* ne sont plus des curiosités littéraires, mais des œuvres incluses dans une ligne de développement bien plus large : elles laissent entrevoir une dérivation fondamentale, basée sur la réduction progressive de la parole, sa transformation en un pur précipité, cerné de silence. Même sans prendre au mot De Maria, sans considérer Sinadino comme un improbable « père fondateur » de l'hermétisme, il est tentant d'essayer d'explorer, à partir de son œuvre, cette tradition souterraine qui semble mener d'un symbolisme pré-hermétique et clandestin à l'hermétisme des années trente. Car Sinadino offre l'occasion de préciser comment se produit, à l'échelle textuelle, cette lente évolution.

Bien sûr, suivre cette piste de recherche implique de donner à la notion d'hermétisme une valeur bien précise : or, ce concept critique reçoit généralement des définitions très fluctuantes, à l'origine de variations substantielles dans son emploi. Face à cette instabilité lexicale, il convient de fixer une ligne générale : il s'agira moins, dans notre cas, de considérer l'hermétisme comme une appartenance conçue en termes de sociologie littéraire (c'est-à-dire une école avec ses membres clairement reconnus : l'hermétisme florentin des années trente) que d'y voir une série de traits poétiques communs, qui permettent d'associer un certain nombre d'œuvres produites pendant la décennie 1930-1940 : un agrégat momentané (et

<sup>27</sup> Cf. F. DE MARIA, *Il Novecento : ieri, oggi e – forse – domani*, in *Dai trovatori arabosiculi alla poesia d'oggi*, Palermo, Palumbo, s.d. (1951).

impersonnel) de standards d'écriture, composant une même « masse verbale », une unique « nappe discursive<sup>28</sup> ».

Dans cette optique, il ne s'agira pas de tenter – comme pour le symbolisme – d'éclairer une appartenance à un groupe, de vérifier l'existence de relations interpersonnelles ou de lectures croisées ; une enquête dans cette direction ne serait sans doute pas stérile, mais elle ne pourrait révéler, au mieux, que des détails anecdotiques : dans l'entre-deux-guerres, Sinadino ne semble intégré dans aucune communauté. Ce qui semble compter ici, hors de tout débat sur les relations biographiques d'un poète à l'autre, ce sont plutôt les rapports que l'on peut établir, au niveau textuel, entre des *pratiques d'écriture* : une pratique personnelle (celle que Sinadino développe entre 1898 et 1934) et une poétique collective (qui s'épanouit dans les dernières années de sa carrière littéraire). Pour éclairer ces rapports complexes, il est nécessaire de procéder en deux temps, en commençant par reconnaître les traits fixes – hermétiques ou pré-hermétiques – que l'on retrouve de *Melodie* au *Dio dell'attimo*, puis en analysant les évolutions qui témoignent de l'approfondissement de cet hermétisme latent.

La proximité de l'œuvre de Sinadino par rapport aux postulats généraux de l'hermétisme est illustrée, avant toute caractérisation formelle, par une série de traits transversaux, qui définissent la situation du poète et, plus largement, la fonction poétique. Situation et fonction du sujet ont déjà été évoquées dans la deuxième partie de cette recherche, mais il convient de revenir sur trois caractérisations essentielles de la voix poétique – sachant que si ces caractérisations apparaissent à présent emblématiques, c'est par un simple effet de lecture. Le premier élément qui autorise à parler d'un hermétisme originel et sous-jacent chez Sinadino est la *situation nocturne* du poète. La conscience du sujet apparaît chez Sinadino comme une conscience aveugle, voilée : comme on a pu le voir, l'opacité détermine le rapport du poète à l'univers. Le cadre idéal de sa poésie est la nuit, comme illustration d'une condition existentielle fondamentalement obscure, et d'une quête de sens qui ne peut être que tâtonnement. Or, cette recherche de lumière à travers un univers opaque définit également, d'après Gianfranco Contini, un caractère essentiel de l'hermétisme italien. La voie hermétique ne peut être, selon Contini (qui a sans doute à l'esprit la première partie des *Canti orfici*, intitulée « La notte »), que « ce que les mystiques appellent *via tenebrarum*<sup>29</sup> ». La poésie

<sup>28</sup> Pour reprendre deux expressions de Michel Foucault, qui cherchait à caractériser les rapports entre les textes hors du « droit de propriété » de leur auteur (M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, p. 789-794).

<sup>29</sup> Cf. G. CONTINI, « Risposta a un'inchiesta sull'ermetismo », in *Primato*, I, n° 7, juin 1940.

elle-même, comme reflet de cette nuit originelle, sera un « jeu d'Ombre<sup>30</sup> ». Tout comme Francesco Flora, après avoir opposé Mercure et Apollon, plaçait les poètes hermétiques sous le patronage de Mercure, on serait tenté, de la même façon, d'attribuer cette divinité tutélaire à Sinadino. Son univers chiffré n'est traversé que de loin en loin par des éclats solaires, des messages limpides.

Un deuxième aspect de l'hermétisme de Sinadino peut s'observer dans la *métaphysique interrogative* qui sous-tend ses poèmes. On observe en effet, dans cette poésie, la mise en scène d'une tension vers l'ineffable qui ne trouve aucune résolution, et ne vaut, en définitive, que dans l'acte de l'interrogation. Un fragment essentiel du *Dio dell'attimo* de 1910, « Fluidità », explicite le rapport fondamentalement déceptif de l'aspiration métaphysique<sup>31</sup>. Cette composante n'est pas sans rappeler la fameuse « théologie négative » identifiée par Contini chez les poètes de l'hermétisme. Elle explique pourquoi, chez Sinadino comme chez les poètes hermétiques de l'entre-deux-guerres, le geste poétique est un geste « ouvert », vers une signification absente ou perdue. Un cortège de situations s'associe à cet état de manque ou de perte : d'où la fréquence, dans les poèmes de Sinadino, de ce qui est tu, aboli, absent, silencieux, perdu. Le rêve et la mémoire (les deux espaces de la *présence incomplète*) sont logiquement les deux champs privilégiés de cette poésie.

De la posture à la fois interrogative et contrariée du poète dérive l'aspiration à un *idéal de pureté et d'intensité*. Nombre de poèmes sont construits, on l'a vu, sur ce rêve d'une purification et d'une renaissance : l'accord harmonique parfait, la virginité retrouvée, sont les idéaux du geste poétique. Il s'agit de capter des présences fugitives, un *absolu dissimulé dans l'instant*. De là découle une longue série de situations poétiques : états de grâce, enchantements, illuminations, foudroiements, témoignent de la réalisation – toujours passagère et incomplète – de cette aspiration, comme dans « Oblio », où le sujet s'écrie : « Entra la Terra nel Mistero | Meridio. | Sono puro<sup>32</sup> ». On pourrait commenter avec Oreste Macrì : « ainsi s'esquisse [...] un état de grâce poétique, barbare, sauvage, dépouillé, dénudé, essentiel, pur [...] comme de celui qui rechercherait et réévoquerait les éléments primordiaux, pré-adamiques, les contacts archaïques avec les règnes inférieurs, les énergies indifférenciées<sup>33</sup> ».

Ce sont là des observations très générales, mais elles montrent que l'expérience de Sinadino se fonde sur une conception extrêmement rigoureuse de l'activité

<sup>30</sup> Pour reprendre une formule du poète (*Le presenze invisibili*, p. 8).

<sup>31</sup> Cf. « Fluidità », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 15-16.

<sup>32</sup> « Saturnia tellus », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 120.

<sup>33</sup> O. MACRÌ, *La poetica della parola*, in ID., *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, p. 321.

poétique : cette dernière est conçue comme seul *lieu de la connaissance*, mais d'une connaissance *a-rationnelle* qui ne peut avoir qu'un *horizon métaphysique* – hors du « temps mineur » de l'histoire –, dans un *monde physique fondamentalement obscur*. C'est peut-être cette définition globale qui révèle le mieux le caractère pré-hermétique de Sinadino. Peu importe, dès lors, que l'univers du poète soit encore imprégné de magie et d'ésotérisme, alourdi par un mysticisme omniprésent. Peu importe, également, que l'expression du sujet se perde parfois (notamment dans les premiers textes) dans des architectures verbales tortueuses et baroques. Car au-delà des différences d'atmosphère, au-delà des écarts de plume passagers dans une magnificence stylistique post-décadente, cette situation de départ rapproche irrésistiblement Sinadino de la pratique hermétique.

Ce premier rapprochement est renforcé par la présence, chez Sinadino, d'un certain nombre de traits d'écriture que l'on pourrait considérer comme des « marqueurs expressifs » de l'hermétisme. Certes, il est délicat de parler, à propos de ces traits récurrents – qui relèvent tous d'un idéal de poésie pure, d'un lyrisme fortement intellectualisé –, d'une véritable *grammaire hermétique*. Ils ne composent pas un système suffisamment cohérent pour cela, et ne sont statistiquement significatifs qu'en certains points de l'œuvre : dans quelques pages du recueil *Melodie*, dans les sections « Attimi d'un sito » et « Attimi della dea » du deuxième *Dio dell'attimo*, dans la deuxième partie des *Poësies* et dans *Vitae Subliminalis Aenigmata*. Il serait plus exact de parler, à leur propos, de phénomènes stylistiques ponctuels qui fondent, comme les traits de pinceau de Spitzer ou la « signature » de Goodman<sup>34</sup>, une ressemblance entre singulier et collectif – et, par là même, offrent une possibilité d'attribution.

L'élément le plus remarquable, dans cette optique, est ce que l'on pourrait appeler le « nominalisme » de Sinadino. Dès *Melodie*, le lecteur est frappé par le privilège accordé aux substantifs : tout d'abord parce que les phrases nominales sont très fréquentes, comme si le nom entraînait derrière lui l'ensemble de la phrase, pour fixer des images dans l'éclat primitif d'un terme, devenu emblème d'une situation ou d'un sentiment. « Notte », « Delicata tristezza », « Rimpianto » : ce sont de véritables « invocations au nom » que l'on trouve au début de certains poèmes. Ensuite parce qu'au-delà même de ces constructions particulières, c'est le nom qui semble avoir, plus généralement, la charge d'évoquer l'image : un réseau de trois ou quatre substantifs construit souvent, chez Sinadino, l'univers symbolique du poème.

<sup>34</sup> Cf. à ce propos L. SPITZER, « Art du langage et linguistique », in ID., *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 (pour une définition du style comme somme de détails qui deviennent symptômes d'une culture, individuelle ou collective) et N. GOODMAN, « Le statut du style », in ID., *Esthétique et connaissance*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1990 (pour une défense du style comme *capacité d'exemplification*, propre à un auteur ou à un groupe d'auteurs)

« Emblemi eterni, nomi l'evocazioni pure... », pourrait-on dire avec Ungaretti<sup>35</sup>, à propos de cette fonction de synthèse visuelle et expressive du nom.

Ce « nominalisme » de Sinadino (qui rappelle la consécration du substantif que l'on observe dans la poésie hermétique) est accentué par un élément secondaire : l'usage « économique » des déterminants, généralement retranchés des titres et des phrases d'attaque des strophes et des poèmes. « Segni, con sortilegio acerbo, incisi su la claustrale di sibillini silenzi verginità vestita » : ainsi commence, de façon significative, le premier texte de *Melodie*. Cette indétermination grammaticale du substantif, flottant de façon isolée sur la page, au singulier ou au pluriel, accentue le caractère sentencieux de l'expression. Encore une fois, on retrouve une certaine affinité avec l'« ostracisme » envers l'article et les « pluriels indéterminés » que l'on trouve chez Quasimodo et Gatto<sup>36</sup>.

Si le nom, souvent mis en valeur, semble concentrer les images du poème, c'est l'union de l'adjectivation (souvent imprévisible et baroque) et du répertoire verbal (riche d'archaïsmes et de néologismes) qui paraît chargée de « défamiliariser » la vision. Dans cette poésie, la recherche lexicale concerne en effet moins les substantifs que les adjectifs et les verbes. Le nom évoque généralement, chez Sinadino, un état élémentaire du sujet, une donnée sensorielle, un élément du monde : c'est le dynamisme inventif du verbe, associé à la « bizarrerie » de l'adjectif, qui lui fait subir mille métamorphoses et qui transforme, de fait, la *situation* en *vision*. Comme si le verbe et l'adjectif avaient cette fonction de miroir déformant du réel que s'attribue le sujet poétique. Cet aspect est d'ailleurs accentué par un usage très développé du présent et de l'imparfait, deux temps qui encadrent ces images changeantes dans une dimension atemporelle.

Au-delà de cette répartition des tâches entre les divers constituants de la phrase, on observe chez Sinadino un certain nombre de phénomènes syntaxiques typiques (parataxe, limitation des articulations logiques, voire usage détourné des prépositions), qui viennent transfigurer l'expression. Ils sont associés à un jeu avec la disposition des parties de discours dans la phrase (jeu marqué, on l'a vu, par la prééminence du nom) et avec les contraintes de la disposition versifiée (rejets et enjambements sont très nombreux). C'est là un phénomène qui ne caractérise pas exclusivement l'expression hermétique – chez Sinadino, il dérive sans aucun doute de la lecture de Mallarmé –, mais cette disposition particulière

<sup>35</sup> G. UNGARETTI, « Memoria d'Ofelia d'Alba », in ID., *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1962, p. 160, v. 13-14.

<sup>36</sup> Pour reprendre deux expressions de Beatrice Stasi, qui tente dans son essai de définir les principaux traits stylistiques de l'hermétisme (B. STASI, *Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 98).

du discours n'est pas sans susciter des rapprochements avec les constructions les plus audacieuses du *Sentimento del tempo*.

Ces quelques éléments, associés au répertoire de situations précédemment identifié, permettent de rapprocher certains textes significatifs de Sinadino, en créant une sorte d'*anthologie en réduction*, dont la ligne directrice serait précisément le mode d'écriture hermétique. Il ressort de cette réunion de textes, produits en des époques très différentes, ce que Nelson Goodman nomme une « exemplification<sup>37</sup> ». Il ne s'agit pas là d'illustrer les traits singuliers de Sinadino (ce qui serait, au sens large, « son style »), car, des *Presenze invisibili* à *Vitae Subliminalis Aenigmata*, ses modes d'écriture sont bien plus variés. Il s'agit plutôt, à l'intérieur de l'arsenal expressif de Sinadino, d'isoler cette veine que l'on pourrait dire hermétique. Le premier texte qui vient à l'esprit est tiré de *Melodie* :

« Suonano intermessi  
fochi : gèometrie  
di accolte pietre coruscando ; erbari  
trascoloriscono ne l'ombra de li armarii  
desueti. Alludono sommersi  
in un sonnambulismo vegetale,  
alludono forse ancòra a l'oro istrumentale  
delle praterie<sup>38</sup>. »

Ce passage, composé de cinq propositions indépendantes juxtaposées, dont le rythme est brisé par les rejets et les enjambements, décrit un intérieur mystérieux, privé de toute coordonnée spatio-temporelle. Le thème des objets allusifs – c'est-à-dire de la capacité évocatoire du monde – apparaît dès la deuxième phrase, où le verbe « alludono » est répété deux fois. Ce terme révèle le fonctionnement du poème : une correspondance secrète relie les objets évoqués, semblables à des reliques (pierres précieuses, plantes recueillies dans un herbier), à une réalité infiniment plus riche et plus vaste, à laquelle ils appartenaient à l'origine : « l'oro istrumentale l delle praterie ». Pourtant, le sens de cette correspondance, qui se manifeste comme un « sonnambulisme » des objets – lesquels brûlent ou vibrent encore d'une étrange « présence » – ne peut-être que pressenti par le sujet (« forse »). C'est le même pressentiment d'un lien « mémoriel » entre le monde inférieur et un « ailleurs » décalé dans l'espace et dans le temps et qui apparaît

<sup>37</sup> « Un trait de style, à mon sens, est un trait exemplifié par l'œuvre et qui contribue à la situer dans un ensemble, parmi certains ensemble significatifs d'œuvres » (N. GOODMAN, *op. cit.*, p. 131). Selon la définition très élargie du « style » que propose Goodman, l'exemplification est la référence, portée par un échantillon, à un trait général de cet échantillon.

<sup>38</sup> « Allusioni mistiche », in *Melodie*, p. 79 (ce fragment constitue la première partie du poème).

dans le poème « Vano memoriale », lui-même composé de phrases brèves, au présent :

« Un vano. Entro una cornice di foglie  
dal metallo leggero. Un vano.  
Un'assenza azzurro-lilla. Un'assenza memoriale.

Vi posso figurare :  
Il suo sorriso.

Lo sguardo del suo viso, quand'ella mi sogguarda furbesca un po', ma la dolcezza prevale.

Oppure – semplicemente – un altro volto, soffuso di stanchezze quasi musicali, il mio il mio volto dimenticato dalla vita<sup>39</sup>. »

Encore une fois, c'est une absence que le sujet poétique observe dans le monde sensible. La disposition du feuillage laisse entrevoir une cavité, présentée comme un foyer de la vision, un passage vers une autre dimension : nouvelle fenêtre vers « l'oro instrumentale l delle praterie »... Par l'expression « Vi posso figurare », le texte évoque d'ailleurs les mêmes signes d'indécision que dans « Allusioni mistiche » : si le sujet *peut* voir apparaître des images dans ce miroir magique, la formulation est ambiguë, car le verbe « pouvoir » traduit à la fois une *possibilité surnaturelle concédée* au poète et une liberté de l'imagination, liée à son propre *bon vouloir*. Après avoir évoqué le regard féminin qui se matérialise dans l'espace découpé dans le feuillage, le poème se clôt de façon circulaire : la dernière figure qui apparaît est celle du sujet lui-même, « oublié par la vie ». Au-delà de la chute du poème, qui se referme sur une image d'enfermement narcissique du sujet sur son propre reflet (la répétition « il mio il mio » traduisant parfaitement ce dédoublement), c'est l'idée d'un accès possible à nouvel espace imaginaire qui domine le texte. De la même façon, le poème « Midi » de *Poësies* met en relation une situation élémentaire avec un message indéfini, transformant la « sieste » en « cérémonie ». C'est une sorte de « meriggiare pallido e assorto » qui est décrit :

« Des tas de pierres dansent  
avec fracas et silence.

C'est le gouffre de feu  
où tout brûle. Gouffre bleu.

L'épée partage en deux  
l'opaque fruit du jour.  
Moitié pour les dieux sourds,  
moitié pour notre amour.

<sup>39</sup> « Vano memoriale », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 108.

Sieste – Cérémonies. Sur la mer verticale,  
Un palmier somnolent écrit des mots de vagues<sup>40</sup>. »

Le « gouffre » ouvert par la mer, la fissure provoquée par cette épée qui « partage en deux » le « fruit du jour », laissent soudain planer une nouvelle présence, dans laquelle on devine des dieux à la fois « sourds » et silencieux. Un espace surnaturel se déploie, opposé au réel comme cette « mer verticale » s'oppose à l'horizontalité des flots. En cet instant, une autre lecture du monde est possible – un nouveau langage se développe sous la plume du « palmier somnolent » –, mais la magie est éphémère : les « mots de vagues », porteurs d'un sens ésotérique, sont certainement condamnés à l'effacement. Le poème « Venezia » de *Vitae Subliminalis Aenigmata* évoque, de la même façon, un trésor dissimulé dans les replis du paysage, et la promesse fugitive d'un dévoilement. Un « blanc » du texte, situé au centre du texte, attire irrésistiblement l'œil – comme la représentation visuelle de ce « trésor occulte » :

« Su gli origlieri della notte i Domi opimi  
d'un latte liturgico alle stelle  
urgono. Sillabe  
affusolate intessono silenzi.  
Ogni tesoro è occulto. Mille iddie  
su candidi cavalli marini  
emergeranno dall'alba<sup>41</sup>. »

Un silence prétendu, mais bruisant de paroles. Un repos apparent, mais traversé d'échos lointains. Un univers d'objets immobiles, mais animé par le souffle de la divinité : on perçoit les constantes qui traversent ces quatre poèmes, liés à autant de saisons poétiques, mais néanmoins très homogènes. Cette atmosphère spirituelle est suggérée par une écriture retenue, procédant par touches successives (généralement des phrases simples), accordant tous les privilèges au nom. Il y a là, à l'état embryonnaire, toutes les composantes de la poétique hermétique.

Au-delà de ce premier repérage, on observe chez Sinadino une série d'évolutions fondamentales, qui approfondissent cet hermétisme initial et assurent, à partir du deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, sa convergence avec l'hermétisme historique. Parmi ces évolutions, certaines concernent la conception même de la fonction poétique ; s'il est hasardeux d'en retracer l'origine et la généalogie,

<sup>40</sup> « Midi », in *Poësies*, p. 24.

<sup>41</sup> « Venezia », in *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 101.



il semble qu'elles puissent être associées à la médiation de Paul Valéry, premier interlocuteur de Sinadino et véritable modèle poétique à partir de 1923. Ce dernier semble amener Sinadino à accentuer trois aspects de son écriture – précisément dans les trois directions établies par Mario Petrucciani pour rendre compte de l'influence de Valéry en Italie : « exactitude mathématique et consciente du *poiein* », « volupté de l'abstraction », « narcissisme intellectuel<sup>42</sup> ». La conception de la recherche poétique comme activité lucide, hyper-rationnelle – premier trait relevé par Petrucciani – pouvait s'identifier en filigrane dès *Melodie*. Mais cette composante se développe dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, censé illustrer un idéal de maîtrise sur le monde sensible. L'intellectualisme et le goût pour l'abstraction apparaissent dans l'idée même du « dieu de l'instant », censé dominer chaque aspect de la sensation ; à partir de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, un grand nombre de termes abstraits sont inclus dans la poésie même, censée illustrer de purs concepts. Quant à la mise en scène de la conscience créative, dans une sorte de *poésie de second degré* – se regardant dans l'acte même de la création –, elle se développe jusqu'au dernier recueil du poète. Le thème, qui était déjà omniprésent chez Sinadino (en particulier dans *Melodie*), est progressivement approfondi. La profession de foi de « Parole à Valéry » apparaît à ce titre exemplaire.

À cette triple évolution, qui se développe dans le sens d'une abstraction toujours supérieure, s'ajoute une autre tendance, qui concerne moins la fonction que l'expression poétique. Cette tendance conduit, à partir de *Poësies*, à la concentration du message et à sa fragmentation ; certes, dès *Melodie* l'expression poétique apparaissait morcelée, et resserrée en quelques vers. Mais le phénomène s'accroît dans *Vitae Subliminalis Aenigmata* – et à bien y regarder, c'est la signification même de cette densité qui se modifie : dans *Melodie*, les courtes pièces s'apparentaient à des bijoux finement ciselés. Les espaces blancs entre les vers et les strophes correspondaient à des soupirs musicaux, à l'intérieur d'une orchestration très précise du discours ; en revanche, à partir du deuxième *Dio dell'attimo*, les pièces brèves ne sont plus des « préludes » ou des « mélodies », mais des formes inachevées, des moments suspendus de l'expression : elles apparaissent désormais comme des éclats, comme de véritables reliques, laissant imaginer une unité perdue. Dans le même temps, la construction du recueil évolue, pour atteindre l'ordre aléatoire de *Vitae Subliminalis Aenigmata* : du poème fragmentaire, isolé sur la page, jusqu'au refus d'élaborer le recueil, Sinadino adopte une poétique de dispersion et de la ruine. L'image de la « colonne brisée », qui traverse nombre de ses poèmes, pourrait symboliser cette nouvelle conception

<sup>42</sup> M. PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1965, p. 80.

du « temple du dieu de l'instant<sup>43</sup> », conçu comme un édifice incomplet, laissé dans un abandon très calculé.

On le voit, à partir des années vingt, un certain nombre d'éléments textuels rapprochent de plus en plus Sinadino de l'hermétisme historique : un faisceau de traits fait apparaître cet air de famille complexe, qui relève à la fois d'une position esthétique et d'un mode d'écriture. Dans le même temps, on ne peut ignorer la distance qui subsiste entre les dernières œuvres de Sinadino et le contexte hermétique qui les entoure. Certes, tout comme il est impossible de définir précisément ce qui serait l'essence de l'hermétisme florentin, il est impossible, à partir de là, de jauger l'écart du poète par rapport à cette norme. On peut néanmoins observer que, tout en désignant l'horizon de pureté vers lequel tend irrésistiblement l'activité poétique, les textes de Sinadino ne l'atteignent qu'en de rares occasions. L'hermétisme constitue certainement une composante de l'écriture de Sinadino, que le rapprochement avec d'autres textes peut rendre palpable, mais ses œuvres ne le réalisent que partiellement. Alors même que l'arrière-plan esthétique et philosophique de Sinadino semble très proche de celui des « grands noms » de l'hermétisme italien, celui-ci ne constitue, pratiquement, qu'une veine de son écriture.

Si l'on considère plus précisément les deux derniers ouvrages du poète, on constate ainsi que le deuxième cahier du *Dio dell'attimo* est encore influencé par une conception magique du monde ; ce livre trop érudit – habité par mille divinités contradictoires et encombré de références littéraires ou philosophiques – n'atteint qu'en de rares pages une forme de lyrisme pur. Le versant cristallin de l'écriture de Sinadino est contrebalancé, dans cette œuvre, par une forme d'incandescence poétique, par un débordement tumultueux de l'imaginaire. Quant à *Vitae Subliminalis Aenigmata*, au-delà de quelques pièces pouvant être qualifiées d'« hermétiques », le recueil apparaît, à la fois du fait de son lexique archaïque, de sa versification très rigoureuse et de son univers peuplé de nymphes et de faunes, surchargé d'éléments et presque « maniériste ». Quelques pièces laissent entrevoir le mirage d'une parole purifiée, mais celle-ci retombe aussitôt dans le sortilège du rêve, le faste du merveilleux. L'hermétisme au sens strict, anticipé dans certains passages du deuxième *Dio dell'attimo*, est comme manqué, ou laissé de côté, dans *Vitae Subliminalis Aenigmata* : ainsi, si l'on peut compter Sinadino parmi les précurseurs de ce courant – un précurseur qui aurait plus de vingt ans d'avance sur ses problématiques –, au moment même où l'hermétisme se développe, Sinadino privilégie d'autres voies, et donne l'impression de ne pas s'adapter aux formes

<sup>43</sup> Cf. notamment « Immagine della colonna spezzata », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 69-70. « Temple du dieu de l'instant » est le titre d'un poème du recueil français (*Poësies*, p. 39).

mêmes qu'il a contribué à créer. En ce sens, les recueils du poète ne peuvent être situées que dans la préhistoire, ou la périphérie, de l'hermétisme historique.

*Confluences, impasses, bifurcations : un réseau cartographique très étendu*

« Ce qui m'intéresse surtout dans l'histoire de la littérature, écrit Julien Gracq dans *En lisant en écrivant*, ce sont les clivages, les filons, les lignes de fracture qui la traversent, en diagonale ou en zigzag, au mépris des écoles, des "influences" et des filiations officielles : chaînes souvent rompues de talents littéraires qui se succèdent ou apparaissent discontinûment, mais reviennent, aussi différents entre eux et pourtant aussi mystérieusement liés que ces visages féminins, aux résurgences chaque fois imprévisibles, dont l'amour exclusif que leur vouent certains hommes révèle seul et fait saisir la conformité occulte à un type<sup>44</sup> ». Le profil de Sinadino correspond parfaitement à celui de ces irréguliers de la littérature, pour lesquels Julien Gracq exprime sa préférence : ce poète clandestin, qui traverse la culture du début du siècle « en diagonale ou en zigzag », hors des écoles et des « filiations officielles », résiste à toute localisation trop rigoureuse dans les catégories de l'histoire littéraire. Face à son itinéraire enchevêtré, l'effort taxinomique n'offre aucune solution définitive : il permet tout au plus de lui attribuer une série de positions intermédiaires, de l'intégrer dans des « filons » ou des « lignes de fracture ».

Les deux lignes interprétatives parcourues jusqu'à présent – Sinadino comme trait d'union entre le symbolisme et l'avant-garde, ou comme illustration d'une assimilation progressive de la poétique hermétique – représentent certainement les axes les plus évidents, pour redonner une cohérence et une lisibilité à cette production. Elles lui confèrent une valeur essentielle de pivot entre deux siècles, deux conceptions de la littérature. Mais une cartographie de l'œuvre de Sinadino ne peut se limiter à cette reconnaissance. Les huit livres qui composent l'archipel du poète dépassent en effet cette double détermination : ils recoupent en divers autres endroits la géographie littéraire de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Cette polyvalence de l'œuvre peut être éclairée par d'autres rapprochements, qui fournissent à la poésie de Sinadino autant d'ancrages alternatifs.

Ainsi, les atmosphères à la fois nocturnes et charnelles que l'on rencontre dans certaines pages de Sinadino – particulièrement dans *Melodie*, *La donna dagli specchi* et *La Festa* – pourraient justifier l'intégration de ces trois ouvrages dans une autre ligne, l'on pourrait baptiser (avec une certaine prudence) *ligne orphique*. Certes, on a pu voir que l'hermétisme de Sinadino semblait le porter, au terme de son parcours, à une forme de condensation poétique ; mais nous avons également

<sup>44</sup> J. GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 122.

observé qu'une force opposée – prolifération imaginative, dérive sensuelle de l'écriture – continue à soutenir l'expression. Devant ce faste poétique, qui se déploie lors d'évocation de mirages, de vision hypnotiques proches de la transe, on aurait tort de parler d'une simple virtuosité stylistique : le sujet de l'écriture ne se prête pas, dans ces pages, à une démonstration de savoir-faire technique, mais rapporte de l'au-delà un serpent enchanteré de paroles. De ce point de vue, un rapprochement avec l'œuvre des grands poètes orphiques semble tout à fait justifié, comme le suggérait déjà Ruggero Jacobbi<sup>45</sup>. Citons en particulier deux passages vertigineux de *Melodie* :

« Progressione di gamme d'aròmati : lumi !  
oh, sul tiepido campo de le mani : bagliori,  
guerre di lance lasse, fanfare spente d'ori,  
atonie, atonie, in un pianto di lilla !  
– stanchezza de le gemme, non più non più scintilla  
la vostr'ànima ! –, o Sera ; e tu mi  
svanivi come un'onda pallida di profumi...  
Con i profumi de le tue gemme svanivi  
E svanivan con te ne la gran tomba  
De la Notte i miei pensieri, ne la gran tomba,  
Vaghi e dolori vaghi e la desuetudine  
De l'anima e dolcezza – o amaritudine !... »

...e calàvano in un murmure confuso,  
dal mistero dei Dòmi, paladini d'ombra<sup>46</sup>. »

« Eri un'onda e gemevi ne la notte...  
(doleva ai verti la vocale piova)  
Eri un'onda e gemevi ma con rotte  
voci rompendo quella monodia  
che non cessava, ai vetri, ne la stanza  
piena d'una vertigine di rose  
folli, che ci sgorgavano da le tempie... »

Gemevi tu come geme il Silenzio  
che s'addolora d'anime in delirio ?

Gemevi tu come geme il Piacere  
che s'addolora d'anime in martirio ?

(doleva ai vetri la vocale piova)  
Eri un'onda e quell'onda mi sommerse<sup>47</sup>. »

Ces deux poèmes publiés en 1900 mettent en lumière le lyrisme expressionniste de Sinadino, dont les résultats sont extraordinaires : ses phrases sinueuses et déliées, qui construisent à travers des répétitions obsédantes une « vision » supérieure, évoquent aussitôt, pour le lecteur d'aujourd'hui, les essais bien postérieurs des *Canti orfici* (le deuxième poème rappelle à la fois « Il canto della tenebra » et la partie finale de « Sera di fiera »), les textes les plus torturés de *Terrestrità del sole*, certains poèmes « baroques » du *Sentimento del tempo*. Avec Campana, Onofri et Ungaretti, Sinadino entre en résonance avec un pôle orphique fondé sur la violence de l'expression poétique.

Si l'on se penche à présent sur les œuvres « égyptiennes » de Sinadino, en se souvenant de l'importance qu'elles accordent aux thématiques occultistes, on peut sans doute reconnaître un autre lien de parenté : l'œuvre de Sinadino semble

<sup>45</sup> Cf. R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, cit., en particulier p. 298-300.

<sup>46</sup> « Lied delle atonie », in *Melodie*, p. 85.

<sup>47</sup> « Eri un'onda e gemevi nella notte... », in *Melodie*, p. 53.

pouvoir être intégrée à ce que l'on pourrait appeler une « ligne spiritualiste », qui le rapproche d'autres auteurs de la première moitié du siècle, marqués par la recherche ésotérique. Alain Mercier a mis en évidence de façon très convaincante les sources ésotériques et occultes d'une branche de la poésie symboliste et post-symboliste<sup>48</sup>. Si l'on considère la poétique de Sinadino à la lumière de ces pages, et d'un certain nombre de déclarations dans lesquelles il manifeste « l'évidence d'une vérité supérieure, atteignable seulement par illumination ou gnose<sup>49</sup> », c'est bien toute la fantasmagorie d'une sorte d'initiation spirituelle de la dépossession qui apparaît dans ses textes, notamment dans les *Poésies* en langue française : aussi bien dans les thématiques (hallucinations, ravissements, extases) que dans la considération de l'acte même d'écrire, considéré comme un voyage sans retour dans les ténèbres de la conscience.

Cette hypothèse d'une « ligne gnostique » souterraine permettrait de situer Sinadino dans un autre ensemble littéraire. Un certain nombre d'auteurs, que l'on serait tenté de placer sous le haut patronage d'Édouard Schuré, seront en effet influencés comme lui par la recherche spirituelle et les sciences occultes. Sur le continent, les références que l'on peut citer sont nombreuses. En Égypte, il faudrait au moins mentionner les noms de Valentine de Saint-Point, de Gaston Zananiri et de Georges Cattai, mais aussi et surtout de Carlo Suarès : éditeur alexandrin des *Messages d'Orient* de 1924 à 1928, devenu un collaborateur de René Daumal et de Joë Bousquet aux confins du Grand Jeu, traducteur de Krishnamurti en France, Suarès est l'un des promoteurs du renouveau de l'ésotérisme hébraïque. En parcourant la liste de ces noms, on peut songer à certains jugements de Charles Morice sur l'idéalisme d'une génération d'auteurs :

« Ne leur reprochez pas trop [...] d'être des mystiques et de s'éprendre de l'ésotérisme des antiques théurgies. S'ils cherchent par-delà tout Évangile précis – à cette heure où tous les évangiles tombent en ruine – une religion qui satisfasse à la fois leur cœur et leur raison dans le fond commun de toutes les religions et de toutes les métaphysiques, dans le frisson du mystère, dont certaines questions ont toujours fait frémir l'humanité, dans les hiéroglyphes de l'ancienne Égypte, dans les grimoires de Paracelse et dans les méditations de Spinoza – ne les condamnez pas si vite – êtes-vous bien sûr qu'ils aient tort<sup>50</sup> ? »

La mémoire culturelle – qui unit dans une même réprobation les « sciences maudites » et les « poètes maudits » qui s'y sont adonnés – n'a guère retenu les expérimentations de ces auteurs. Il n'en reste pas moins vrai que cette nébuleuse de noms, cette lignée occultiste, pourrait constituer une autre communauté

<sup>48</sup> Cf. A. MERCIER, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, vol. I, *Le symbolisme français*, 1969, vol. II, *Le symbolisme européen*, 1974.

<sup>49</sup> Cf. A. J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, cit., p. 184 (fragment du 1<sup>er</sup> mai 1947).

<sup>50</sup> Cf. Ch. MORICE, *Demain. Questions d'esthétique*, Paris, Perrin, 1888, p. 9 et p. 25.

d'adoption pour Sinadino. Dans *La clé des champs*, Breton reviendra du reste sur l'importance de ces symbolistes « magiques », en évoquant, à la jonction des lignes de pensées poétiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, « la persistante vitalité d'une conception ésotérique du monde<sup>51</sup> ».

Si l'on considère enfin les deux derniers recueils du poète – *Poësies* et *Vitae Subliminalis Aenigmata* –, un autre lien, esquissé par Breton lui-même, pourrait être mis en lumière : il s'agit justement du rapport entre l'écriture du vertige de Sinadino et certaines thématiques pré-surréalistes, que l'on attribue généralement à une branche mineure du symbolisme. S'il est vrai que, dans les deux recueils de Sinadino, un grand nombre de pièces versifiées font songer à la rigueur intellectuelle de *Charmes* – et laissent deviner l'influence essentielle de Paul Valéry –, d'un autre côté, de nombreux poèmes, écrits sous une forme plus libre, illustrent une obsession pour les images de la fièvre et du délire divin. Ce pôle du dérèglement, situé au cœur de l'expérience poétique, est particulièrement représenté dans le premier cahier des *Poësies*.

Certes, les évocations de rêves et de visions font partie, dès l'origine, de la culture littéraire de Sinadino : le symbolisme du poète présente depuis ses premiers ouvrages une composante luxuriante, incontrôlable – destinée à exprimer les tourments de « cette fièvre appelée : vivre ». Mais leur présence dans *Poësies* et *Vitae Subliminalis Aenigmata* prend un sens singulier, du fait de la proximité historique du surréalisme. Un regard attentif peut faire apparaître un certain nombre de convergences entre les préoccupations de Sinadino et l'arrière-plan culturel qui prépare et *rend possible* le surréalisme. La plus évidente concerne, justement, la foi en un au-delà de splendeur et de rêve, susceptible de contrebalancer la misère du présent. Au « surréel » de Breton Sinadino oppose, dès 1910, un « sub-liminal » chargé de significations souterraines :

« V'è un senso mironimo e multanime, che si oppone alla coscienza, nel cui segreto sembra minare e ad essa “subliminale” : che nutre e disviluppa il voler dell'Uomo, facendone un terrestre dio terribile e si disvela pel tramite del sonno<sup>52</sup>. »

Sans surinterpréter ce texte, ni valoriser excessivement certaines de ses connotations, il faut reconnaître qu'il suscite de troublants échos et réveille quelques souvenirs du *Premier manifeste du surréalisme* – notamment un fameux passage sur les « philosophes dormants ». Tout y est : l'opposition conscience nocturne/ conscience diurne, l'observation de la polysémie inépuisable du rêve, l'horizon d'une métamorphose de l'homme, par le sommeil, en « terrible dieu terrestre ». Dans cette perspective, bien qu'écrite dans une langue très peu « moderne »,

<sup>51</sup> A. BRETON, *La clé des champs*, Paris, Le Sagittaire, 1953, p. 93.

<sup>52</sup> « Sub limine », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 18-19.

l'œuvre de Sinadino pourrait révéler la passerelle qui existe entre le symbolisme visionnaire de la fin du siècle et un certain imaginaire surréaliste en cours de constitution – sur un plan pré-théorique, indépendant des solutions formelles adoptées par le poète. Ainsi, avec Saint-Pol-Roux (généralement considéré avec bienveillance par Breton) et Maeterlinck (le Maeterlinck de *Serres chaudes*, perçu par les surréalistes comme un véritable précurseur), Sinadino pourrait être intégré à cette génération symboliste qui a contribué à désceller les portes du rêve et de l'inconscient, que le surréalisme se chargera d'ouvrir en grand.

Mais il est inutile d'aller plus loin, dans l'octroi des certificats et des titres de propriété : ces exemples montrent que Sinadino réalise dans ses œuvres un véritable feuilletage, à partir des influences et des modèles qui existent dans le premier quart du <sup>xx</sup>e siècle. On peut tenter un classement de ces diverses lignes d'influence, en suivant (et en complétant) une proposition de Margherita Orsino-Alcacer<sup>53</sup>. Chez Sinadino, on identifierait ainsi :

– Une ligne symboliste : symbolisme d'atmosphère (*Le presenze invisibili*), métaphysique (*Melodie*) ou expérimental et pré-avant-gardiste (*La Festa*).

– Une ligne nietzschéenne, esthétique et « immoraliste » (apparente dans le premier cahier du *Dio dell'attimo*).

– Une ligne orphique et visionnaire, expressionniste et onirique (présente dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, *Poësies 1902-1925* et *Vitae Subliminalis Aenigmata*).

– Une ligne occultiste et hermétique (déjà sensible dans *Melodie*, mais bien plus visible dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*).

Ce relevé, qui parcourt presque tout le spectre des courants littéraires du début du siècle, ne s'avère pas « économique », certes, mais il n'est pas sans vertus, en termes méthodologiques. Considérées dans la perspective de leur hybridation, les œuvres de Sinadino deviennent en effet un excellent antidote contre une vision trop linéaire et directive de l'histoire littéraire, telle que nous la transmet une optique hégélienne. Car ils montrent qu'à chaque époque coexistent des systèmes esthétiques concurrents, et que, pour rendre compte de leurs frictions et de leurs affrontements, les relectures suivant une ligne unique ou dédoublée (comme en France, avec la double généalogie Baudelaire-Mallarmé-Valéry et Baudelaire-Rimbaud-Breton, devenue monnaie courante depuis Marcel Raymond) s'avèrent presque *trop simples* ou *trop*

<sup>53</sup> Cf. M. ORSINO-ALCACER, « La destinée singulière d'un poète oublié », préface à A.J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, Toulouse, P.U.M., 2006, p. 19. En observant à la fois l'œuvre publiée avant 1934 et les cahiers inédits, Margherita Orsino-Alcacer propose de distinguer dans l'écriture de Sinadino quatre « moments concomitants » (« symboliste », « orphique », « esthétique et gnostique », « hermétique »). On reconnaîtra dans notre découpage, à quelques variantes près, un développement de celui que propose Margherita Orsino-Alcacer.

*efficaces*. Dans cet ensemble mouvant, les filiations trop rigides, les arborescences trop bien calculées, ne valent que comme approximations historiques.

« En décrivant le développement de la durée culturelle, on est obligé, quel que soit le système, de reconnaître que de très nombreux phénomènes culturels sont sans place ou hors de leur place, et on est frappé par l'importance des surplus ou des écarts », remarque à ce propos Judith Schlanger, avant d'ajouter que « le brouillage et le désordre abondent ». À bien y regarder, Sinadino fait moins partie de ces « phénomènes culturels décalés » et de ces « temps creux » de l'histoire que des manifestations de *polychronie* liées à une conception plurielle du temps, comme coexistence de rythmes et de vitesses variables : face à un œuvre comme celle-ci, il faut bien admettre, avec Judith Schlanger, « ce que la sociologie allemande de la culture appelait, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, avec Bloch et Mannheim, la simultanéité des non contemporains<sup>54</sup> », c'est-à-dire la co-présence, dans une même œuvre, une même conscience, de réflexes et de mentalités qui relèvent de régimes esthétiques différents, dans le vaste continent de la modernité.

<sup>54</sup> J. SCHLANGER, « Le précurseur », in *Le temps des œuvres*, cit., p. 16-17.



## CHAPITRE XII.

### L'ŒUVRE-PRISME : UN TALISMAN DE LA MODERNITÉ

La production éclectique de Sinadino semble disponible à bien des déplacements et des reconfigurations, autour d'un axe ou d'un autre de l'histoire littéraire. Par son aptitude à entrer en résonance avec de multiples phénomènes culturels – macroscopiques ou locaux –, par sa faculté à accepter toutes les recombinaisons, cette œuvre fait songer à la mosaïque instable que composent les cristaux d'un kaléidoscope : face à son image changeante, il est tentant de se prendre au jeu du *mouvement permanent*, de renoncer à lui chercher une situation précise dans le panorama littéraire et de la laisser flotter librement, hors de toute attache. Abandon de la manie classificatrice, réduction des ambitions taxinomiques : cet auteur « aussi singulier que le phénix des louanges rhétoriques<sup>1</sup> » semble autoriser, en dernière analyse, cette forme de désengagement – ce placement de l'œuvre hors des grilles de l'histoire littéraire. On peut songer, dans la perspective de cette démission volontaire, à la façon dont les surréalistes suggéraient de lire Lautréamont : comme un *hapax* impossible à installer dans l'un des « fauteuils de l'histoire », entre « Un Tel et Un Tel ».

Hors de toute inscription dans l'histoire des courants et des mouvements, hors des cénacles et des écoles, hors des filiations difficilement établies par le discours critique, cette œuvre peut trouver une dernière clef de lecture. Non que cet isolement fasse soudainement ressortir son éclat propre : au contraire, il laisse apparaître son extraordinaire *capacité d'absorption*. Loin d'être un astre isolé ou un pur diamant, cette œuvre tient en effet de la concrétion minérale, capable de refléter, dans ses irisations, des problématiques plus diffuses que celles d'un mouvement spécifique. La poésie de Sinadino présente des aspects qui ne sont pas exclusivement « symbolistes », « avant-gardistes », « orphiques » ou « hermétiques » – mais son intérêt est peut-être là : car cette poésie rend visible ce qui unifie ces chapitres, ce qui soutend leur progression. Au-delà des distinctions pointilleuses, elle illustre de façon exemplaire une phase de transformation de plus grande ampleur,

<sup>1</sup> Pour reprendre une expression que Borges avait appliquée à Kafka. Cf. J.L. BORGES, *Kafka et ses précurseurs*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 751.

qui s'étend du symbolisme à l'entre-deux-guerres, et dont chacun s'accorde à reconnaître l'unité<sup>2</sup>.

Dans ce « temps long » des lettres, que l'on peut schématiquement associer au parcours qui mène de Baudelaire à Valéry, Sinadino offre une nouvelle façon de lire les textes de ses contemporains : par-delà la valeur intrinsèque de l'œuvre, et indépendamment d'un quelconque projet de l'auteur, l'expérience de Sinadino se présente ainsi comme une formidable caisse de résonance. En ce sens, il y aurait moins à parler d'un *homme-époque*, selon l'expression d'Anna Maria Boschetti<sup>3</sup> que d'une *œuvre-époque*. L'expression doit, bien sûr, être considérée avec modestie : il ne s'agit pas de présenter cette œuvre comme le résumé d'un pan entier de l'histoire littéraire, mais d'y voir un instrument d'optique privilégié, permettant d'observer certaines problématiques développées par une communauté d'auteurs : une *boule de cristal*, un *talisman* (ces termes semblent convenir à cet adepte des pratiques occultes) ou (plus humblement encore) une *lorgnette de la modernité*.

Cette possibilité d'instrumentalisation de l'œuvre de Sinadino peut trouver un écho dans la méthode inductive que propose Bertrand Marchal dans son introduction à *Lire le symbolisme* : selon Marchal, la production des symbolistes français « de stricte observance » est somme toute très limitée. Mais sa valeur n'en est pas moins inestimable. Car « si le symbolisme *stricto sensu* n'a pas de grand nom à alléguer, s'il n'a pas produit d'œuvre considérable, à la hauteur de celles d'un Baudelaire, d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé, c'est peut-être que son œuvre unique, c'est précisément Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé ». La formulation est déroutante, mais la justification irréfutable : « non pas que ces auteurs soient réductibles au symbolisme, mais parce que celui-ci fut d'abord [...] un phénomène de cristallisation intellectuelle, [...] une conscience nouvelle de la poésie et de son langage », c'est-à-dire une nouvelle façon de lire et de comprendre des auteurs environnants<sup>4</sup>.

Cette définition du « moment symboliste » comme *construction d'un espace de réception* – plus que comme véritable *révolution créatrice* – semble tout à fait convaincante. On est tenté de l'appliquer, *mutatis mutandis*, à l'œuvre de

<sup>2</sup> Michel Décaudin, dans *La crise des valeurs symbolistes*, indique le centre de cette période : 1895-1914. Marcel Raymond propose dans *De Baudelaire au surréalisme* d'ouvrir le compas, de 1857 à 1930. Le rôle essentiel de la « mêlée symboliste », pour reprendre une expression d'Ernest Reynaud, est souligné par tous les commentateurs : ses problématiques, développées dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, irriguent toute la poésie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> C'est ainsi qu'Anna Maria Boschetti définit Guillaume Apollinaire – auquel on ne saurait refuser, en effet, le rôle d'homme-orchestre, de catalyseur culturel de la Belle Époque. Cf. A.M. BOSCHETTI, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Le Seuil, 2001.

<sup>4</sup> B. MARCHAL, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. XII.

Sinadino : si la production du poète ne constitue pas une « œuvre considérable », si elle est loin d'égaliser celle de Mallarmé ou de Valéry, elle n'en vaut pas moins pour sa capacité à capter les diverses stimulations de la modernité littéraire et à faire, justement, de Mallarmé et de Valéry ses modèles indépassables. On le voit, Sinadino est au cœur de ce mouvement qui non seulement a créé des œuvres mais a construit les catégories selon lesquelles nous les interprétons. Ses textes, rédigés précisément au tournant entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, illustrent l'émergence d'une nouvelle échelle de valeur poétique. Celle-ci a été largement assimilée, au point de fonder le canon de notre « tradition moderne », mais cela ne donne que plus de prix à l'analyse de l'œuvre de Sinadino. Car d'un certain point de vue, ce que nous pouvons lire dans ses pages, c'est l'*origine même de notre lecture*.

Le choix d'une telle perspective, au terme de notre parcours, trouve deux justifications méthodologiques. D'une part, cette piste interprétative permet d'accorder à l'œuvre de Sinadino – après l'avoir incluse dans les chemins de traverse de l'histoire littéraire – une *représentativité générale* : cette représentativité étendue n'est traditionnellement concédée qu'aux « grands noms » de la littérature (censés avoir produit des œuvres à la fois personnelles et exemplaires). Or, ce sont peut-être les œuvres composites des « clandestins » tels que Sinadino qui montrent le mieux, du fait de leur capacité d'imprégnation, ce que peut être un état global – à la fois complexe et conflictuel – de l'histoire littéraire. À l'opposé de la lumière irradiante des « canoniques », on pourrait ainsi reconnaître la réverbération particulière des « non canoniques » tels que Sinadino.

D'autre part, ce choix permet d'apporter une réponse aux interrogations liées à la question de l'*intention d'auteur*, qui traverse toute notre recherche : une telle prise de position montre en effet qu'en dernier ressort, cette œuvre ne recèle aucune signification définitive liée à un hypothétique dessein de l'auteur. Bien au-delà des questionnements sur sa destination originelle, son intérêt provient, au contraire, de son aptitude singulière à amorcer des réflexions théoriques, à rendre visible des concepts historiographiques. Plus que comme *objet littéraire*, la production poétique de Sinadino se présente donc comme *instrument métalittéraire* : une structure investigative, destinée à être sans cesse actualisée par le jeu de la lecture – au risque de rencontrer, à travers cette lecture, moins une œuvre individuelle que le reflet d'une constellation problématique.

Dans cette optique, trois identités de la voix poétique peuvent être isolées dans l'œuvre de Sinadino, et associées à une caractéristique fondamentale de la modernité littéraire : le *lecteur modèle* (qui révèle l'idéal d'une unification de la lecture et de l'écriture), le *poète de Babel* (situé hors des littératures nationales, dans une communauté plurilingue) et le *rêveur fragmentaire* (dont l'écriture, potentiellement infinie, semble condamnée à l'inachèvement).

*Entre palimpseste et marginalia : le tissage des lectures*

« Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même  
Amenaient un à un les morceaux de moi-même  
Le cortège passait et j'y cherchais mon corps<sup>5</sup> ».

La production de Sinadino – corps né de la fusion de morceaux hétérogènes, pétri et façonné par un grand nombre de lectures – ressemble à cet organisme disloqué décrit par Apollinaire, dans le chaos duquel la voix poétique cherche une image de soi. La dialectique dispersion-unité que met en scène le poème « Cortège » illustre une composante fondamentale du programme esthétique de Sinadino. Son fonctionnement a déjà été étudié dans le cours de cette recherche – comme instabilité du texte, toujours prêt à se fragmenter, puis à se reconstituer selon de nouveaux axes de lecture –, mais il importe à présent de remonter à sa source, en adoptant une nouvelle perspective : car cette dynamique de l'œuvre semble dériver d'une conception singulière du lien lecture-écriture. Entre quête de soi et référence à l'autre, la poésie de Sinadino laisse deviner une représentation *unifiée* et *solidaire* des rapports entre ces deux activités. Or, cette posture définit une nouvelle pratique de la lecture, qui semble se développer parallèlement à celle d'un Valéry ou d'un Blanchot : comme chez ces auteurs, la poésie de Sinadino donne l'impression d'une continuité entre le moment critique et le moment créatif, soudés en une seule et même expérience littéraire. Telle est peut-être, comme l'observait Antoine Compagnon, « la condition d'une modernité qui ne reconnaît plus d'extériorité par rapport à son art », à l'origine de ce que Mallarmé nommait le « pli » de l'œuvre<sup>6</sup>.

Le geste même de la lecture, comme dialogue avec d'autres textes, osmose avec leurs auteurs, est présent sous différentes formes dans l'œuvre de Sinadino. D'abord de façon implicite, dans la densité du paratexte : celui-ci contient de très nombreuses évocations de poètes et d'écrivains (considérés comme interlocuteurs, témoins, modèles) et de multiples citations en exergue, qui tissent, comme on a pu le voir, une vaste trame intertextuelle. Ensuite dans le texte lui-même, à travers des mises en scènes du poète ou d'autres personnages *en train de lire* : on peut songer au fragment daté « Ceccano (Roma) 1905 », présent dans le *Dio dell'attimo* de 1910, qui évoque la lecture d'*Amyntas* de Gide, ou encore à un bref passage de *La Festa*, qui représente une figure

<sup>5</sup> G. APOLLINAIRE, « Cortège », in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1966, vol. I, p. 74, v. 60-62.

<sup>6</sup> A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 36. Rappelons que chez Mallarmé, le « pli » ou le « repli » de l'œuvre, toujours tournée vers elle-même, est opposé à la « platitude » du journal.

féminine lisant *Paludes*<sup>7</sup>. Enfin au fil de l'œuvre, dans certains passages où le sujet de l'écriture se transforme en véritable commentateur, susceptible de juger ses pairs<sup>8</sup>. Cette volonté d'inscription du livre dans un rapport d'interaction avec la bibliothèque mérite d'être analysée dans toutes ses implications. Car elle ne relève pas de la simple érudition, d'une conception traditionnelle du poète comme « lecteur éclairé ». Entre les lignes, on devine une ambition partagée par de nombreux auteurs à l'aube du siècle, dans le sillage de Mallarmé : le mirage d'une abolition des frontières entre les œuvres, d'un effacement des droits de propriété qui pèsent sur la littérature : le rêve de s'inclure dans un espace littéraire indéterminé, donné en partage à tous.

La première interprétation qui s'impose, pour rendre compte de l'abondance de renvois directs à la situation de la lecture, correspond à un constat biographique : si les références livresques sont si fréquentes chez Sinadino, c'est parce que toute son existence semble marquée par une sorte de « religion » du livre. Un grand nombre d'éléments extérieurs aux textes révèlent sa profonde curiosité de lecteur, abonné dès sa jeunesse aux principales revues littéraires et avide de toutes les nouveautés. La voracité de Sinadino, que la correspondance avec Gide illustre de façon exemplaire, est doublée d'un certain flair critique : le poète parvient assez aisément à reconnaître les grandes références de son temps. Force est de constater que le poète se trompe rarement dans ses jugements et parvient à identifier sans difficultés les maîtres de son époque. La formule est ambiguë, certes, mais on peut dire qu'en tant que lecteur, Sinadino réussit ce qu'il ne parvient pas à réaliser en tant qu'auteur : *capter l'esprit du temps*. Sa capacité de réaction à la contemporanéité ne doit pas être perçue comme le signe d'une subordination aux nouveautés parisiennes, d'une soumission à toutes les modes littéraires ; elle constitue plutôt un indice de sa facilité à entrer en résonance, par idiosyncrasie, avec certains grands auteurs – Gide et Valéry en particulier. Face à ces deux écrivains, Sinadino semble ressentir l'affinité élective du « c'est ça » évoquée par Roland Barthes, dans la phénoménologie de la lecture offerte par *Le plaisir du texte*<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cf. *Il dio dell'attimo* 1910, p. 52, et *La Festa*, p. 87. Citons également un texte de *Poësies*, dont le premier vers est : « Calme, tu lis. Je me penche » (« Simple accord », in *Poësies*, p. 21).

<sup>8</sup> Ainsi, dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, Sinadino peut écrire « Baudelaire et Poe hanno ragione », ou encore : « uno spirito nuovo soffia d'otre Atlantico [...]. L'emanava il petto capace di Whitman e l'annunciarono il verbo sereno di Emerson e l'evangelio rustico di Thoreau » (*Il dio dell'attimo* 1924, p. 64-65).

<sup>9</sup> R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 24. C'est bien cette forme d'assentiment, la joie du « c'est ça, c'est exactement ça », que l'on croit reconnaître dans certains passages de Sinadino.

Mais cette convergence n'est pas seulement un phénomène passif, secondaire par rapport à l'acte créatif, relevant de la simple biographie : la rencontre avec un auteur, loin d'être anecdotique, produit un séisme, une réaction, qui semblent souvent à l'origine d'un projet d'écriture. Entre autres exemples, pour illustrer cette force de fécondation que semble posséder la lecture, on peut citer une lettre de Sinadino à Valéry, dans laquelle le poète énumère les œuvres de son correspondant qu'il a eu le plaisir de lire : « pas à pas, avec une ferveur inlassable, j'ai suivi la marche de votre esprit dominateur, depuis les *Méthodes* parues au *Mercur*, depuis *Le Centaure* et l'admirable *Introduction à la méthode de Léonard*, publiée dans *La Nouvelle Revue* de M<sup>me</sup> Adam, dont je garde le fascicule précieusement et qui m'a inspiré tout un poème dramatique (d'après Théocrite) encore inédit, une sorte, dirais-je de cosmogonie : *Idillio d'Hyla*, jusqu'à cette jeune *Parque* "géante", jusqu'aux invincibles *Charmes*, aux dialogues socratiques, à ces merveilleux prolégomènes, à *Eureka*<sup>10</sup> ». Subrepticement, à la faveur d'une incise, Sinadino mentionne une œuvre « inspirée » par un texte de Valéry : *Idillio d'Hyla*. Cette pièce, glissée au beau milieu des réalisations du poète français – et donc située symboliquement sur le même plan qu'elles – prend une valeur emblématique : elle montre que la lecture n'est pas un espace clos sur lui-même, mais l'occasion d'un véritable passage de témoin.

Ainsi, on ne saurait réduire l'importance de la représentation de la lecture, dans l'œuvre de Sinadino, à l'idée d'un insatiable « appétit » de lecteur. Il faudrait plutôt parler, à ce propos, d'une génération de l'écriture par la lecture : c'est bien à travers l'œuvre d'autres auteurs que semble se constituer, très explicitement, la poésie de Sinadino. Certaines citations en exergue paraissent non pas couronner un poème déjà écrit, mais précéder et engendrer le texte ; une expression empruntée à un autre auteur peut sembler à l'origine d'une composition ; le rythme d'un vers initial peut sembler *calqué* sur celui d'autres textes. On est proche de la façon dont sont évoqués, dans *Il piacere*, les mécanismes de la création : le personnage principal du roman de D'Annunzio cherche dans les œuvres qui l'entourent le passage qui lui livrera la stimulation première, qui « donnera le la » à son écriture. Comme Andrea Sperelli, le poète semble parfois « chercher l'intonation musicale », c'est-à-dire considérer la lecture comme « une sorte de topique appliquée non à la recherche des sujets mais à celle des préludes<sup>11</sup> ».

Plus globalement encore, ce que semble désigner l'œuvre de Sinadino, dans son dialogue constant avec ce qui la précède et l'entoure, c'est l'horizon d'une unification lecture-écriture, critique-crédation. Le mouvement n'est pas orienté dans une seule direction (selon une vision traditionnelle de la lecture comme

<sup>10</sup> Lettre de Sinadino à Valéry du 26 mai 1923.

<sup>11</sup> Cf. G. D'ANNUNZIO, *Il piacere* [1889], Milano, Garzanti, 2001, p. 201.

aliment de l'écrivain), mais fondé sur une réciprocité des effets : l'œuvre de Sinadino illustre à la fois un devenir-écrivain par la lecture (à travers l'émulation, l'imitation, l'appropriation ou la contestation) et un devenir-lecteur par l'écriture (car l'écriture produit à la fois un certain rapport au texte et une autorité spéciale : précisément ce qui autorise la « parole horizontale » que Sinadino adresse à Valéry dans « Ébauche d'un serpent<sup>12</sup> »). En ce sens, l'activité du poète relève moins d'une pratique savante de la littérature, et d'une figure du *poeta doctus*, que d'une conception de la littérature comme double chemin, qui doit se parcourir *en lisant en écrivant*. Ce rapport de dérivation réciproque – qui ne précède pas l'œuvre, qui n'est pas extérieur à elle, mais la constitue à chaque instant – explique deux aspects essentiels de l'écriture chez Sinadino.

*L'écriture ubiquie, entre métatexte et hypertexte*

Chez Sinadino, l'activité de création se définit tout d'abord, à des degrés divers, comme reprise, prolongement ou palimpseste. Ce phénomène, perceptible dès les premiers ouvrages du poète, apparaît au grand jour dans *Il dio dell'attimo*, dont la rédaction semble tout entière dominée par l'idée d'un dialogue interne à la littérature. Le choix même du terme « Marginalia », qui figure dans le sous-titre de la première et de la deuxième édition du *Dio dell'attimo*, révèle cette conception de la littérature au second degré : d'abord parce qu'à l'origine, les *marginalia* sont des notes rédigées en marge d'un livre préexistant (observations, commentaires ou excursus produits par la fréquentation d'un ou plusieurs auteurs) ; ensuite parce que le titre même du livre renvoie à d'autres ouvrages de ce type, écrits par les deux modèles de Sinadino que sont Poe et Valéry (en choisissant ce terme, Sinadino s'inscrit donc dans une lignée idéale, et crée un rapport intertextuel avec ses deux prédécesseurs). Au-delà de ces distinctions, ce que *Il dio dell'attimo* laisse apparaître clairement, dans chacune de ses pages, c'est une conception de l'activité d'écriture comme commerce avec un tissu de mots déjà présent : dans cette œuvre, Sinadino semble vouloir interroger les textes du passé en tant que possibles textuels, que virtualités d'écriture. De fait, on pourrait dire de son écriture qu'elle est à la fois métatextuelle (fondée sur le commentaire) et hypertextuelle (organisée en développements autonomes d'un argument suggéré par un autre texte).

Ce rapport fondamental – qui est évoqué de façon explicite dans *Il dio dell'attimo*, mais apparaît sous des formes atténuées dans les autres textes, lorsqu'ils saisissent une citation et en font l'origine d'un développement poétique<sup>13</sup> – peut

<sup>12</sup> Cf. *Il dio dell'attimo* 1924, p. 133-135.

<sup>13</sup> Ainsi – pour citer l'un des exemples les plus évidents, – le recueil des *Poësies* contient une citation des *Rhumbs* de Valéry : « Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le

être considéré de plusieurs façons. Il semble d'abord mettre en scène cette « lente lecture songeuse », cette « géologie du silence » dont parlait Gaston Bachelard : un long travail d'imprégnation, faisant soudain surgir du fil de la lecture (et rejaillir sur la page) une signification nouvelle, extrapolée à partir d'une œuvre. Cette dialectique lecture-écriture fait également songer à l'idée de récolte et de sédimentation que Roland Barthes évoquait, dans *Le plaisir du texte*, à propos de la lecture « aristocratique<sup>14</sup> ». Ne pas « dévorer », mais « tondre avec minutie », à la recherche du moindre signe : c'est précisément cette attention aux détails, cette quête de stimulations dans le « grain » du texte, qui semblent caractériser la lecture de Sinadino. Ainsi, si l'on en croit un passage du *Dio dell'attimo*, le concept de « perversité » découvert chez Poe permet de lire et de comprendre, dans une illumination, l'œuvre de Dostoïevski :

« Ecco, che dalla penna mi sgorgano, accoppiati, i nomi di due genî, fundamentalmente disparati, ma ne' quali ritrovo la stessa ossessione. »

Plus généralement, ce que la friction avec les textes semble provoquer, c'est un afflux d'idées, un jeu d'associations libres : les ouvrages que Sinadino lit se brisent, s'étoilent, de telle sorte que de menus détails suggèrent d'infinis rapprochements. Selon un autre passage du *Dio dell'attimo*, Poe est une incarnation d'Hamlet, qui lui-même devient l'emblème d'un art antinaturaliste dont le modèle est identifié chez Léonard de Vinci, et les prédécesseurs chez Paul Valéry et Marcel Proust... La chaîne pourrait être encore prolongée, jusqu'à Laforgue, cité une page plus loin, ou même à Gide. On le voit, le travail de lecture et de déploiement du sens que réalise Sinadino correspond parfaitement à la définition du démontage du *texte scriptible*, telle qu'elle est donnée dans les premières pages de *S/Z*. Face au texte, voilà le poète livré à un véritable jeu divinatoire, dans une situation de toute puissance : « tel l'augure découplant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux<sup>15</sup> ».

### *L'écriture circulaire et le narcissisme de la poésie*

Parallèlement à la création poétique comme arborescence, germination d'une parole née dans la lecture, l'œuvre de Sinadino illustre une deuxième modalité du rapport lecture-écriture. Il s'agit de la réflexivité et de la circularité. Car l'écriture

sens ». Six ans plus tard, deux poèmes de *Vitae Subliminalis Aenigmata*, « Esitanza » (p. 94) et « \*\*\* » (p. 124), semblent se tresser autour de cette phrase.

<sup>14</sup> Cf. R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 23-24 : « ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver [...] le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs aristocratiques ».

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.



renvoie à la lecture, certes, mais l'une et l'autre ne sont que deux postulations différentes face au langage : le va-et-vient entre ces deux pôles est aussi un huis clos. C'est bien cet enfermement progressif que l'on observe chez Sinadino : à force d'être faite de mots, de se référer à une altérité qui n'appartient pas au monde mais à la sphère du littéraire, la poésie de Sinadino se déréalise, se calfeutre hors du réel, et finit par ne renvoyer qu'à elle-même. Elle est ce « Miroir à Soi-Même opposé » qu'évoque le dernier poème des *Poësies*<sup>16</sup>.

Cette tendance à la circularité ne doit pas être perçue de façon isolée, mais incluse dans un système général, qui réunit bien d'autres phénomènes, et pourrait être baptisé le *narcissisme global* de la poésie de Sinadino. La tendance du poète à construire des textes à partir de la lecture, c'est-à-dire à partir d'autres textes, ne peut se comprendre, en effet, qu'en rapport avec d'autres caractéristiques de son œuvre – relevant toutes du dédoublement : rappelons que la poésie de Sinadino se cite elle-même ou se commente elle-même ; qu'elle peut répondre à une poésie déjà existante et en reprendre le titre (comme dans « Ébauche d'un serpent ») ; qu'elle met en scène des face-à-face avec des figures spéculaires, comme Laforgue ou Valéry ; qu'elle place parfois en vis-à-vis deux textes portant le même titre, rédigés l'un en français, l'autre en italien<sup>17</sup> ; qu'elle peut, enfin, *se regarder se faisant*. On perçoit l'affinité qui existe entre ces différents phénomènes, et leur analogie générale avec le thème du miroir développé dans « Hérodiade », ou le motif du reflet des « Fragments du Narcisse » de Valéry : chacun de ces choix signale l'inscription de la poésie dans le langage, dans un horizon de pure fiction, condamné à refléter sa propre image. Du « mauvais vitrier » de Baudelaire au miroir d'Hérodiade, il serait aisé de recomposer une parabole collective, sur le thème du regard intériorisé : Sinadino participe à ce mouvement général, pour lequel la poésie n'est plus transformation de la vision, mais acte de contemplation isolé, tourné vers sa propre réalité.

Cet enfermement narcissique à l'intérieur du langage produit une circulation infinie entre poésie et commentaire, lecture et écriture – circulation qui encourage, à son tour, l'hybridation des genres, l'indifférenciation entre les divers registres. La poésie se voit, se justifie, se commente, comme dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, où l'on constate l'abolition des frontières entre prose et poésie, texte et auto-commentaire. Dans sa lettre à Lefébure de 1867, Mallarmé parle du « Poète Moderne, du dernier, qui, au fond, “est un critique avant tout”<sup>18</sup> ».

<sup>16</sup> « Origine de la douleur ou naissance de la musique », in *Poësies*, p. 125.

<sup>17</sup> Cf. en particulier « L'absence » et « L'incantation difficile » (*Poësies*, p. 57 et p. 113), qui trouvent un reflet dans « L'assenza » et « L'incantesimo difficile » (*Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 127 et p. 149).

<sup>18</sup> Cf. S. MALLARMÉ, *Œuvres*, cit., vol. I, p. 716 (lettre du 27 mai 1867).

C'est précisément ce qu'observait Roland Barthes, pour lequel, dans la littérature moderne, « une même et seule vérité se cherche, commune à toute parole, qu'elle soit fictive, poétique ou discursive, parce qu'elle est désormais la vérité de la parole même<sup>19</sup> ».

Sinadino semble bien illustrer cette synthèse propre à la modernité poétique, dont Barthes décrivait le parcours dans *Critique et vérité* : « depuis près de cent ans, depuis Mallarmé sans doute, un remaniement important des lieux de notre littérature est en cours : ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture ». Quelques années après Mallarmé, dans l'ombre de l'œuvre de Valéry, c'est justement cette écriture unifiée que l'on peut pressentir chez Sinadino : « non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou de son absence (Blanchot) ; un même langage tend à circuler partout dans la littérature, et jusque derrière lui-même ; le livre est ainsi pris à revers par celui qui le fait ; il n'y a plus ni poètes ni romanciers : il n'y a plus qu'une écriture. »

*Le sceau de Babel : plurilinguisme et exil chez Sinadino*

« Je me voulais "occidental", sans plus d'attaches avec l'Orient  
(dont nous portons le signe ombilical pourtant ineffaçable)<sup>20</sup> »

La figure cosmopolite de Sinadino, dans son désir d'assimilation, se rattache non seulement à plusieurs pays, mais à plusieurs langues, plusieurs traditions, plusieurs littératures. La polyvalence linguistique et littéraire de ce poète issu d'une ville « aux fenêtres ouvertes sur la Méditerranée et aux portes fermées sur l'Égypte<sup>21</sup> » a déjà été soulignée : au total, sa poésie fait intervenir – ou met en relation – deux langues dominantes (l'italien et le français) et deux langues périphériques (le grec et l'anglais), tandis que sa culture s'appuie sur des références aussi bien françaises qu'italiennes, allemandes, anglaises ou américaines. Le rapport qui s'établit entre ces diverses ressources mérite cependant d'être analysé plus en détail, car il ne relève pas seulement d'une situation biographique, mais d'une véritable démultiplication créatrice, dans laquelle on pourrait voir le reflet d'un nouveau paradigme de la modernité.

<sup>19</sup> R. BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 48. *Ibid.*, p. 45-46, pour la citation suivante.

<sup>20</sup> Lettre de Sinadino à Gide du 3 septembre 1927.

<sup>21</sup> Pour reprendre la définition d'Alexandrie que propose le père Gaston Zananiri dans les premières pages de ses mémoires (G. ZANANIRI, *Entre mer et désert. Mémoires*, Rome-Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 15).

Observons tout d'abord que, du point de vue poétique, seulement deux langues sont réellement exploitées par le poète – le français et l'italien –, avec un net avantage, en termes quantitatifs, pour l'italien : Sinadino publie sept recueils dans cette langue, et un seul en français. Néanmoins, la plupart des textes publiés en revue, et beaucoup de textes inédits du poète sont rédigés en français : leur considération permet d'équilibrer un peu la comparaison entre les deux corpus. Par ailleurs, d'autres signes témoignent de l'importance de la langue et de la culture françaises chez Sinadino<sup>22</sup> : son écriture ne pourra donc se comprendre que dans un va-et-vient entre la France et l'Italie. Autour de ce double noyau, l'œuvre de Sinadino tisse des rapports secondaires entre les langues : son activité de traducteur, de l'anglais à l'italien, témoigne par exemple d'une vocation de passeur d'un espace linguistique à l'autre. Quant à sa présence dans la revue *Grammata*, entre 1917 et 1919, elle montre une certaine proximité avec le groupe des littérateurs grecs d'Alexandrie. Enfin, un bon nombre de citations en exergue, toujours en langue originale, proviennent du corpus littéraire anglo-saxon.

Ces premières considérations suscitent aussitôt un rapprochement avec d'autres poètes, situés, comme Sinadino, dans une situation d'entre-deux : on songe en premier lieu, dans la sphère italienne, à Marinetti et Ungaretti, eux-mêmes Égyptiens d'origine ; les noms de Savinio et De Chirico viennent aussitôt après, pour leur ascendance grecque et leur situation instable entre France et Italie ; on pourrait également associer cette expérience à celle de Valery Larbaud – lequel offre, avec son double Barnabooth, une image exemplaire du littérateur dilettante, partagé entre l'anglais et le français – ou à l'infatigable voyageur (certes plus accoutumé aux troisièmes classes) qu'est Blaise Cendrars. Dans la sphère égyptienne, on songe encore, malgré le décalage des générations, aux noms de Jabès, Henein ou Cattai – trois figures partagées entre l'Orient et l'Occident, mais ayant choisi volontairement, dans leur arsenal linguistique, la langue française.

Au-delà de ces quelques noms, cependant, c'est dans un ensemble bien plus large que Sinadino vient s'intégrer. Funambule des cultures, le poète illustre la situation babélique du champ des lettres au début du xx<sup>e</sup> siècle : cet espace unifié et grouillant, sans véritables frontières, dessinant un nouveau public de la littérature, de New York à Londres, de Milan à Beyrouth, de Paris à Alexandrie – cette « république mondiale des lettres » qui préoccupait Paul Valéry et ne cessait de charmer Larbaud. Sinadino se trouve, par son statut d'Alexandrin, au cœur de

<sup>22</sup> Rappelons que la correspondance et les ouvrages de Sinadino sont parsemés de références à la littérature française. Même les sources étrangères (allemandes notamment) semblent être lues par le poète à travers leurs traductions en français.

l'immense « bourse des valeurs littéraires » étudiée par Pascale Casanova<sup>23</sup>, qui regroupe des figures de lecteurs et d'écrivains partageant une même conception de la littérature.

Néanmoins, chez Sinadino, cette appartenance à un monde de la lecture et de l'écriture à la fois unifié (pour ce qui est de son public réparti sur tous les continents) et disjoint (pour ce qui est de ses langues de production : français, anglais, dans une moindre mesure italien) n'est pas une donnée neutre, assimilée de façon définitive ; on observe au contraire chez ce poète une inscription problématique dans la pluralité, une série de décisions et de revirements quant à sa langue d'élection, une oscillation entre plusieurs options linguistiques. Une investigation de type psycho-biographique, visant à déterminer la nationalité de l'*inconscient poétique* de Sinadino, l'idiome secret de son *imaginaire*, n'aurait guère de sens (car Sinadino ne « tient » dans aucune de ses langues). Il semble plus fécond de considérer le rapport à la langue comme un dédoublement présent dans l'œuvre elle-même. Ce dédoublement peut, dans un premier temps, être étudié comme un trait spécifiquement linguistique : ce point de vue amène à se demander comment caractériser cet espace « entre les langues » dans lequel s'inscrit la production de Sinadino. Il peut également, de façon plus globale, susciter une interrogation sur le lien entre cette bilocation poétique et certaines thématiques de l'œuvre : il est essentiel, en effet, d'examiner de quelle façon sa situation particulière de partage s'articule avec une mythologie du déracinement, de l'éternel étranger.

#### *Bilinguisme et dissociation linguistique*

Sinadino parcourt pendant toute son existence deux lignes linguistiques : c'est en langue italienne que sont publiés la plupart des ouvrages de Sinadino, mais on aurait tort de considérer le recueil des *Poësies* comme une tentative isolée. Ce volume porte l'indication « 1902-1925 », ce qui témoigne d'une période de gestation étendue sur près d'un quart de siècle. Un cahier inédit, retrouvé par Ernesto Citro, est complété par la mention « 1925-1950 » : de 1902 à 1950, on peut donc observer la continuité de cette production en français, qui se présente comme une véritable *alternative créatrice*. Le français et l'italien sont deux voies parallèles et non pas deux temps de la création clairement établis. Cette observation suffit pour établir une première différence par rapport aux expériences de Marinetti et Ungaretti.

<sup>23</sup> Cf. à ce sujet P. CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999, particulièrement le premier chapitre, « Principes d'une histoire mondiale de la littérature », p. 21-68.

Rappelons que Filippo Tommaso Marinetti, de formation française, commence par participer directement à la vie artistique et littéraire parisienne, sous le signe du symbolisme. Ce n'est qu'à partir de 1909 ou 1910, avec la fin de la revue *Poesia*, l'échec du futurisme en France et l'essor du mouvement en Italie, que ses centres d'intérêt se déplacent nettement de Paris vers Milan. On pourrait résumer cette migration linguistique de la façon suivante : d'abord autodéfini comme un « symboliste français », composant ses poèmes et ses pièces en langue française, (on devine le gain symbolique qu'il y avait à apparaître, en Italie, comme un littérateur introduit dans les milieux parisiens), Marinetti réalise une conversion spectaculaire pour devenir, autour de 1910, un « futuriste italien », rédigeant ses manifestes et ses œuvres en italien. La division en deux temps n'est sans doute pas aussi nette – Marinetti continuera à organiser des initiatives en France, et à cultiver des relations à Paris –, mais elle suffit pour percevoir la différence qui existe par rapport à l'itinéraire de Sinadino, qui, loin de s'éloigner du français, semble plutôt s'en rapprocher progressivement, jusqu'à la publication de son volume en 1929. Après 1934, c'est même cette langue qui semble dominer son inspiration, comme le révèle l'analyse des cahiers inédits à laquelle s'est livrée Margherita Orsino-Alcacer : « si l'on se borne à prendre en compte l'œuvre éditée, sans retracer le parcours culturel de l'auteur, le seul recueil en français, *Poësies 1902-1925*, pourrait paraître comme une sorte d'accident. C'est seulement en lisant les œuvres inédites qu'on s'aperçoit que le français est devenu, après 1934, la langue d'élection de Sinadino<sup>24</sup> ».

Quant à Ungaretti, si l'on peut parler à son propos d'une formation française – celle de l'École suisse Jacot –, elle est certainement moins approfondie que celle de Marinetti ou de Sinadino. On connaît l'importance de son passage par Paris, entre 1912 et 1915, et les diverses stimulations intellectuelles nées de ses contacts, pendant cette période, avec la fine fleur des lettres françaises. Mais dès 1916, avec *Il porto sepolto*, Ungaretti fait le choix de l'italien. La guerre fait office, comme a pu l'observer François Livi, d'un « catalyseur d'italianité<sup>25</sup> ». Ungaretti semble céder à une dernière « tentation française » en 1919, avec *La guerre*, puis avec *Allegria di naufragi*, qui contient un nombre réduit de pièces en français. Mais à partir de 1920, Ungaretti choisit définitivement l'italien comme langue poétique :

<sup>24</sup> M. ORSINO-ALCACER, « La destinée singulière d'un poète oublié », in A. J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, cit., p. 20.

<sup>25</sup> Cf. au moins, à propos de cet épisode fondamental, et du rapport de Giuseppe Ungaretti avec la langue française, F. LIVI, « Ungaretti et le français : la langue de l'avant-garde ? », in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens de langue française*, Paris, P.U.P.S., 2003, p. 137-154, et I. VIOLANTE-PICON, « Une œuvre originale de poésie » : *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, P.U.P.S., 1998, notamment p. 27-73.

s'il conserve de nombreux contacts avec la France (notamment avec Jean Paulhan et le groupe de la *N.R.F.*), ces contacts seront surtout cultivés pour eux-mêmes, comme cautions intellectuelles offertes, depuis l'étranger, à sa poésie.

Par rapport à ces deux auteurs, Sinadino se situe dans une position tout à fait différente. D'abord en termes de *chronologie linguistique* : si l'on peut parler, pour Marinetti et Ungaretti, d'un parcours relativement linéaire, lié à la manifestation progressive d'une préférence pour l'italien, après un détour préliminaire par la France, ce schéma ne vaut pas pour Sinadino, dont l'itinéraire reste dédoublé. Ensuite en termes de *sociologie du bilinguisme* : à l'inverse de ces deux poètes, Sinadino ne se conduit pas seulement, dans le champ littéraire mondial, comme un jeune écrivain de périphérie qui lutte pour tenter de forcer le passage et se faire reconnaître par l'élite parisienne, avant de retourner à sa langue d'origine. Enfin, du point de vue de la *maîtrise technique* : quelle que soit la langue, la compétence linguistique de Sinadino ne fait pas de doute. Sa connaissance du français, telle qu'elle nous apparaît à travers ses textes littéraires et sa correspondance, est au moins aussi approfondie que celle qu'il semble avoir de l'italien : certainement supérieure à celle que l'on observe chez Ungaretti, et sans doute comparable à celle de Marinetti. Cette connaissance semble prendre appui sur de très nombreuses lectures. Il y a sans doute là un élément qui différencie ultérieurement Sinadino des deux poètes d'Alexandrie : la culture littéraire de Sinadino ne subit aucune translation – comme chez Marinetti et Ungaretti – mais reste, jusqu'au terme de son parcours, principalement française.

Un tel espace, si équitablement partagé, est difficile à baliser. Dans un de ses fragments, Sinadino écrit significativement : « Esito tra due mondi ». On serait tenté de reprendre cette expression, à la suite de Margherita Orsino-Alcacer<sup>26</sup>, pour qualifier la situation dédoublée du poète. Mais si la présence de deux univers poétiques bien distincts est établie, il reste à examiner le rapport qui s'établit entre les deux sphères de son imaginaire. Cette *écriture en partage* peut être éclairée en deux temps, par l'analyse d'un phénomène macroscopique et d'une série de traits plus limités.

La lecture des *Presenze invisibili* et de *Melodie* amène tout d'abord à un étrange constat – déjà formulé dans le cours de cette recherche – de « non adéquation » entre langue et poésie. Plus précisément, Sinadino rédige ses premiers textes en langue italienne ; hors de cette langue, il se limite à quelques citations en français, disséminées dans le texte, et à une épigraphe en anglais. Néanmoins, la thématique générale de ces livres fait irrésistiblement songer au symbolisme français : à tel point que l'on pourrait avoir l'impression d'être face à la traduction d'un texte

<sup>26</sup> Cf. à nouveau M. ORSINO-ALCACER, *op. cit.*, p. 19.

français préexistant, comme si l'esprit des poèmes se rattachait d'abord et avant tout à une *koinè* française. Pour rendre compte de cette situation déroutante, on pourrait s'inspirer des quelques phrases que Lucini consacre, dans *Il verso libero*, à la situation linguistique de Marinetti.

Lucini conteste, en 1908, la caractérisation française de Marinetti : selon le poète de Breglia, « alors même qu'il écrit en français, Marinetti nous appartient pour ce qui est de son esprit, de sa gaillardise, de son tempérament, qui sont typiquement italiens ». L'explication de Lucini est paradoxale : « Marinetti a considéré cette langue [le français] comme un moyen, qui serait le plus approprié à ses fins et à sa très large diffusion, non comme la substance de sa pensée ». Par ce tour de passe-passe qui tient du sophisme (comment distinguer une langue qui serait *moyen d'expression* d'une langue plus profonde, censée être *substance de l'expression* ?), Lucini parvient à ramener Marinetti dans le giron de la littérature italienne ; tout au plus peut-il lui concéder quelques « ferments orientaux » : « la légende du poète italo-français est pain béni pour les gazetiers qui sont à court d'articles, et qui rechignent à réaliser une véritable enquête psychologique sur son cas ; Marinetti est parfaitement italien, avec des ferments orientaux qui augmentent sa fougue et son excitation enthousiaste<sup>27</sup> ».

Il est très tentant de retourner l'argumentation de Lucini, pour l'appliquer, en inversant ses termes, à Sinadino. Car chez ce poète, c'est exactement la sensation opposée que l'on éprouve : à la lecture de ses premières œuvres, l'italien ne semble guère qu'un *moyen expressif*, tandis que l'atmosphère générale, la poétique qui sous-tend les textes – ce que Lucini nomme la « substance de la pensée » – paraissent tout à fait français. Certes, il s'agit d'un phénomène injustifiable objectivement. Parler de l'*esprit* d'un texte, en l'opposant à la *lettre*, est une opération suspecte – mais elle n'en traduit pas moins une impression de lecture : cette œuvre, rédigée en italien, semble plus française qu'italienne, plus nordique que méditerranéenne. On pourrait peut-être utiliser une formulation plus acceptable que celle de Lucini : Sinadino adopte une poétique et des codes d'écritures qui connotent très fortement un épisode de la culture française (l'épisode symboliste), et ne suscitent presque aucune résonance en italien (c'est un mode d'écriture tout à fait singulier pour l'époque) : l'association avec la production française – malgré la langue d'accueil – advient naturellement.

Ainsi, Sinadino donne l'impression de traduire en italien l'ensemble d'une poétique (conçue, très largement, comme l'association d'un processus de construction du texte et d'un répertoire d'images et de situations). À tel point que la première saison de Sinadino pourrait être présentée comme la réalisation d'un *symboliste français écrivant en italien*. On pourrait encore approfondir

<sup>27</sup> G.P. LUCINI, *Il verso libero*, p. 618-619.

le paradoxe : même dans son recueil français, Sinadino semblera moins lié au symbolisme que lors de cette première saison (en 1929, son écriture sera effectivement influencée par d'autres modèles). Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre du poète, on peut donc constater que *Sinadino est plus proche des codes du symbolisme français lorsqu'il écrit en italien, entre 1898 et 1901, que lorsqu'il s'exprime en français.*

Ce n'est qu'après ce premier moment (qui, bien que monolingue, indique déjà l'attraction d'un « ailleurs » littéraire et culturel), que l'on observe une nette bifurcation de l'écriture : à partir du début du siècle – on peut choisir 1902 comme frontière chronologique<sup>28</sup> –, Sinadino écrit en effet à la fois en français et en italien. Mais ces deux versants ne sont pas totalement séparés. Quelques indices montrent que dans ce deuxième temps (celui des grands recueils : *Il dio dell'attimo*, *Poësies*, *Vitae Subliminalis Aenigmata*), de discrètes passerelles sont jetées entre les deux langues. Le premier aspect de ces échanges est la migration des titres. Ainsi, certains poèmes de Sinadino sont volontairement placés face-à-face. Dans *Vitae Subliminalis Aenigmata*, deux poèmes, « L'incantesimo difficile » et « L'assenza », reprennent par exemple le titre de textes publiés cinq ans auparavant dans *Poësies* (« L'incantation difficile » et « L'absence »). Deux notes explicitent cette parenté : l'une insiste sur les similitudes que l'on peut établir entre les deux textes, l'autre sur leurs différences<sup>29</sup>. Hors de ce jeu d'association par les titres – qui peut faire songer aux aller-retour que l'on observe autour du titre « Il fauno inginocchiato », qui tantôt définit un ouvrage italien, tantôt évoque un roman en français –, il arrive à Sinadino de se citer lui-même, d'une rive linguistique à l'autre, comme dans *Il dio dell'attimo* ou *Vitae Subliminalis Aenigmata*<sup>30</sup> : l'auto-citation représente une deuxième passerelle entre les langues.

Cette mise en vis-à-vis du français et de l'italien, obtenue de diverses manières, peut être interprétée comme l'exhibition – relativement complaisante – d'un dédoublement créatif : le poète souligne ainsi sa compétence, le tour de force d'écrire deux œuvres parallèles. Ce mouvement n'est, de fait, jamais fondé sur l'imitation d'une langue par l'autre : les reprises précises du sujet d'un texte, ou

<sup>28</sup> Rappelons qu'il s'agit de la date choisie comme borne inférieure dans le recueil des *Poësies*, même si l'écriture de poèmes isolés en français remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>29</sup> Cf. *Poësies*, p. 57 et p. 113, et *Vitae Subliminalis Aenigmata*, p. 127 et p. 149. Après « L'incantesimo difficile », on trouve la note : « Di questo poema apparve una versione dissimile in lingua francese », sans autre précision. À la suite de « L'assenza », on peut lire en revanche : « Di questo poema confronta la versione francese in *Poësies* dell'A. (Éd. La Jeune Parque) ».

<sup>30</sup> Cf. *Il dio dell'attimo* 1924 (p. 117) et *Vitae Subliminalis Aenigmata* (p. 11).



celles, encore plus réduites, d'un stylème, sont en effet très rares. On ne constate jamais de phénomènes d'auto-translation – ce qui est, à l'évidence, le meilleur signe d'un véritable bilinguisme : les possibilités de chaque langue semblent exploitées indépendamment, chacune semblant obéir à un mécanisme d'inspiration autonome. Margherita Orsino-Alcacer insiste sur cet aspect : « le corpus français, s'inscrivant tout à fait dans la tradition française “moderne”, n'est nullement un verso de l'œuvre en italien, ni une traduction, ni une transcription : Sinadino conçoit et écrit sa poésie directement dans cette langue culturelle d'élection, fluide et correcte ; les italianismes ou les fautes de langue sont rarissimes, le vocabulaire et le style sont recherchés, châtiés même<sup>31</sup> ».

Certes, il existe une similitude d'atmosphères entre le versant français et le versant italien. Ainsi, pour s'en tenir à une comparaison entre deux recueils, tout comme *Poësies* explore de façon privilégiée l'univers du rêve, de la fièvre et de la chute dans un monde obscur, le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, publié parallèlement, se développe dans une atmosphère très sombre, qui n'est pas sans affinités avec « Cette fièvre appelée : vivre ». Au-delà de cette tonalité générale, on retrouve bien sûr un paysage typique (lac, parc, villa), une flore généreuse, composée de lilas, d'olea fragrans et de magnolia, et surtout un personnage, « Lo », qui sert de passerelle entre les deux univers : dans le recueil français, sept poèmes composent le « livre de Lo perdue » ; dans le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*, c'est toute la section « Attimi della dea » (et ses quinze poèmes) qui peut être associée à la « Lontananza di Lo<sup>32</sup> ».

Hors de ces éléments scéniques, les échos linguistiques entre français et italien sont presque inexistants. Quelques reprises, semblables à des traductions isolées de quelques mots, apparaissent en de rares endroits des recueils, comme pour attester, par-delà les langues, l'unité de l'œuvre poétique. Ainsi, le recueil des *Poësies* contient l'expression « Mire, en ta coupe de vin, l de pampres couronnés, le dieu que tu devins », qui renvoie à un texte du deuxième *Dio dell'attimo* : « Coronato di pàmpini, un lustrar dalla coppa mi rimanda l'immagine del dio che diverrò<sup>33</sup> ». De même, un poème publié dans la *Revue du Nord* s'achève par la sentence : « Dieu [...] Le Monde est Ta maladie », qui rappelle au lecteur la formule postérieure « Il Mondo è la Malattia di Dio », que l'on trouvera dans le

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 21. La seule auto-translation qu'il nous a été donné de rencontrer ne se trouve pas dans l'œuvre rassemblée en volume, mais dans un texte publié en 1918 dans la revue *Grammata*. Ce texte de quelques pages, intitulé « Marginalia », traduit en français certains des aphorismes du premier cahier du *Dio dell'attimo* (non sans intégrer quelques nouvelles sentences au tissu préexistant). Cf. « Marginalia », in *Grammata*, n° 39, janvier-juillet 1918.

<sup>32</sup> Cf. *Poësies*, p. 49-59, et *Il dio dell'attimo* 1924, p. 93-113.

<sup>33</sup> Cf. « Évangiles », in *Poësies*, p. 33, et « Il dio futuro », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 71.

premier *Dio dell'attimo*<sup>34</sup>. Mais ce ne sont que des phénomènes très ponctuels : reprises d'expressions, associations de quelques mots. On pourrait parler, tout au plus, d'une légère « vibration » du texte, d'une série de signaux discrètement lancés d'une langue à l'autre.

### *Le perpétuel étranger*

La dissociation linguistique qui marque l'œuvre de Sinadino ne doit pas être considéré de façon isolée, mais mise en relation avec un réseau thématique fondamental : celui de l'étranger, du voyage et de l'exil, qui traverse l'ensemble de sa poésie, du premier texte publié (l'incipit des *Presenze invisibili* met en scène un personnage en train d'arpenter une allée infinie) au dernier poème (le dernier fragment de *Vitae Subliminalis Aenigmata* est intitulé, significativement, « Commiato dell'Egiziaco »). Au déplacement entre les langues, à l'hybridation poétique de Sinadino, qui multiplie les références à diverses traditions littéraires, correspond ainsi le développement du thème de l'étranger, du nomade et du voyageur, qui n'est pas sans susciter des résonances avec d'autres auteurs : on songe aussitôt, à la lecture de certains textes de Sinadino, au « Girovago » de Ungaretti, au voyageur de « La ville » de Cavafis ou au pèlerin de « Pâques à New York » de Cendrars.

Deux structures élémentaires interviennent, pour construire, dans l'œuvre de Sinadino, cette mythologie du voyage permanent. La première, visible en particulier dans *Poësies* et dans *Il dio dell'attimo*, oppose le sujet poétique (l'étranger) à la communauté humaine (la foule informe et grouillante), ou plus exactement la voix « pure » aux « barbares » qui l'assiègent. Cette dichotomie je/barbares, souvent très sombre, se trouve aussi bien dans « Poème moderne » de *Poësies*, ou dans « Trinity Church Broadway » du *Dio dell'attimo*, que dans certains passages de la correspondance de Sinadino<sup>35</sup> : on ne rencontrera pas, chez ce poète, de représentations de l'« Affricano a Parigi » (ce bon sauvage perdu dans la métropole dont Ungaretti fit le portrait), mais plutôt l'image inverse : celle du « parigino in Africa », du dandy sophistiqué plongé dans un monde inculte : « sensible nomade, posto nel centro di barbarie varie, in guato e in guerra », comme le résumera le préambule du *Dio dell'attimo*.

La seconde structure est celle de l'exil. Cette composante est perceptible dans un fragment du premier *Dio dell'attimo* – lorsque Sinadino, évoquant un moment d'harmonie, le présente déjà au futur antérieur, comme souvenir qu'il devra

<sup>34</sup> Cf. « Poésie. À Remy de Gourmont », in *Revue du Nord*, Rome, novembre-décembre 1907, et « Leggi regolatrici », in *Il dio dell'attimo* 1910, p. 30.

<sup>35</sup> Cf. *Poësies*, p. 10-11, *Il dio dell'attimo* 1924, p. 124-126, et les lettres à Gide du 30 juillet et 3 novembre 1909, qui font intervenir le thème des « barbares ».

contempler depuis un nouveau territoire d'adoption<sup>36</sup> – et, plus nettement encore, dans toute l'avant-dernière partie du deuxième cahier, intitulée « Itinerario » : les huit poèmes regroupés dans ces pages, précédés d'un poème en exergue significativement intitulé « Évasion », évoquent un *itinéraire terrestre* qui mène des lacs italiens à l'Hudson River, en passant par les ruines de Pompéi et les « Musiche d'un vespro estivo a Milano<sup>37</sup> ». C'est l'idée d'exode qui ressort de l'ensemble de ces poèmes, en particulier de « Romantico Nord », qui met en scène un couple en fuite, regardant défiler le paysage depuis les « coursives d'acajou » d'un train de luxe que l'ont peut supposer être l'Orient-express<sup>38</sup>.

On pourrait chercher à étendre ce réseau thématique et tenter d'en analyser les articulations. Mais ce qui frappe, justement, c'est qu'au-delà des quelques poèmes que nous avons cités, et des deux structures fondamentales qui les soutiennent, il n'est pas exploité comme un sujet de discours autonome. *Alors même qu'il constitue un filon essentiel de l'imaginaire biographique de Sinadino, ce thème n'est soumis qu'à des élaborations littéraires très limitées*, si bien qu'il n'affleure qu'en de rares endroits. Il serait tentant, par exemple, d'associer cette représentation du sujet à une image chaotique de la ville d'origine du poète.

Certes – c'est l'interprétation la plus immédiate –, l'exil de Sinadino est certainement liée à sa naissance dans une ville sans identité, qui finit, par excès de mémoire, par n'en avoir plus aucune : cette Alexandrie qui, à force de multiplier les communautés, fait perdre tout ancrage, et condamne à la recherche désespérée d'une terre d'accueil. Loin d'être un espace neutre, Alexandrie peut en effet être définie comme un « nœud de tensions », fondé sur un « réseau de dualités » – parmi lesquelles on peut au moins citer l'opposition « ville/arrière-pays », « Méditerranée/Afrique (sous-tendant civilisé/barbares) », « ville/désert environnant », « villégiature/capitale », « cité/état<sup>39</sup> ». *Pourtant, cette Alexandrie obscure et complexe, potentiellement chargée de « dramaturgie littéraire », est à peine représentée dans l'œuvre de Sinadino*. Si New York apparaît çà et là comme sujet de discours – image de la métropole moderne –, l'« immobile terre » d'Égypte est presque totalement absente de cette représentation du monde. Dans l'œuvre de Sinadino, Alexandrie est occultée. Son influence n'est pas, à l'inverse

<sup>36</sup> « Quando il mio fervore inquieto m'avrà trascinato lontano da questa calma terra d'*esilio*, sovente ripenserò a quell'angolo di muro tepente, ove, a' primi modulamenti della primavera, venivo a immergermi nel sole » (*Il dio dell'attimo* 1910, p. 52).

<sup>37</sup> Cf. « Itinerario », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 115-129.

<sup>38</sup> « Romantico Nord », in *Il dio dell'attimo* 1924, p. 121.

<sup>39</sup> Pour reprendre une synthèse efficace proposée par Daniel Lançon (D. LANÇON, « Les passés littéraires d'Alexandrie », in *Qantara*, n° 42, hiver 2001-2002, p. 48).

de ce que l'on observe chez Cavafis, une cause d'échec : Alexandrie est, plus radicalement encore, un point aveugle du discours poétique.

De la même façon, le thème de l'étranger, de l'isolement baudelairien du poète, semblerait, *a priori*, pouvoir se prêter à de multiples prolongements littéraires, sur le thème de la patrie absente ou à conquérir : on s'attendrait à pouvoir articuler une longue série de situations à cette représentation du sujet poétique isolé du monde, sans autres attaches que celles qui lui offre la littérature. Mais encore une fois, cette piste de la « terra promessa » se révèle infructueuse : perdu dans sa quête métaphysique, Sinadino paraît peu soucieux de décrire sa situation dans l'histoire, de mettre en scène un rapport du poète à la société ou de s'identifier à une identité collective. Il semble essentiel d'observer, de ce point de vue, l'absence de deux sujets poétiques qui alimentent l'œuvre de ses contemporains : ce qui pourrait être un *moment fondateur du départ* n'est – à l'inverse de ce qui se produit chez Ungaretti ou, dans un autre contexte, Campana – jamais évoqué<sup>40</sup>. Symétriquement, on ne trouvera dans cette poésie aucun moment de conquête d'une patrie, d'un sol, d'une identité. Point de « Sono un poeta | un grido unanime » chez Sinadino, qui se situe perpétuellement hors du monde, dans un espace sans coordonnées et sans nationalités : inaccessible à la fois à l'idée d'attachement et à celle d'arrachement, le poète semble marqué par un sentiment d'extra-territorialité qui est peut-être, hors de tout folklore, son véritable héritage égyptien.

Des quatre pays représentés dans la poésie de Sinadino, deux seulement semblent connotés positivement : la France et l'Italie. S'il existe une possibilité d'inscription pour le poète, elle réside dans ces deux territoires : le premier semble correspondre avant tout à une patrie culturelle, littéraire et linguistique ; le second à une origine sentimentale, à une charge d'affectivité plus vague. Pourtant, les références à ces deux espaces sont extrêmement rares. De fait, la seule expression de nostalgie que l'on puisse trouver dans la production du poète concerne l'Italie. Elle apparaît hors de l'œuvre, dans un poème de la *Revue du Nord* qui ne sera pas retenu dans les *Poësies*. Les deux dernières strophes de ce poème qui évoque le souvenir de l'Italie (portant l'indication « New York, juin 1906 ») établissent un net contraste entre la contemplation de la métropole bruyante et le souvenir des rivages italiens. Mais, très significativement, ce poème du *regret de l'Italie* est *rédigé en français*. On ne saurait mieux illustrer l'ambiguïté du rapport de Sinadino à un *nostos* à la fois affectif, linguistique et culturel, qui finit par mêler

<sup>40</sup> On songe en particulier à « Silenzio » et « 1914-1915 » de Ungaretti, et à « Viaggio a Montevideo » de Campana. Certes, il existe un poème de Sinadino intitulé « Départ » (in *Poësies*, p. 104), mais ce texte sibyllin ne possède aucun ancrage géographique (on devine tout au plus qu'il évoque un voyage en Méditerranée). De fait, il ne participe à aucune élaboration mytho-biographique sur le thème du détachement.

deux nations : perdu « dans la ville qui grouille de fièvres et de fer » où résonne « l'hosannah de la folie », le poète « défaillant du poids de sa tristesse » évoque sa « belle Italie étendue sur les flots<sup>41</sup> ».

Ce poème, qui constitue un cas isolé du point de vue thématique, n'est donc pas probant : contre toute attente, Sinadino reste placé, dans l'expression de la nostalgie, dans un entre-deux pour le moins instable. À tel point que l'on pourrait se demander si la véritable patrie de Sinadino n'est pas, tout simplement, l'« Ailleurs » lui-même. Non pas un pays présent dans le monde, mais *l'absence même de tout pays*. Si l'on suit cette hypothèse, le poète mériterait de plein droit le titre d'« écrivain de l'Ailleurs », où l'ailleurs ne définirait pas une simple catégorie spatiale (l'Égypte où il naît, l'Europe où il ne parvient pas à s'inscrire) mais une identité métaphysique profonde : celle d'un *citoyen de l'absence*. Il ne s'agit pas de caractériser simplement par cette formule un écrivain des marges qui « viendrait de loin », mais de donner à l'expression son sens le plus fort : né sous le soleil d'Alexandrie, le poète semble condamné au nomadisme d'un voyageur sans bagages, en quête d'un pays inexistant, qui ne se repère sur aucune carte du globe. Au monde des frontières réelles Sinadino serait ainsi conduit à opposer son déplacement perpétuel dans un autre univers, purement abstrait et spirituel, *arrière-monde secret, non-lieu* ou mieux, *Alexandrie invisible* construite par la parole qui sera bien sa seule marque de reconnaissance : la poésie.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure ce processus de spiritualisation des attaches est propre à Sinadino, et dans quelle mesure on peut le rattacher à l'intellectualisation même à laquelle l'orient – et plus particulièrement sa porte d'entrée, l'Égypte – semblent se prêter dans ces années, notamment chez un certain nombre de poètes attirés par les doctrines ésotériques et par l'occultisme. Égypte et orient semblent en effet tout indiqués pour devenir, par bien des aspects, des *territoires de l'intellectualité* : la possibilité de resémantiser ces territoires en espaces spirituels constitue sans doute un arrière-plan non négligeable à la « disparition » de Sinadino, comme s'il intégrait son appartenance à une « Égypte du mirage », une Égypte de la rêverie, ou à une « Égypte vue de loin ».

On conviendra en effet qu'il existe un véritable « mythe égyptien », propre à la littérature symboliste et décadente, qui facilite la métamorphose de cet espace en un pays-métaphore. Objet de multiples pèlerinages, réels ou imaginaires, ce pays semble tout indiqué pour devenir le « territoire de l'ailleurs » par antonomase. Ce n'est pas un hasard si Monsieur de Phocas, dandy mystique hanté par Astarté vue en rêve, décide au terme du roman de Jean Lorrain d'abandonner la France pour gagner l'Égypte, si, à la fin de sa vie, Rilke confie à George Cattai que l'Égypte représente pour son esprit « le *lieu* des transmutations et des initiations

<sup>41</sup> « Poésie. Pour G. Vannicola », in *Revue du Nord*, Roma, Luglio-Agosto 1906.

les plus rares<sup>42</sup> » et si, quelques années plus tard, l'ésotériste René Guénon suit ses traces en s'établissant au Caire. Face à cette fascination pour une « autre Égypte », reconstruite de toutes pièces, on peut songer aux propos que tiendra, bien des années plus tard, André Aciman :

« J'avais inventé une autre Égypte, en miroir, une Égypte faite pour les spéculations de l'esprit, au-delà du temps, parce que, malgré tous les signes indiquant qu'elle avait été perdue, rien ne prouvait qu'elle ait jamais existé, une Égypte congelée, dissimulée, secrète, choyée, une Égypte "en marge", une Égypte "à l'essai", une Égypte qui rejoignait dans mon "trésor" tous les lieux où j'avais été chez moi<sup>43</sup>. »

À l'image de cette déréalisation générale que subit l'Égypte chez Aciman, l'horizon idéal de la quête poétique de Sinadino (ou de sa fuite autour du monde) serait peut-être, à sa façon, un non-lieu – mais un non-lieu rendu encore plus absolu, semblable au non-lieu des gnostiques qui apparaît dans certaines pages de son *Dio dell'attimo* : en dernière instance, le voyage du poète semble en effet orienté vers une *Alexandria ad Aegyptum* hors de la matérialité, qu'il ne pourra jamais atteindre, sinon à travers ces autels portatifs permettant de célébrer furtivement son « dieu de l'instant ». La volatilisation des attaches terrestres s'ouvrirait ainsi pour lui sur la conquête d'un autre espace – devenu privé et mental : un « exotisme » métamorphosé en « exotérisme », un désert géographique changé en désert biblique.

On ne saurait trouver meilleur exemple d'assimilation, ou plus exactement de spiritualisation, de la notion de l'Ailleurs par un auteur né aux confins du Levant : à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, pour un poète tel que Sinadino, l'Ici originel de l'Europe ne peut être ingénument le *lieu d'un retour*, ni même constituer un *ailleurs de substitution*. Le monde ne lui offre aucune « terre promise » si ce n'est hors du monde physique. Nous avons déjà cité les noms de Cattai, de Zananiri, ou encore de Carlo Suarès, éditeur des *Messages d'Orient* et collaborateur de René Daumal. Tous ces auteurs sont aussi, à leur manière, les fils d'une Alexandrie portative et ésotérique, qui ne trouvera aucun lieu d'asile sur le globe, sinon peut-être un monastère coupé du monde. Même s'ils n'ont pas tous été liés par des rapports personnels, on serait tenté de considérer cet ensemble de noms comme une forme d'avant-garde, mais une avant-garde invisible, une avant-garde paradoxale, une sorte d'« alter-garde » à la recherche d'un ailleurs intégral, synonyme d'une transparence parfaite : « anywhere out of the world ».

<sup>42</sup> Cf. G. CATAUI, « Rilke et Nimet Eloui », in R. M. RILKE, *Les lettres*, Gallimard, 1952, p. 198.

<sup>43</sup> Cf. A. ACIMAN, *Faux papiers*, Paris, Autrement, 2002, p. 89.

*La condition fragmentaire : éloge de l'infini*

Les choix linguistiques du poète gagnent à être mis en rapport avec les dynamiques fondamentales de son écriture, qui témoignent d'une forme analogue d'instabilité : tout comme l'œuvre de Sinadino semble illustrer, du point de vue linguistique, à la fois une *inaptitude* (une difficulté à se restreindre à *une* langue d'accueil, à choisir une voie de développement unique au sein d'un pays et d'une littérature) et une *disposition naturelle à la pluralité* (une propension à vivre hors de toute attache, dans le labyrinthe de Babel), le travail de l'écriture reproduit cette oscillation, entre *impuissance* à construire l'œuvre selon une direction univoque et *ouverture* vers une multitude de textes possibles. « Si tous mes capitaines, atterrés dans les brumes de ma mémoire, pouvaient seulement se mettre d'accord<sup>44</sup> ! » : chez Sinadino, une infinité de « capitaines » sont prêts, à chaque instant, à présider aux destinées de l'œuvre. Le tout est de les contraindre dans une forme, d'en organiser la prolifération.

Ces tensions entre dispersion et unité, débordement et nécessité de canalisation, découlent, à l'évidence, d'une conception conflictuelle du rapport œuvre/écriture : l'écriture semble se présenter comme une force souterraine, à la fois toute-puissante et infinie, qu'aucune œuvre ne pourra jamais cerner. De fait, l'acte d'écrire, qui dépasse nécessairement son objet, ne pourra être réduit à aucun système clos sur lui-même. Son « débord » provient de l'inadéquation entre le flux de l'écriture et la nécessité d'achèvement du résultat – qu'il s'agisse du poème, du livre ou de l'œuvre complète.

Cette inadéquation, à l'origine d'un constant renouvellement, explique le caractère polymorphe et fragmentaire de l'œuvre. La fragmentation de la production poétique de Sinadino, peut, bien sûr, être considérée comme un phénomène individuel, typique d'un auteur relativement prolixe, toujours enclin à l'expérimentation. Mais l'éclatement de cette œuvre semble être lié à une tendance plus profonde, représentative d'une véritable charnière historique. L'incapacité du poète à conclure son œuvre est le reflet d'une difficulté essentielle : la difficulté qu'éprouvent nombre d'auteurs à contraindre l'écriture dans un cadre fermé, à l'enclorre dans un projet de grandes dimensions. Avec Sinadino, il semble que l'on assiste historiquement, dans l'espace poétique, à la *fin de l'idée de complétude* (ou du moins à la considération de la clôture de l'œuvre et de son achèvement comme des *faits problématiques*, non comme des horizons inévitables). Cette nouvelle posture entre en résonance avec une longue série de modèles. Des poésies distillées avec tant de parcimonie par Mallarmé à l'insatisfaction éditoriale de Valéry – en passant par la consécration de la fragmentation comme composante de l'écriture

<sup>44</sup> « Hésitation », in *Poésies*, p. 89.

poétique que l'on observe chez les hermétiques italiens –, on peut voir là un héritage fondamental du symbolisme : la raréfaction du geste de la publication, le soupçon définitif face à l'idée d'œuvre complète.

Chez Sinadino, cette quête d'une forme définitive pourrait être abordée de divers points de vue (l'instabilité générique, les changements éditoriaux, la variation des modèles littéraires), mais le meilleur exemple de cette écriture proliférante et labyrinthique semble offert par un phénomène périphérique. Il s'agit du passage constant que l'on observe, à l'intérieur des ouvrages, du présent du livre au futur de l'œuvre : procédé par lequel les recueils dessinent des chemins virtuels, des « possibles » inexplorés, par l'allusion aux ouvrages que l'auteur a déjà mis en chantier. Cette projection vers l'avenir se trouve parfois dans le fil du texte (lorsque *Melodie* cite *Il sagittario*, par exemple) ; le plus souvent, elle reste confinée aux marges des volumes, dans les tableaux qui évoquent les livres de l'auteur « en préparation ».

Dans la liste des œuvres présente au début de chaque ouvrage de Sinadino, à partir de *La donna dagli specchi* et jusqu'à *Vitae Subliminalis Aenigmata*, on trouve en effet – conformément à une typologie paratextuelle très répandue – un paragraphe consacré aux volumes en projet. Dans la plupart des cas, ceux-ci sont loin de correspondre aux livres qui seront effectivement publiés par l'auteur. Le décalage qui existe entre l'œuvre projetée et les réalisations ultérieures est fascinant : d'abord parce que ces *livres en chantier* sont très nombreux (une quinzaine, soit le double des ouvrages réellement édités) ; ensuite parce que les titres évoqués s'inscrivent, pour le lecteur, dans un état d'extrême incertitude : il est difficile de savoir s'ils correspondent à un manuscrit réel, parvenu jusqu'au seuil de la typographie, ou à un simple projet, caressé puis abandonné. Ces textes – dont on retrouvera peut-être un jour la trace – pourraient être définis, du point de vue de l'éditeur, « inédits hypothétiques », du point de vue du lecteur, « livres fantômes », et du point de vue de l'auteur, « livres rêvés ».

Ces listes de titres jettent une lumière singulière sur l'amont de l'œuvre, la mise en projet qui précède encore la rédaction. À bien y regarder, deux aspects fondamentaux apparaissent à chaque reprise : d'un côté, le rêve de bâtir une cathédrale de papier de très grandes dimensions (la « Basilique future<sup>45</sup> ») ; de l'autre, l'impuissance face aux forces désintégratrices de l'écriture (qui entraînent la dispersion de l'œuvre en autant de petit temples).

*La donna dagli specchi* illustre la première composante, c'est-à-dire le désir d'une régularisation dans une macrostructure. La liste des œuvres présentées dans cet ouvrage contient en effet *Solennità : La Festa* (prévue pour le mois de mai

<sup>45</sup> L'expression apparaît dans le « Preambolo » du *Dio dell'attimo* (*Il dio dell'attimo* 1910, p. 14).



1900), mais aussi quatre chapitres inédits de *Solennità* (*Il Creatore*, *Le Magnifiche Spade*, *La Vittoria* et *La Divina Incoscienza*), et deux œuvres présentées comme des « drames » (*Il Sagittario* et *La Tempesta*). On perçoit bien l'ambition qui apparaît dès cette première liste, et qui se manifesterà à de nombreuses reprises dans les œuvres suivantes : Sinadino rêvera pendant tout son parcours littéraire d'édifier des « systèmes » de grandes dimensions. Ici, il semble vouloir considérer « Solennità » comme le titre d'un long cycle dont *La Festa* n'aurait dû être que le premier chapitre. Pourtant, cette intention ne se réalisera pas : un an et demi plus tard, seule *La Festa* est publiée. Cependant, cet ouvrage mentionne encore, parmi les œuvres en préparation, un volume intitulé *Solennità : La Divina Incoscienza*. Nul doute que cet ouvrage aurait dû représenter la continuation (et sans doute la conclusion) de *La Festa*. La continuité avec les projets évoqués dans *La donna dagli specchi* est évidente, tout comme la réduction des ambitions du poète : le cycle de « Solennità » ne semble plus considéré comme une fresque épique en cinq parties, mais comme un diptyque. Néanmoins, même sous cette forme, « Solennità » ne verra pas le jour. À la réduction du projet succède son abandon pur et simple.

Dix ans plus tard, la liste des œuvres présentes dans *Il dio dell'attimo. Marginalia*, permet de mettre en lumière la deuxième tendance observable dans l'écriture de Sinadino : une force centrifuge, qui conduit à une création indifférenciée, comme s'il s'agissait de parcourir l'espace littéraire dans toutes les directions. Cette liste est divisée en trois sections. La première porte l'indication « in corso di stampa », et annonce trois volumes : *Idillio d'Hyla*, *Poemi elementali* et *Sotto l'altura. Novella romantica di A Beardsley (traduzione dall'inglese)*<sup>46</sup>. La deuxième section, « in lingua francese », promet *Syllabes. Poèmes*. La troisième, qui concerne les œuvres « in preparazione » annonce *La redenzione del Mondo Minore e Tragoedia Deorum*<sup>47</sup>. Contrairement aux ouvrages précédents, aucune structure de grande ampleur n'est évoquée. C'est plutôt une diffraction généralisée que l'on peut observer : diffraction à la fois générique (Sinadino propose des recueils poétiques, des œuvres théâtrales, mais aussi la traduction d'un nouvelle) et linguistique (l'italien domine, mais le poète annonce également un recueil français). Sinadino semble avoir renoncé provisoirement à son rêve de clôture du

<sup>46</sup> Rappelons qu'un dessin des années 1905-1906, réalisé par Giovanni Costetti pour la couverture d'un recueil intitulé *Idillio d'Hyla. Poemi elementali* – recueil dont la publication fut abandonnée en 1906 –, montre qu'au moins deux des trois manuscrits avaient une existence concrète.

<sup>47</sup> Cette œuvre est citée dans une lettre à André Gide : « j'ai conçu une vaste *Tragoedia Deorum* fruit de cette étrange angoisse, du conflit éternel entre les deux esprits : romantique-classique, une sorte de confrontation de tous les dieux avec le Christ » (lettre du 7 juin 1911).

flux poétique dans une forme unique. Au rêve d'une « modération » de l'écriture s'oppose une tendance naturelle à l'éclatement.

Mais les deux aspects fondamentaux de cette *écriture-prolepse* ne sont pas destinés à s'opposer, dans une sorte de va-et-vient dialectique, jusqu'à la dernière œuvre du poète. Un phénomène fondamental survient, à partir de 1924 : il s'agit de la poursuite du *Dio dell'attimo* et du développement du projet des « cahiers ». Sinadino semble en effet adopter l'idée d'une écriture infinie, dont il ne prévoit pas la fin – ou, plus exactement, dont il prévoit que sa fin puisse être éternellement différée. Une lettre à Paul Valéry évoque par exemple le désir d'écrire « le long de dix cahiers, probablement<sup>48</sup> ». C'est là une façon de canaliser l'écriture et de résoudre la dialectique entre continuité de l'écriture et achèvement de l'œuvre. Les cahiers permettent en effet de donner un cadre à l'écriture, tout en acceptant l'hypothèse de son débordement (il est toujours possible d'ajouter un autre cahier à ceux qui précèdent) ; par ailleurs, ils offrent une possibilité d'expansion indépendante de tout programme préétabli (ces cahiers, simplement juxtaposés les uns aux autres, autorisent tous les changements de thème ou de registre). Ainsi, *Il dio dell'attimo. Marginalia – Liriche – Varia. I° e II° quaderno* promet, parmi les autres volumes effectivement réalisés (*Idillio d'Hyla*, et *Cette fièvre appelée : vivre*), deux recueils présentés comme des « inédits » (qui ne seront jamais publiés par l'auteur), *Poemi elementali* et *Odi spirituali*, ainsi qu'un troisième cahier du *Dio dell'attimo* intitulé *Il fauno inginocchiato*. Les projets parallèles sont toujours présents, mais les « cahiers » du *Dio dell'attimo* concentrent au moins une partie du flux.

Quelques années plus tard, le recueil des *Poësies* fait de nouveau allusion au troisième cahier du *Dio dell'attimo*, en cours de rédaction. Ce dernier est toujours intitulé *Il Fauno inginocchiato*. Dans le même temps, *Poësies* promet un deuxième recueil en français, *Aenigmata Subliminalis Self*, « poèmes (en français) ». Mais ce programme de travail ne sera pas suivi par Sinadino. En réalité, c'est le titre français qui sera repris, avec quelques modifications, pour le recueil italien *Vitae Subliminalis Aenigmata*, et c'est cet ouvrage qui deviendra, en 1934, le troisième cahier du *Dio dell'attimo* : même si la mention « III° quaderno » n'apparaît que très discrètement – comme un simple sous-titre – sur la page de garde du recueil, le cycle du *Dio dell'attimo* est ainsi complété par un troisième volet. *Il fauno inginocchiato* réapparaîtra en

<sup>48</sup> « Mes deux cahiers de *Dio dell'Attimo* ainsi que les suivants (progressivement), paraîtront, vers la fin de l'année aux éditions de “Bottega di Poesia” à Milan. | Vous êtes le seul qui sût définir “ce que je voulais dire et ne pas dire” et votre lettre éclaire avec justesse ce monde en perpétuelle transformation où je suis, que je frôle et tâche de suivre le long de dix cahiers, probablement », confie Sinadino à Valéry (lettre du 26 mai 1923).

revanche dans le dernier volume, parmi les œuvres en préparation, comme titre du quatrième cahier : *Vitae Subliminalis Aenigmata* mentionne la publication, prévue « prochainement », d'un quatrième et d'un cinquième cahiers du *Dio dell'attimo* – *Il fauno inginocchiato* et *Il principe terrestre* –, qui ne verront jamais le jour. Parallèlement à cette série, Sinadino promet aux lecteurs un deuxième ouvrage en français, *Chronique du prince terrestre*, et, à nouveau, sa traduction de *Under the hill*. Deux projets qui, à leur tour, iront séjournier dans les limbes de la littérature, en compagnie de toutes ces œuvres rêvées, mais jamais réalisés, qu'il annonce à André Gide.

Ce passage en revue montre de façon éclatante qu'il existe chez Sinadino bien plus de livres inexistantes que de livres réels. Ce n'est pas l'abondance des projets qui surprend, mais la facilité de leurs métamorphoses, et la difficulté de leur réalisation concrète. On reconnaît chez Sinadino une tentative constante pour se projeter dans le futur, pour ébaucher des *séries*, comme avec les trois cahiers du *Dio dell'attimo* ; mais toujours quelque chose résiste et parvient à dissoudre cette volonté. Finalement, la somme de ces livres constitue une bibliothèque parallèle, composée exclusivement d'œuvres imaginées : sorte de musée privé, réservé au seul poète, et n'existant que dans l'espace du désir. Mais la construction de ce sanctuaire spirituel n'a pas seulement une valeur anecdotique : ces allusions au futur de l'œuvre conditionnent la lecture des textes réellement écrits. Ils produisent une forme de vertige de la réception, de déréalisation généralisée. Pour le lecteur d'aujourd'hui, l'essentiel de l'œuvre semble toujours à venir. Absente, hors de portée, la poésie de Sinadino dessine, à ses marges, une dernière figure de l'effacement.

« Progetto dell'autore, e rimasto come tale », tient justement à préciser le poète dans une note de bas de page du *Dio dell'attimo*, à propos d'un ouvrage qu'il vient d'évoquer<sup>49</sup> : par cette figure exemplaire de la prétériton, et, plus généralement, par toute cette part absente de l'œuvre qu'il ne cesse de faire miroiter, Sinadino semble ainsi illustrer le *renoncement au livre* analysé par William Marx, ce moment de la modernité où la littérature découvre son luxe suprême : ne plus chercher (ou ne plus réussir) à écrire une œuvre, mais se contenter de désigner la pureté de son projet – sa *potentialité*, à la fois parfaite et irréalisable. L'œuvre la plus belle n'est-elle pas celle que l'on a simplement rêvée – ou laissée rêver au lecteur ? À partir de 1934, Sinadino n'aura plus l'opportunité de publier le moindre livre. Mais peut-être cette impossibilité couronne-t-elle la croyance presque mystique de Sinadino en son « livre à venir » ? « Dans un monde qui a perdu toute révérence envers la littérature », observe William Marx en songeant

<sup>49</sup> « Il segreto del Cristo », in *Il Dio dell'attimo* 1910, p. 30. Sinadino évoque sa « Redenzione del Mondo Minore ».

à l'apostasie de Rimbaud et aux réticences créatrices de Lord Chandos ou de Monsieur Teste, « seul le refus d'écrire affirme encore la sacralité d'une écriture qui s'est partout ailleurs compromise et souillée<sup>50</sup> » : dans son abandon à un futur impossible, Sinadino, prophète mineur, nous laisse peut-être entrevoir la nouvelle condition des *écrivains sans œuvre*.

<sup>50</sup> Cf. W. MARX, *L'adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 154. Sur ce sujet, cf. également L. NUNEZ, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, Corti, 2006.

## CONCLUSION.

### RÉSURRECTINE ET MACHINE À GLOIRE

Dans sa villa de Montmorency, le savant Martial Canterel, inventeur de la résurrectine et du vitalium, est parvenu à redonner vie au poète Gérard Lauwerys : sous le regard étonné de ses invités, venus visiter la propriété de Locus Solus, le littérateur, décédé depuis plusieurs années, répète indéfiniment les mêmes gestes méticuleux, composant un manuscrit en poudre d'or de la plus extrême finesse pour sa bien-aimée. À l'intérieur d'une vaste glacière, le geste créatif de l'auteur est ainsi figé pour l'éternité en une scène fondatrice, censée représenter la synthèse de son existence<sup>1</sup>.

Cette lumière irréaliste projetée sur les mécanismes de la création, cette funèbre théâtralité, ne sont pas sans analogie avec l'entreprise qui a été tentée face à la vie et à l'œuvre d'Agostino J. Sinadino : il a bien été question, au fil de cette recherche, de mettre en scène l'expérience du poète, de donner à voir – entre reconstitution et conjecture – les scènes centrales d'une existence oubliée. Comme Gérard Lauwerys, Sinadino s'est prêté à une inquisition littéraire, digne du procédé de résurrection factice imaginé par Martial Canterel. Mais ce travail de restauration entendait aller au-delà d'une simple « vitrine » placée en face d'un auteur et de son œuvre : en cherchant à faire revivre la figure de Sinadino, cette recherche a été amenée à aborder non seulement l'interprétation, mais l'évaluation globale de sa production poétique.

Une telle approche a logiquement abouti à un élargissement des perspectives, conduisant à analyser les critères essentiels de la survie, de la conservation et de la valorisation, au sein de ce temps particulier qu'est le « temps des lettres ». Le regard s'est porté sur les mécanismes de l'histoire littéraire, considérée à la fois comme discours et comme institution. Comme dans *La machine à gloire*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tel un automate, Gérard Lauwerys travaille secrètement à la composition de son chef-d'œuvre, une ode d'argument mythologique, rédigée pendant que des brigands le retenaient prisonnier : « c'étaient les principaux épisodes de cette réclusion, si marquante dans son existence, que Gérard Lauwerys, mort, revivait sous l'influence de la résurrectine et du vitalium » (R. ROUSSEL, *Locus Solus* [1914], Paris, Gallimard, 1985, p. 142).

<sup>2</sup> VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *La machine à gloire* [1874], in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. I, 1986, p. 583-596.

de Villiers – curieuse nouvelle qui se propose de démonter pièce par pièce les ressorts secrets de la renommée –, l'expérience de Sinadino a conduit à mettre en question les facteurs concrets de la consécration littéraire et de la chute dans l'oubli. « Sommes-nous des dupes ? », demandait cyniquement Villiers, qui exigeait d'« examiner, avec une simplicité sincère et par nous même, ce qu'est la Gloire ». Dans notre cas, la mise à l'essai de la gloire, considérée en tant que « grande machinerie », a logiquement amené à explorer le vaste continent de la production dite « mineure », restée hors des principaux relais de la reconnaissance : on conviendra, encore une fois avec Villiers, que tout succès possède, à côté d'un versant lumineux et public, naturellement voué à la mémoire, « son ombre, son côté de supercherie, de mécanisme et de néant<sup>3</sup> », qui semble devoir s'inscrire de lui-même dans l'oubli.

Ainsi, cette recherche a développé un double parcours, entre étude isolée d'un auteur (recomposition d'une vocation, d'un milieu, d'une œuvre personnelle) et réflexion sur son influence et sa postérité (analyse des catégories historiographiques sur lesquelles peut se fonder une réévaluation critique). Du paradigme de la « résurrectine » à celui de la « machine à gloire », le croisement de ces deux perspectives a défini notre approche méthodologique.

### *Généalogie d'une méthode*

À l'origine de ce cheminement, orienté du projet vers sa réception, on peut isoler une difficulté essentielle, qui a déterminé, en négatif, une ligne de conduite. Face à cette œuvre sans repères, au tracé « anonyme et parfait comme une existence d'art<sup>4</sup> », le regard critique s'est en effet trouvé dans une position singulière. Dans l'incapacité de se présenter comme commentaire d'un sens préexistant (ou débat sur une interprétation extérieure), il a dû contribuer à élaborer la signification de l'œuvre. Il a été nécessaire non seulement de prolonger mais de soutenir la poésie de Sinadino. Non par irrévérence envers la lettre du texte, mais par nécessité : cette œuvre, restée plus ou moins sans lecteurs, conservait, de fait, une forme virtuelle. Production secrète, allusive, sans le moindre autocommentaire, elle présentait un caractère fondamentalement inachevé et semblait, par-là même, s'offrir à toutes les gloses.

Le premier effet de ce parti pris a été la création d'un nouvel espace interprétatif : hors du mirage d'une « intention d'auteur » – intention que l'on serait bien en peine

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 586 et p. 587.

<sup>4</sup> Pour reprendre une expression mallarméenne largement reprise et commentée au titre de la « mort de l'auteur » (S. MALLARMÉ, « Quant au livre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. II, 2003, p. 217).

de reconstituer aujourd'hui, en l'absence de documents permettant d'illustrer la volonté du poète –, le spectre de l'œuvre s'est largement ouvert. Il a été possible d'unifier ses fragments autour d'une poétique, puis de les réorganiser dans un ensemble cohérent, non seulement en distinguant des « saisons » (des temps essentiels de la production), mais en retrouvant, par le commentaire, une véritable continuité d'inspiration.

Cette participation active à la production du sens a vite cédé la place à la tentation de l'instrumentalisation : une œuvre si riche et complexe s'est prêtée d'elle-même à un jeu de relecture de l'histoire littéraire. De l'aval vers l'amont, à un siècle de distance, il a été tentant d'observer comment ce parcours poétique, auparavant totalement occulté, pouvait s'inscrire ou non dans un maillage historique très serré : celui d'une chronique littéraire conçue de façon traditionnelle, comme succession de mouvements et de courants (centrée généralement sur une culture et un pays), mais aussi, plus largement, celui de la modernité tout entière, considérée comme un unique espace de réception.

Cette approche a conduit à considérer l'œuvre de Sinadino moins comme un objet littéraire clos sur lui-même que comme un point d'observation privilégié, comme un instrument métalittéraire : la production du poète s'est progressivement changée en une lentille permettant d'observer tout ce qui l'entoure et la conditionne. Son *anachronisme*, associé à ce que l'on pourrait appeler son *décentrement* (sa position toujours excentrée, des rives de l'Égypte aux gratte-ciel de New York, en passant par les solitudes du lac Majeur et de Ceccano), sont devenus, dans cette optique, de véritables atouts : prérogative des œuvres mineures ou marginales, capables d'illustrer la situation d'hétérogénéité littéraire d'une époque, toujours réduite, dans un second temps, par le discours critique.

C'est là, peut-être, un des principaux enjeux de cette recherche : montrer les croisements entre lignes hautes et lignes basses de la littérature, et l'intérêt même d'une analyse de ces dernières, du point de vue de leur faculté d'exemplification. On tient là une piste possible, dans l'élaboration d'un « protocole de lecture » propre aux œuvres situées à la périphérie de la mémoire – car elle permet de transformer leur altérité par rapport au canon en un atout interprétatif. Comme le suggérait déjà Mallarmé, le décalage, chez un créateur, n'est pas nécessairement le signe d'une « minorité esthétique ». Au contraire, il peut permettre à l'auteur anachronique, *par sa différence même*, d'offrir de singulières mises en perspective, d'ordre littéraire ou historique : « ce n'est pas contemporanément à une époque, aucunement, que doivent, pour exalter le sens, advenir ceux que leur destin chargea d'en être à nu l'expression<sup>5</sup> ». On devine qu'un vaste corpus de textes peut offrir

<sup>5</sup> Cf. S. MALLARMÉ, « Villiers de l'Isle-Adam », in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 37.

un point de vue nouveau – nouveau car « oblique » – sur un panorama que l'on croyait connu.

Cette capacité de réfraction peut être appliquée, chez Sinadino, à tous les aspects de sa marginalité. Face au champ littéraire de son époque, qui semble parfois tenir de la Méduse par son caractère complexe, inextricable et grouillant, son expérience solitaire peut faire office, à sa façon, de bouclier de Persée : car elle permet de lancer un coup d'œil délibérément « biaisé » sur certains secteurs de l'espace créatif, tel qu'il se configure au début du *xx<sup>e</sup>* siècle. Rappelons que Sinadino soulignait le don qu'ont certains artistes de refléter le monde selon son « angle de perversité<sup>6</sup> ». Peut-être ne savait-il pas qu'on lui reconnaîtrait, un jour, la capacité involontaire de refléter un sous-chapitre de l'histoire littéraire : sa lumière indirecte, son versant non pas *solaire* mais *lunaire*. Reste à préciser ce que révèle le « sourire sélénien » d'Agostino J. Sinadino.

### *Miroir sans reflet*

La figure fuyante et contradictoire de Sinadino se caractérise par sa résistance à l'analyse. Le premier intérêt de cette étude a été de mobiliser, pour tenter d'en offrir un portrait, un ensemble conceptuel relativement élargi. Ces dernières années ont précisément vu l'émergence d'une terminologie nouvelle, pour mieux rendre compte de la pluralité des expériences littéraires du *xx<sup>e</sup>* siècle. Les « arrières-gardes » ont fait leur apparition à côté des « antimodernes », des « écritures de droite » et des « oubliés des avant-gardes », nouveaux invités dans l'histoire de la littérature<sup>7</sup>. Sans surestimer ces nouvelles catégories, ni commettre l'erreur de les substituer à celles qu'elles proposent de compléter, il faut reconnaître qu'elles offrent une vision plus riche et plus contrastée du panorama culturel. Leur perspective donne un nouvel élan à la vision trop linéaire de certaines histoires littéraires, figées sur la succession apparente des « mouvements » et focalisées sur les trajectoires des « grandes figures ».

L'analyse du parcours de Sinadino peut justement être inscrite dans cette voie de renouvellement, dans cet effort pour construire une histoire littéraire à la fois plus complète et plus attentive à ses préjugés théoriques : l'expérience du poète participe à la prise de conscience que le mode d'appréhension du passé, tel que

<sup>6</sup> Pour cette défense et illustration de la « perversité », cf. *Il dio dell'attimo* 1910, p. 39-41.

<sup>7</sup> Les ouvrages de William Marx (sur les arrières-gardes) et d'Antoine Compagnon (sur les antimodernes) ont été évoqués plusieurs fois dans le cours de ces recherches. Dans la même perspective, cf. B. MEAZZI, J.-P. MADOU [dir.], *Les oubliés des avant-gardes*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2006 et C. DOUZOU, P. RENARD [dir.], *Écritures romanesques de droite au *xx<sup>e</sup>* siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2002.



nous l'offre l'histoire littéraire, est excessivement statique – et que de nouvelles catégories sont nécessaires pour illustrer ses phénomènes marginaux (qui sont peut-être, contre toute attente, les plus vitaux). La fin du XIX<sup>e</sup> siècle constitue de ce point de vue une période de choix, en ce qu'elle « grouille de mineurs qui ont réussi et de majeurs descendus à la cave », comme le remarque malicieusement Pierre Jourde<sup>8</sup>. S'il semble acquis qu'une esthétique générale, fondée sur les « angles morts » de l'histoire, reste encore à édifier, c'est bien en termes de *failles structurelles* qu'il faut aborder les objets d'étude qu'elle désigne. Nul doute que dans ces « replis » se logent des expériences d'une grande richesse, qui restent largement à découvrir.

Dans le cadre de cette esthétique élargie, l'œuvre de Sinadino possède une valeur représentative très forte : ce poète semble illustrer de façon exemplaire les paradoxes d'un auteur fondamentalement « out of place », non seulement parce qu'il est situé « physiquement » entre les pays, les langues et les traditions littéraires, mais aussi parce qu'il s'est arraché (ou a été arraché) à la machine évolutive de la littérature. Parvenant à disparaître de l'histoire conçue comme *succession de prises de position esthétiques*, Sinadino a également échappé à l'histoire comprise comme *production d'un discours sur cette succession*. Prenant à la lettre le credo symboliste, Sinadino perçoit en effet la poésie comme un espace spirituel irrémédiablement coupé du monde : en ce sens, il s'engage à bâtir dans la solitude une non-œuvre, ou une anti-œuvre, littéralement invisible aux yeux de ses contemporains – mais néanmoins à la pointe du jeu d'innovation esthétique et formelle.

Sinadino joue ainsi le rôle d'un « éclairé » solitaire, sans cesse en situation de reconnaissance dans des zones obscures de la pratique littéraire. Bien sûr, le terme d'« éclairé » doit être relativisé. La « lanterne » de Sinadino ne projette sans doute pas plus de lumière que la « lampe de terre » chère à son ami Henri Thuile<sup>9</sup>, et son éclat est offusqué par celui, bien plus puissant, des avant-gardes naissantes. Sur le plan de la production, ce poète suit un parcours qui a peu de points communs avec celui d'un « voleur de feu » rimbaldien, ou d'un « incendiaire » marinettien : hors de *La Festa*, point de flammes destructrices ou sacrificielles, point de terrorisme rédempteur ou prométhéen. Beaucoup plus simplement, le poète arpente volontairement un chemin de traverse, dans ces espaces vides de la création qui longent le « cours central » de la littérature. « Je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte

<sup>8</sup> P. JOURDE, « Le fantôme de l'œuvre mineure à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Littératures classiques*, 31, numéro spécial « Les mineurs », p. 183.

<sup>9</sup> Pour reprendre le titre d'un recueil de poèmes publié par Henri Thuile (cf. H. THUILE, *La lampe de terre*, Paris, Grasset, 1913).

d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans les ténèbres absolues », aurait pu écrire Sinadino<sup>10</sup>.

À la fois « déserteur » et « éclaireur », Sinadino est de toute évidence un *irrégulier* des lettres, poursuivant seul sa lente avancée dans la nuit, et condamné pour cela à l'invisibilité. De fait, l'existence de ce dandy solitaire semble toujours « hors champ » par rapport au présent, et à la mémoire, des diverses littératures nationales. Mais peu importe, en définitive, l'absence de postérité de cette œuvre qui se situe tout entière hors des sentiers battus : car c'est peut-être cette inventivité – désordonnée, inexploitée, vouée à l'oubli – qui maintient en vie la littérature, en repoussant les bornes mêmes de son imaginaire. Agostino J. Sinadino construit, en esthète, un parcours poétique à la fois illimité et sans issue. Comme le disait Maeterlinck de Novalis, « il tourne en cercle, les yeux bandés, dans le désert ; mais il faut reconnaître que son cercle est immense ».

<sup>10</sup> « La Destruction fut ma Béatrice », ajoute Mallarmé (lettre de Mallarmé à Lefébure du lundi 27 mai 1867, in S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 717).

# DOCUMENTS ET INSTRUMENTS

« Ce qu'il fallut d'illusions, de désirs, de travail, de larcins, de hasards pour accumuler ce sinistre trésor de certitudes ruinées, de découvertes démodées, de beautés mortes et de délires refroidis... Et combien de ces bouquins-là furent-ils passionnément conçus, avec la folle ambition de faire oublier tous les autres !... Ainsi s'exhausse, de siècle en siècle, l'édifice monumental de l'ILLISIBLE... »

Paul Valéry



## DOCUMENT 1

« Organiser graphiquement l'espace d'une vie »



« Organiser graphiquement sur une carte l'espace d'une vie » : Agostino J. Sinadino semble s'offrir à cette représentation de l'existence dans l'espace dont rêvait Walter Benjamin dans une page de *Chronique berlinoise*. Sont indiqués sur ce schéma ses principaux lieux de séjour en Égypte et en Europe, ainsi que les villes d'édition de ses ouvrages (Alexandrie, Milan, Lugano, New York, Paris). Entre crochets, les dates supposées de ses permanences dans les diverses localités.

DOCUMENTS 2-A ET 2-B  
*Une iconographie très réduite*



BARONE AGOSTINO SINADINÒ

105

Une caricature au crayon du « baron Agostino Sinadinò », de la main du ténor Enrico Caruso. Ce dessin, retrouvé par Sergio Silvi, apparaît dans le recueil *Caricatures*, La Follia di New York, 1908, p. 105

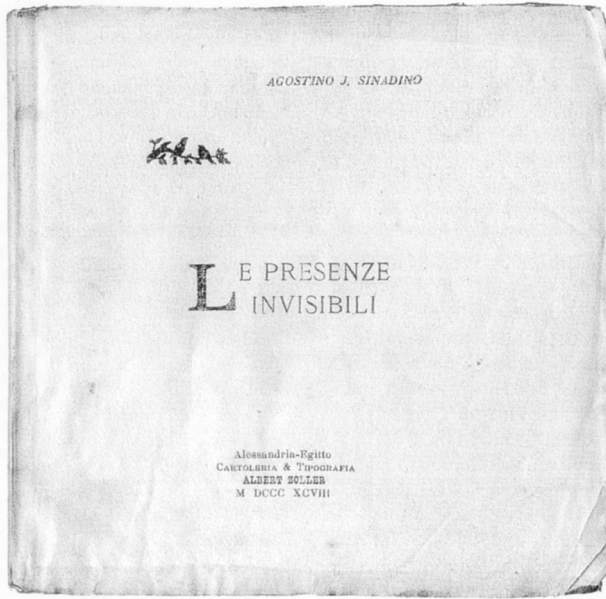


Une photographie de Sinadino retrouvée par Jean-Jacques Luthi. Selon toute vraisemblance, ce cliché, que l'on trouvera reproduit en miniature dans l'anthologie *Vingt-huit poètes d'Égypte*, a été pris autour de l'année 1930.

## DESCRIPTION DES TEXTES RETROUVÉS

1 – *Le presenze invisibili*

Alessandria d’Egitto, Cartoleria &amp; Tipografia Albert Zoller, 1898



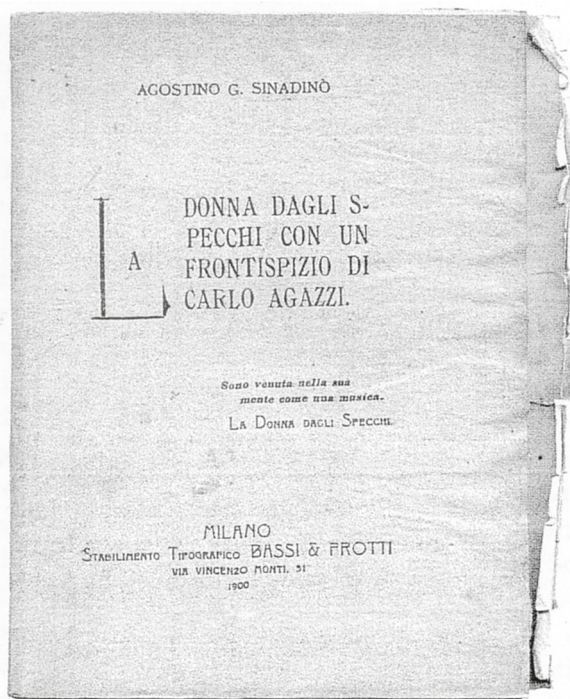
*Description* : recueil de poèmes, 175 x 175 mm, couverture beige. 62 pages. Nom de l’auteur mentionné en couverture : « Agostino J. Sinadino ». Encre vert émeraude. Tiré en 100 exemplaires par la typographie Albert Zoller d’Alexandrie. Achevé d’imprimer daté du 23 mai 1898.

*Exemplaires identifiés* : 4 exemplaires. Le premier consulté au Vittoriale, portant le n° 18 et une dédicace manuscrite à Tom Antongini : « all’indimenticabile Tom, al sottile ricercator di sensazioni rare, memore d’una comune spensieratezza giovanile, offre l’“alter ego” Agostino ». Le deuxième, conservé à la Beinecke Library de l’Université de Yale (fonds Marinetti), non numéroté et non dédicacé. Le troisième, consulté à Athènes, fait partie de la bibliothèque italienne du fonds Cavafis ; il n’est pas numéroté, mais porte une dédicace manuscrite : « à l’illustre ami Cavafy, cette pâle gerbe de fleurs malades ». Le quatrième et dernier exemplaire est actuellement en possession d’Armando Audoli.



2 – *La donna dagli specchi. Con un frontispizio di Carlo Agazzi*

Milano, Stabilimento tipografico Bassi &amp; Protti, 1899

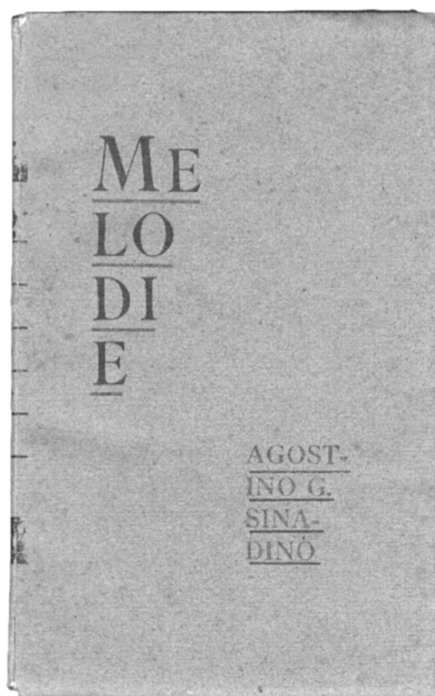


*Description* : récit, 200 x 150 mm, couverture beige. 40 pages. Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino G. Sinadinò ». Une illustration en faux titre (page de garde), en couleur, signée Carlo Agazzi. Encre noire. Imprimé en 250 exemplaires par la typographie Bassi & Protti de Milan. Achevé d'imprimer daté du 22 février 1900.

*Exemplaires identifiés* : 3 exemplaires. Le premier est conservé à la Beinecke Library de Yale (fonds Marinetti) ; il porte le n° 43 et une dédicace manuscrite à Marinetti : « À mon cher F. T. Marinetti, amicalement, Agostino G. Sinadinò, le 1<sup>er</sup> mars 900 ». Le deuxième est mentionné par Armando Audoli dans son article sur *WUZ* (cf. bibliographie). Il porte une dédicace manuscrite à Gian Pietro Lucini : « A Gian Pietro Lucini questo debole fiore appassionato, Agostino G. Sinadinò, 5 Maggio MCM ». Le troisième exemplaire, récemment vendu par une librairie antique, appartient à un particulier.

3 – *Melodie*

Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1900

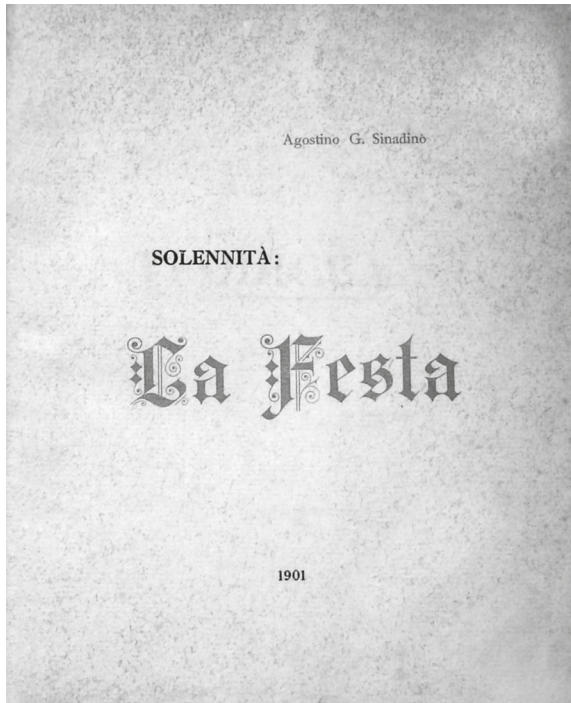


*Description* : recueil de poèmes, 240 x 150 mm, couverture violette. 89 pages non numérotées (titres et poèmes ne sont imprimés que sur les pages de droite). Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino G. Sinadinò ». Encre rouge et noire (l'encre rouge est employée pour certains titres, sous-titres et lettrines). Imprimé en 100 exemplaires par la typographie Tessin-Touriste de Lugano. Achevé d'imprimer daté du 11 août 1900.

*Exemplaires identifiés* : 3 exemplaires, dont deux présents à la Bibliothèque cantonale de Lugano, portant les n° 77 et n° 80, sans dédicaces ni mentions manuscrites. Le troisième exemplaire est conservé à la Beinecke Library de Yale (fonds Marinetti) ; il porte le n° 93 et la dédicace : « Al carissimo amico F.T. Marinetti, questi ansiosi tentativi di musica. Agostino G. Sinadinò. Lugano, Villa Selm, XXIV. IX. MCM ». Remarque : un poème du recueil, « Offerta », est cité par Gian Pietro Lucini dans *Il verso libero* (p. 609-610).

## 4 – Solennità : la festa

Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1901

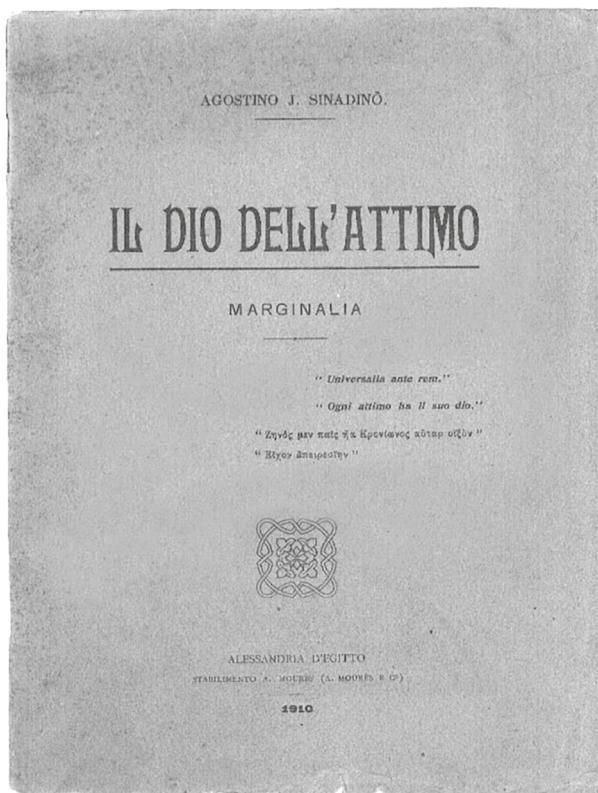


*Description* : poème divisé en trois chapitres, 195 x 230 mm, couverture jaune [?]. 104 pages numérotées. Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino G. Sinadinò ». Encre rouge et noire (l'encre rouge apparaît à dix reprises, pour les titres, mais également dans le corps du texte, p. 94, p. 96, p. 101 et p. 104). Imprimé en 100 exemplaires par la typographie Tessin-Touriste de Lugano. Achevé d'imprimer daté du 4 janvier 1901.

*Exemplaires identifiés* : un seul exemplaire, conservé par la Biblioteca foresiana de Portoferraio (île d'Elbe). Il s'agit de l'exemplaire n° 20. Le volume a souffert de l'humidité, la couverture est manquante. Remarque : deux fragments du poème sont cités par Gian Pietro Lucini dans *Il verso libero* (p. 608-609), et le volume est décrit par Fausto Maria Martini dans son récit *Si sbarca a New York*. Nous avons réédité le texte dernièrement : A. J. Sinadino, *La Festa*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.

5 – *Il dio dell'attimo. Marginalia*

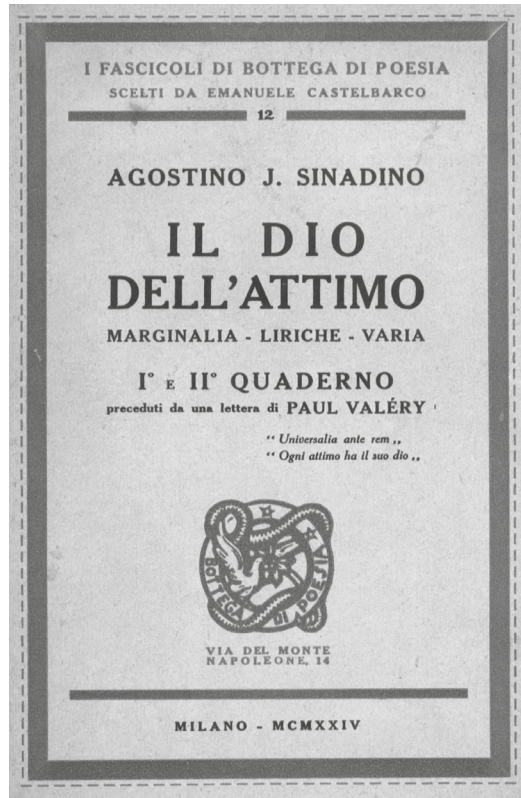
Alessandria d'Egitto, Stabilimento A. Mourès, 1910



*Description* : recueil de fragments en prose et d'aphorismes. 225 x 166 mm, couverture grise, 28 pages. Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino J. Sinadinò ». Encre noire. Tiré en 300 exemplaires par l'imprimerie A. Mourès d'Alexandrie. Achevé d'imprimer daté du 25 juillet 1910.

*Exemplaires identifiés* : 3 exemplaires. Le premier retrouvé par Glauco Viazzi, le deuxième en possession d'Armando Audoli. Le troisième est conservé à Athènes, dans la bibliothèque italienne du fonds Cavafis (S.N.ELL.). Il n'est ni numéroté, ni même coupé, et ne porte pas de dédicace. Remarque : c'est le don d'un exemplaire de cet ouvrage à Paul Valéry qui est à l'origine de la lettre de remerciement du poète français qui figure en ouverture du *Dio dell'attimo* de 1924.

6 – *Il dio dell'attimo. Marginalia – Liriche – Varia. Primo e secondo quaderno*  
 Milano, Bottega di poesia, coll. « I fascicoli di Bottega di poesia », 1924

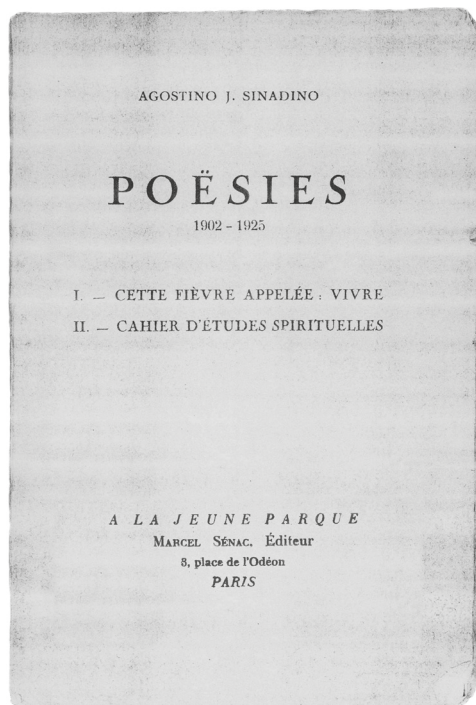


*Description* : recueil de poèmes, fragments en prose, aphorismes. Reprise de la précédente publication augmentée d'un deuxième cahier, et d'une lettre-préface de Paul Valéry. Deux éditions de l'ouvrage. Première édition en deux formats : 250 x 170 mm pour les 25 exemplaires de luxe, couverture verte, numérotés de 1 à 25, et 190 x 125 mm pour les 500 exemplaires suivants, numérotés, dont la couverture est également verte. Nombre de pages invariable : 137 + 2 pages. Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino J. Sinadino ». Encre noire. Éditions Bottega di Poesia. Achevé d'imprimer daté du 31 octobre 1924. Seconde édition format 190 x 125 mm, couverture orange. Nombre de pages inchangé : 137 + 2 pages. Exemplaires non numérotés (et tirage par conséquent indéterminé). Pas d'achevé d'imprimer.

*Exemplaires identifiés* : 7 exemplaires de la première édition (couverture verte) et 6 de la seconde (couverture orange). Première édition : un ouvrage à la bibliothèque de l'Institut de France (fonds Karaiskakis), 190 x 125 mm, portant le n° 93 et une dédicace à Henri Thuile : « À Henri Thuile, avec les sentiments rares qui persistent après l'effacement des pas humains et divins... Agostino J. Sinadino, Alexandrie. XIX-III-MCMXXV ». Un deuxième exemplaire à la Bibliothèque Universitaire de Genève, 190 x 125 mm, n° 170, contenant une dédicace à Georges Cattaui : « Au poète Georges Cattaoui, "ces instants dont le dieu est toujours futur", en hommage cordial, Agostino J. Sinadino. Alexandrie XV. V. MCMXXV ». Un troisième exemplaire évoqué par Ernesto Citro dans son ouvrage consacré à Sinadino, p. 149-155 (cf. bibliographie), 190 x 125 mm, portant le n° 119 et une dédicace à Angelo Sodini : « Al fine letterato Angelo Sodini... Nell'ombra degli iddii non transitori. Agostino J. Sinadino, Milano VI-V-MCMXXVII ». Un quatrième exemplaire à la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne-Dorigny, 190 x 125 mm, portant le n° 215, sans mention manuscrite de l'auteur. Un cinquième exemplaire présent à la B.N.C.F. (Florence), 190 x 125 mm, sans dédicace. Un sixième ouvrage, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Milan, porte le n° 79. Le septième ouvrage recensé porte le n° 29 et est conservé à l'Université du Connecticut (Babbige Library). *Deuxième édition* : 6 exemplaires, couverture orange, 190 x 125 mm, non dédicacés. Le premier se trouve à la Biblioteca braidense de Milan, le deuxième à la Bibliothèque de l'Università Statale de Milan, le troisième à la Bibliothèque communale de Sesto Fiorentino, le quatrième à la Bibliothèque communale de Anzio, le cinquième à la Bibliothèque de l'Université de Rome (La Sapienza), et le sixième à l'Université de Chicago.

7 – *Poësies 1902-1925. I- Cette fièvre appelée : vivre. II- Cahier d'études spirituelles*

Paris-Alexandrie, Marcel Sénac-Grammata, 1929



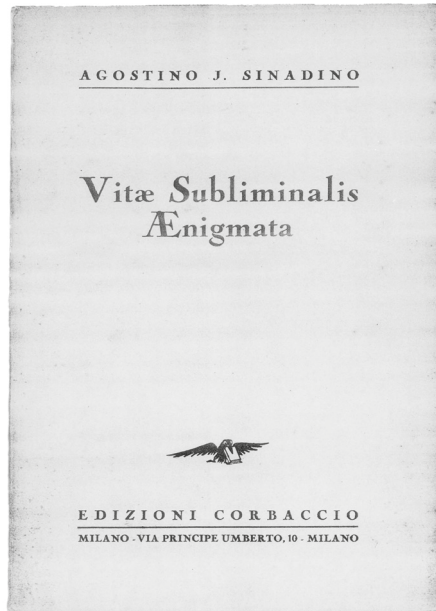
*Description* : recueil de poèmes en français, 205 x 140 mm, couverture bleue. 141 pages. Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino J. Sinadino ». Encre noire. Tiré à 311 exemplaires par Marcel Sénac, selon les dispositions qu'indique la justification de tirage : cinq exemplaires sur Japon impérial (numérotés de 1 à 5), soixante et un sur Lafuma (dont cinquante numérotés de 6 à 55 et onze numérotés de I à XI), et deux cent quarante-cinq correspondant à l'édition courante (numérotés de 56 à 300). On identifie, entre tous ces exemplaires, deux types de couvertures légèrement différentes, sans que cette variation ne recoupe les différentes éditions présentées par la justification de tirage : la première porte en bas de page la simple mention « À LA JEUNE PARQUE | MARCEL SÉNAC, Éditeur | 3, place de l'Odéon | PARIS ». La seconde porte également cette indication, mais dans une police plus réduite, et laisse lire à sa droite, au même niveau : « MAISON D'ÉDITIONS | GRAMMATA | 6, rue de l'Église Debbanc | ALEXANDRIE (Égypte) ». Pour tous les exemplaires, achevé d'imprimer daté du 16 mai 1929.

*Exemplaires identifiés* : 4 exemplaires. Un exemplaire à la BnF, dont la couverture ne mentionne que l'éditeur Marcel Sénac, portant le n° 114, sans dédicace. Deux exemplaires également au Vittoriale, portant les n° 2 et n° 37. L'exemplaire n° 2, sur papier Japon, dont la couverture ne mentionne que Marcel Sénac, porte une dédicace à Gabriele D'Annunzio : « À Gabriele D'Annunzio, au Seigneur du Verbe, à l'Ascète, à l'«Auteur de la Gent Latine» ces hésitations sur le mode de France, en hommage religieux, le byzantin Agostino J. Sinadino. Milan le XXVI II MCMXXX ». L'exemplaire n° 37, sur Lafuma, dont la couverture mentionne à la fois Marcel Sénac et Grammata, porte une deuxième dédicace : « À l'auteur de la Gens Méditerranéenne, à Gabriele D'Annunzio, en offrande bien humble, le byzantin Synadène Agostino J. Sinadino. Stresa Borromea, XXII VII MCMXXIX ». Un dernier exemplaire à la Bibliothèque Carducci de Bologne (couverture ne mentionnant que Marcel Sénac).



8 – *Vitæ Subliminalis Aenigmata. Idillio d'Hyla*

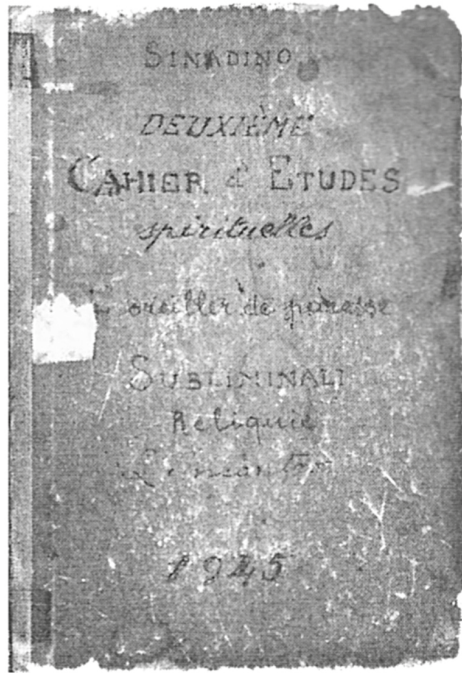
Milano, Edizioni Corbaccio, 1934



*Description* : recueil de 135 poèmes suivi d'un fragment théâtral d'une quarantaine de pages intitulé *Idillio d'Hyla*. Cet ouvrage constitue le troisième cahier du *Dio dell'attimo* (la page de garde porte la mention « Terzo quaderno del *Dio dell'attimo* »). 195 x 140 mm, couverture beige, 208 pages. Nom de l'auteur mentionné en couverture : « Agostino J. Sinadino ». Encre noire. Pas de justification de tirage ni d'année de publication. Le fragment *Idillio d'Hyla* porte la datation « 1904-1923 ».

*Exemplaires identifiés* : 4 exemplaires. Le premier est conservé à la B.N.C.F. (Florence), non numéroté, sans dédicace ni mention manuscrite de l'auteur. Un deuxième exemplaire, consulté au Vittoriale degli Italiani, porte sur la page de garde une dédicace à Gabriele D'Annunzio : « A Gabriele D'Annunzio, all'autore della Gente Latina, al Maestro di Meandri, in reverente omaggio, il bizantino Sinadeno [sic], Milano IV.II.MCMXXXIV ». Le troisième exemplaire est conservé à la Bibliothèque Communale de Cattolica (Émilie-Romagne). Le quatrième et dernier exemplaire repéré est en possession d'Andrea dall'Oglio, fils du fondateur des éditions Corbaccio.

## 9 – Manuscrits retrouvés (1945-1953)

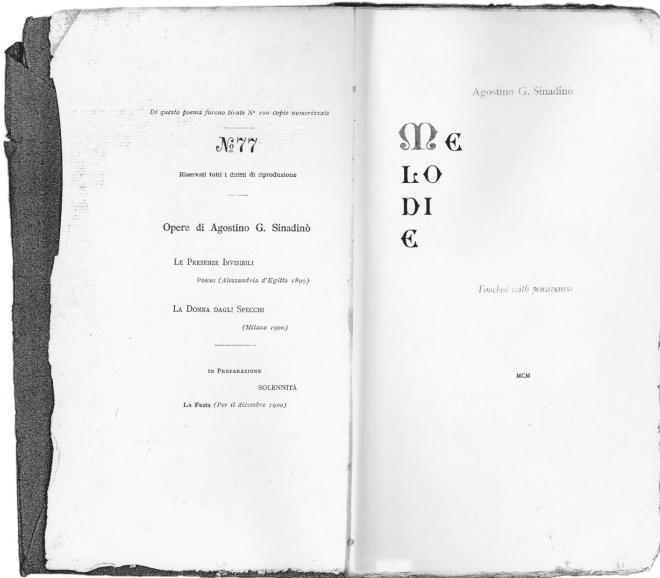
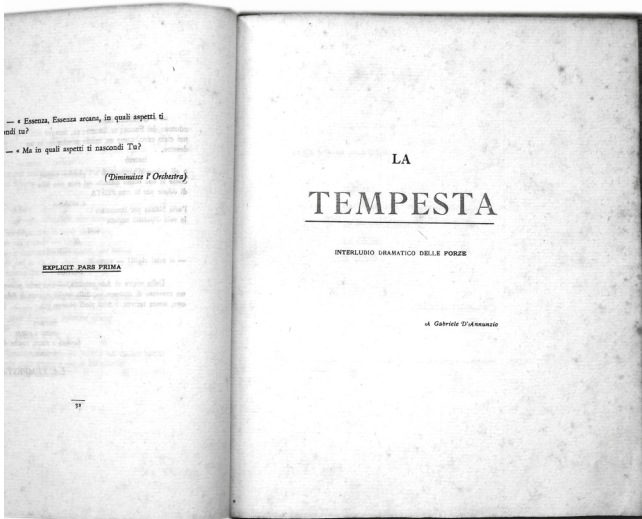


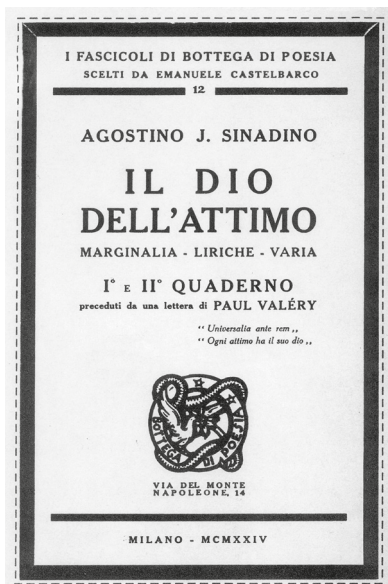
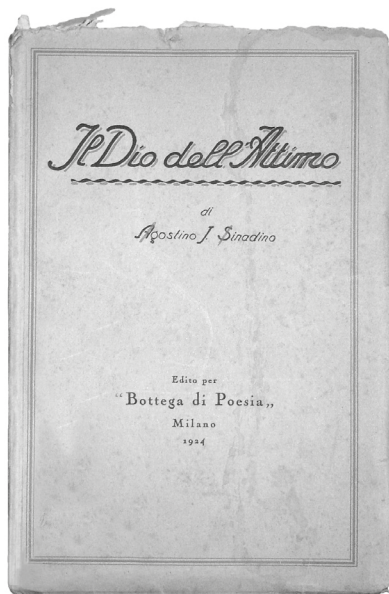
*Description du manuscrit 1* : recueil de 71 poèmes en français (*Cahier d'études spirituelles*), suivi de 14 poèmes en italien (*Subliminali*) et d'une nouvelle (*L'incontro*). Format 13 x 18 cm, papier blanc légèrement jauni, couverture cartonnée. 132 p. Daté de 1945 avec une dédicace à André Gide ajoutée après la fin de la rédaction (19 février 1951).

*Description du manuscrit 2* : recueil de 38 poèmes en français (*Études et modulations*), suivi de 10 poèmes en italien (*Nuove subliminali*) et d'un poème en appendice (*Elegia*). Format 15 x 21 cm, cahier quadrillé, couverture noire. 82 p. Sous-titre : 1925-1950.

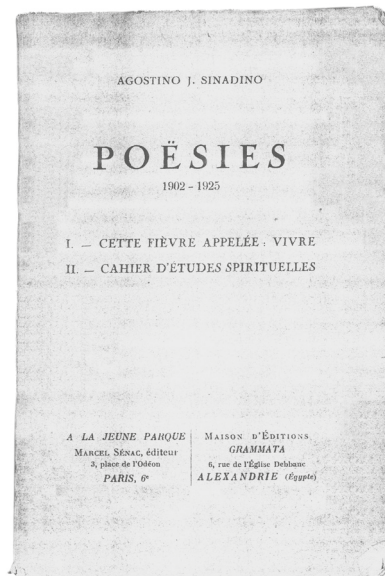
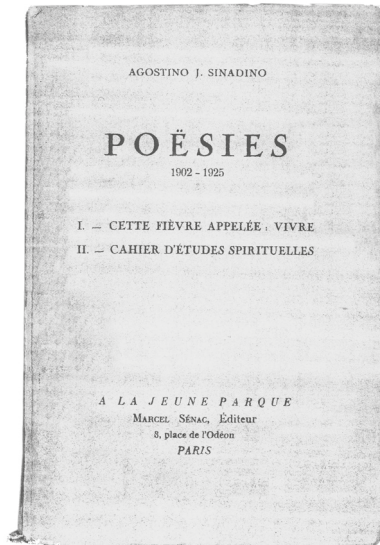
*Description du manuscrit 3* : suite de 40 fragments en prose, sous forme de journal (*Cris de lumière. Évangile de N.S. d'Enfant chéri et divin selon Sinadino*). Format 15 x 21 cm comme le précédent, papier ligné. 48 p. seulement. Daté 1947-1953. Pour plus de détails, nous renvoyons à l'édition déjà citée de M. Orsino-Alcacer : A.J. Sinadino, *Cahiers inédits (1945-1953)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.

## COUVERTURES ET DÉTAILS D'ÉDITION

Page de garde du recueil *Melodie* (Bibliothèque de Lugano).Un titre de chapitre de *La Festa*, p. 33 (Bibliothèque de Portoferraio).



Les deux tirages courants du *Dio dell'attimo* de 1924  
(couverture orange pour le premier, verte pour le deuxième).



Les deux couvertures du recueil *Poësies 1902-1925* :  
simple mention de l'éditeur Marcel Sénac, « À la jeune Parque »,  
ou double mention « À la jeune Parque – Maison d'Éditions Grammata »

# ORA

*... scrosciava e clangeva  
lung'esse le dune deserte  
d'una maglia di bave  
ammantando le vertebre viscide  
di lave e di basalti, irritata  
(crotali e sistri e conche  
discordati; oricalchi)*

## LA TEMPESTA

Ingemendo lacrimevolmente, per le vene  
della terra profonde, per correntie  
di linfe il

CORO :

Essenza, che di te fai pensose  
le fiale, pel velluto dei cieli profusi  
d'ori; per i profondi oceani delle foreste la cui musica  
inchiusa si duole nel profondo...

— Essenza, Essenza arcana —, in

*ma cade la canzone — alienata —  
come un languore d'ale...*

Giubilo e FESTA,

## ORO

Oro d'Alba,  
Oriente! per i gradi tremolati dell'ètere, Oriente!  
Scalata del cielo sepolcrale e d'orrore. Prima apparizione  
dei barbari bianchi; stupore della natura sommersa  
nelle acque del castigo; prolungata  
forma negra, ma che l'Oriente ilare  
rompe in un punto con furia e silenzio.

Propagate fanfare; ilare oro  
propagato;  
propagato tinnire  
delle rugiade...

Ma che novità dei colori! Sono dunque  
ammesso al MISTERO, a questo mirabile  
Mistero...

# SONO ASSUNTO

*avvelenate groviglie!  
Scorrerie negre d'araldi, con i loro labbari irosi, o TEMPESTA!*

*Otri  
tronfi! osceni alsvei  
obesi!... bòlidi di bitume, solfi  
dell'inferno...*

*Verso il centro della tragedia, che la statua  
— incrollabilmente — occupa  
dell'eroe, miaggono scrosciate  
le orchestre eguoree della  
nuvolaglia,*

*morduta  
fenduta  
dall'agile lama — balenata — che la investe e s'affonda  
la lama e la sguarcia e l'allista, per il cielo  
— rotta in fuga tumultuosa — pari  
all'impeto giovanile, quand'è forzennato,*

## AL FURORE

*della spada. Volano  
i lembi sfacciati, simili a grandi gabbiani fuggenti.*

---

101

*S'allontana, pianamente, lung'h'essa  
la benignità delle vic...*

*Diminuisce — nel lontano — la  
VOCE DELLA GIOIA:*

*« Andate, ora,  
nel senso delle trame  
più segrete! Andate a riconoscerle, Deliziosi,  
la plenitudine immensa...*

*(— ...gemmale oro profferendo profferite  
bocche occulte, verticali,  
alle stelle... —)*

## DELLA FESTA

*(Diminuisce l'orchestra)*

EXPLICIT PARS TERTIA

*Lugano. Giugno-Dicembre. MCM.*

---

104

Les pages finales du poème *La Festa*, imprimé à Lugano en 1901  
(p. 101 et 104)





## BIBLIOGRAPHIE

### I – ŒUVRES DE AGOSTINO J. SINADINO

#### *Œuvres éditées*

*Le presenze invisibili*, Alessandria d’Egitto, Cartoleria & Tipografia Albert Zoller, 1898

*La donna dagli specchi. Con un frontispizio di Carlo Agazzi*, Milano, Stabilimento tipografico Bassi & Protti, 1899

*Melodie*, Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1900

*Solennità : La Festa*, Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1901

*Il dio dell’attimo. Marginalia*, Alessandria d’Egitto, Stabilimento A. Mourès (A. Mourès e C°), 1910

*Il dio dell’attimo. Marginalia – Liriche – Varia. I° e II° quaderno. Preceduti da una lettera di Paul Valéry*, Milano, Bottega di Poesia, coll. « I Fascicoli di Bottega di Poesia », 1924

*Poësies 1902-1925. I. – Cette fièvre appelée : vivre. II. – Cahier d’études spirituelles*, Paris, À la Jeune Parque, Marcel Sénac éditeur, 1929

*Vitae Subliminalis Aenigmata. Idillio d’Hyla*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1934

#### *Textes parus isolément dans les revues littéraires*

##### *Revue du Nord*

« *Matin* », « *Simple accord* », « *Air de printemps* », in *Revue du Nord*, Rome, Juin-Juillet 1905

« *Hymnor et Cydna* », in *Revue du Nord*, Rome, août-septembre 1905

« *Sonnet* », in *Revue du Nord*, Rome, mars-avril 1906

« *Ibsen* », « *Poésie* », in *Revue du Nord*, Rome, juillet-août 1906

« *Soir occidental* », in *Revue du Nord*, Rome, mars-avril 1907

« *À Remy de Gourmont* », « *Debussyana* », in *Revue du Nord*, Rome, novembre-décembre 1907

*Poesia*

« La morte di Parsifal », in *Poesia*, n°9-12, octobre-décembre 1906 et janvier 1907

*Grammata*

« Délires », « Fragments d'un poème », in *Grammata*, n° 38, juin-octobre 1917

« Marginalia », in *Grammata*, n° 39, janvier-juillet 1918

« Tombeau – résurrection », in *Grammata*, n° 40, 1919

« Elegia », in *Grammata*, n° 41, octobre-décembre 1919

*Œuvres inédites, textes hypothétiques**Inédits retrouvés par Ernesto Citro*

Trois cahiers récupérés par le peintre Joachim Esposito en 1956, à la mort du poète, et publiés en octobre 2006 par Margherita Orsino-Alcacer : cf. A.J. SINADINO, *Cahiers inédits (1945-1953)*, introduction, traduction et notes de Margherita Orsino-Alcacer, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

*Une traduction égarée*

*Il dio dell'attimo e Vitae Subliminalis Aenigmata* évoquent une traduction de la *Salomé* de Wilde, probablement publiée à un tirage très limité pendant le séjour du poète aux États-Unis : O. WILDE, *Salomé. Prima versione italiana*, New York, Dante, 1919 (mais plus probablement : 1909)

*Inédits hypothétiques, non retrouvés*

De nombreux textes, cités dans la liste des œuvres « à paraître » des recueils de Sinadino, ou mentionnés au détour d'une phrase dans la correspondance du poète, peuvent être considérés comme des inédits hypothétiques.

*La donna dagli specchi* promet *Solennità : La Festa*, mais également quatre chapitres inédits de *Solennità : Il Creatore, Le Magnifiche Spade, La Vittoria, La Divina incoscienza* – et deux œuvres présentées comme des « drames » : *Il Sagittario, La Tempesta*.

*La Festa* évoque, parmi les œuvres en préparation, un volume intitulé *Solennità : La Divina Incoscienza*.

*Il dio dell'attimo. Marginalia* présente comme « in corso di stampa » *Idillio d'Hyla* et *Poemi elementali*. Un projet de couverture de Giovanni Costetti pour une édition intitulée *Idillio d'Hyla. Poemi elementali*, prévue pour l'année 1906, laisse supposer que ces deux manuscrits étaient achevés. La liste évoque également

*Syllabes*, recueil de poèmes, et deux œuvres en préparation, *La Redenzione del Mondo Minore* et *Tragoedia Deorum*.

*Il dio dell'attimo. Marginalia. Liriche. Varia. I° e II° quaderno* fait référence à un troisième cahier du *Dio dell'attimo* intitulé *Il fauno inginocchiato*, mais également à deux recueils présentés comme « inédits », *Poemi elementali* et *Odi spirituali*. *Poemi elementali* avait déjà été mentionné en 1910, dans la liste des œuvres du premier *Dio dell'attimo*. Quant aux *Odi spirituali*, une lettre à Giuseppe Prezzolini du 6 mars 1913, dans laquelle ce titre est évoqué, montre que cet ouvrage avait un certain degré de réalité.

*Poësis (1902-1925)* fait encore référence à un troisième cahier du *Dio dell'attimo*, toujours intitulé *Il fauno inginocchiato*, et promet un deuxième recueil en français, *Aenigmata Subliminalis Self*, « poèmes (en français) ».

*Vitae Subliminalis Aenigmata* mentionne la publication, prévue « prochainement », d'un quatrième et d'un cinquième cahier du *Dio dell'attimo* : *Il fauno inginocchiato*, *Il Principe terrestre*.

Par ailleurs, Ernesto Citro évoque dans son essai sur Sinadino un roman inédit, pour une grande part autobiographique, que le poète aurait cédé pour quelques sous à un bouquiniste milanais, à la fin de sa vie. Ce manuscrit, intitulé *Il fauno inginocchiato*, est évoqué par Sinadino dans sa lettre à André Gide du 3 janvier 1933 : « j'ai un volume de mémoires (mais objectivé en une sorte de roman "à la troisième personne") », *Il fauno inginocchiato*. »

Enfin, il existe aussi, probablement, une traduction de l'anglais à l'italien inédite, qui aurait pour titre *Sotto l'altura*, d'après le conte fantastique d'Aubrey Vincent Beardsley (citée dans l'index des œuvres « à paraître » à partir du premier cahier du *Dio dell'attimo*).

## II – BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

*Articles et études monographiques*

- A. AUDOLI, « Omaggio a Agostino John Sinadino, poeta amato e dimenticato », *WUZ*, III, n° 2, marzo-aprile 2004
- ID., « *La Festa* introvabile di Agostino J. Sinadino », *WUZ*, IV, 4, juillet-août 2005, p. 55-58
- L. CASTELLANI, « Lettura di un libro simbolista (Agostino J. Sinadino, *Melodie* : struttura compositiva) », *Cronorama*, VI, 14-15, août-octobre 1978, p. 14-26
- ID., « *Vitae Subliminalis Aenigmata* ovvero Agostino John Sinadino e il mostro », *La rassegna della letteratura italiana*, LXXXIX, 2-3, mai-décembre 1985, p. 460-466
- E. CITRO, « Il fantasma Agostino J. Sinadino », *Nuova Rivista Europea*, III, 10-11, mars-juin 1979, p. 55-59
- ID., *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, Ravenna, Longo, 1986
- ID., « Agostino J. Sinadino, da *Poesies 1902-1950* », *Poesia Due*, Guanda, Milano 1981, p. 109-143
- P.-A. CLAUDEL, « Itinerari di un poeta simbolista tra le lingue: mari e deserti nell'opera di Agostino John Sinadino », *Cartevive*, XV, 2, settembre 2004, p. 39-45
- R. JACOBBI, « Agostino Sinadino », in *L'avventura del Novecento*, Garzanti, Milano 1984, p. 296-302
- G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Edizioni di poesia, 1908, p. 607-611
- G. B. NAZZARO, « L'essere Sinadino », *ES*, 3, février-mai 1975, p. 73-98
- S. SILVI, « Sinadino », *Colophon*, novembre 2007, p. 28-41

*Éditions (partielles) de la correspondance du poète*

- I. CIANI, « Lettere a Gabriele D'Annunzio », in *La rassegna dannunziana*, X, n° 21, maggio 1992, cite une lettre de Sinadino à D'Annunzio, p. V-VI.
- P.-A. CLAUDEL, « *De la part d'un ami sans visage*. Agostino J. Sinadino, un poète sans profil. Correspondance retrouvée avec André Gide », in *Studi Francesi*, n° 147, septembre-décembre 2005, p. 565-598, contient un ensemble de dix-sept lettres échangées par les deux hommes entre 1909 et 1934.
- F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici egiziani*, Roma, Bulzoni, 1983, transcrit en annexe deux lettres de Sinadino à Henri Thuile, p. 169-170.
- M.L. VANORIO, « *Non chiamatemi maestro* ». *Episodi della ricezione italiana di Paul Valéry*, Napoli, Dante & Descartes, 2002, cite intégralement deux lettres de Sinadino à Paul Valéry.

*Textes reproduits au sein d'essais critiques ou d'anthologies  
(par ordre chronologique de publication)*

- G.P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Edizioni di poesia, 1908, cite longuement Sinadino, p. 607-611, et reproduit trois textes du poète : « La morte del poeta » (sonnet final du recueil *Le presenze invisibili*) et deux fragments de *La Festa*.
- J. MOSCATELLI, *Poètes en égypte*, Le Caire, Éditions de l'Atelier, 1955, contient les poèmes suivants : « La petite porte », « Soir au jardin », « Cris », « Science », « Poursuite d'une nymphe », « La rose pourpre », « équation spirituelle », « Modulation sur un mystère », « Égypte », « Dernier temple », « Statue » (textes inclus dans le recueil *Poësies*).
- G. VIAZZI, V. SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia* (3 vol.), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967-1971-1972, contient un certain nombre de poèmes de Sinadino. Dans le premier volume on trouve : « Il libro », « La tempesta », « La festa » (tirés de *La Festa*), « La morte del poeta » (tiré de *Le presenze invisibili*) et « La morte di Parsifal » (tiré de la revue *Poesia*). Dans le deuxième volume : « Melodie », « Offerta », « Le nuvole », « Opòra », « Piccola orchestra », « Melodia », « Allusioni mistiche », « Lied delle atonie », « L'onda » (tirés de *Melodie*). Dans le troisième volume : « Sonnet » (tiré de la *Revue du Nord*), « Elegia » (trouvé, d'après ce qu'annonce une note de G. Viazzi, dans « l'archivio di Tito Marrone », mais le texte se trouve aussi dans *Il dio dell'attimo*), « Fragment de *Idillio d'Hyla* » (tiré de *Idillio d'Hyla*).
- J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1798-1945)*, Paris, Éditions de l'École, 1974, contient le poème « Science » (tiré de *Poësies*).
- ID., *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte : vingt-huit poètes d'Égypte*, Paris, L'Harmattan, 2003, contient les poèmes « Égypte », « Modulation sur un mystère », « La petite porte », « Cris », « Soir au printemps », « Dernier temple », « Statue », « Science », « Poursuite d'une nymphe », « Équation spirituelle », « La rose pourpre » (tirés de *Poësies*), et « La prière du lac », « Le revenant », « Poème » (tirés d'un cahier inédit, dont Ernesto Citro avait publié une sélection dans le recueil *Poesia due*).
- G. VIAZZI, *Agostino J. Sinadino. Poesie*, Napoli, Guida, 1972, réunit une large sélection de textes, issus de *Melodie*, des deux cahiers du *Dio dell'attimo* et de *Vitae Subliminalis Aenigmata* – textes auxquels s'ajoutent les quelques fragments (*Le presenze invisibili*, *La Festa*) cités par Lucini dans *Il verso libero*.
- E. CITRO, « “Le revenant” e altre poesie inedite », in *Nuova Rivista Europea*, III, 10-11, mars-juin 1979, p. 55-59.

- ID., « Agostino J. Sinadino, da *Poesies 1902-1950* », *Poesia Due*, Milano, Guanda, 1981, p. 109-143, propose une sélection de textes en français, publiés par Sinadino dans *Poesies* ou retrouvés dans les cahiers inédits.
- D. CAMMAROTA, *Storie di spettri*, Roma, Fanucci, 1988, contient l'hymne « Opôra », tiré du recueil *Melodie*.
- E. FUMI, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini Editori, 1992, reproduit dans ses annexes, p. 233-236, trois textes de Sinadino : « Allusioni mistiche », « Lied delle atonie » (tirés de *Melodie*), et le fragment initial de *La Festa* (cité par Lucini dans *Il verso libero*).
- M. GALLOT, M. ORSINO-ALCACER, J.-L. NARDONE, *Anthologie de la littérature italienne. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, vol. III, 2006, p. 115-116, contient trois poèmes de *Melodie* : « Offerta », « La torre di Giotto », « Le nuvole ».

*Comptes rendus critiques*  
(liste non exhaustive)

- Dans *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, vol. II, n°9, p. 201-208, Sem Benelli juge très sévèrement le recueil *Melodie*, en présentant son auteur comme « un voyageur qui a perdu son train ».
- Une brève note du bulletin des lecteurs *L'Italia che scrive. Rassegna per coloro che leggono*, VIII, n°7, juillet 1925, non signée, éreinte le deuxième cahier du *Dio dell'attimo*.
- La « Revue des livres » du *Mercurio de France* du 15 mars 1930 consacre quelques lignes aux *Poesies* de Sinadino (compte rendu de la main du poète André Fontainas).
- Gian Battista Nazario, dans une note publiée dans *Altri termini. Quaderni internazionali*, I, n°1, maggio 1972, signale la parution en Italie de l'anthologie *Poesie* de Sinadino.
- Un article signé Gisèle Boulad, paru dans le *Journal d'Égypte* en 1986, s'intitule « Agostino John Sinadino, ex-alexandrin, à l'honneur » : ce texte évoque la publication, en Italie, de l'essai d'Ernesto Citro *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*.

*Autres apparitions de A.J. Sinadino :*  
*mémoires ou essais évoquant ponctuellement le poète*

- T. ANTONGINI, in *La Belle Époque*, Milano, Longanesi, 1965, évoque son ami Sinadino sous les traits d'un poète occupant sa vieillesse à converser avec les esprits et à jouer aux tables tournantes, dans un bref chapitre consacré à Oscar Wilde.

- E. CARDILE cite les inventions de Sinadino dans son livre *Determinazioni*, Palermo, Trimarchi, 1915. Près de vingt ans plus tard, E. Cardile cite encore Sinadino dans son essai d'esthétique *Esegesi del mistero poetico*, Lanciano, Carabba, 1931.
- F. DE MARIA, in « Il Novecento : ieri, oggi e – forse – domani », in *Dai trovatori arabo-siculi alla poesia d'oggi*, Palermo, Palumbo, 1951, évoque le nom de Sinadino parmi les inventeurs de la poésie moderne.
- T. GRANDI, dans un article de la revue *L'Arte tipografica*, Torino, Anno IV, n° 4, 1916, intitulé « Futurismo tipografico », dresse un bilan des innovations apportées par le futurisme du point de vue strictement typographique. Il cite le cas de *La Festa*, qui anticipe de dix ans certaines découvertes de Marinetti.
- F.M. MARTINI évoque sans le nommer Sinadino dans son roman autobiographique *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930. Une édition plus récente a été publiée : F.M. MARTINI, *Si sbarca a New York. Romanzo*, Milano, I.P.L., s.d. [1975], édition intégrale avec notes et préface de Giuseppe Farinelli. Le chapitre dans lequel intervient le mystérieux « baron Agostino », rencontré par Fausto Maria Martini pendant son séjour à New York, s'étend de la p. 213 à la p. 228.
- A. RASSIM, poète francophone, rend hommage à Sinadino dans le fragment final de son poème « Mosaique existentialiste pour nudistes enrhumés », in *Pages choisies*, Le Caire, Éditions du Commerce, 1954, p. 310-311.
- G. ZANANIRI, *Entre mer et désert. Mémoires*, Rome-Paris, Istituto storico domenicano-éditions du Cerf, 1996, cite Agostino Sinadino en termes élogieux (p. 266-267) et transcrit une strophe de « Science », ainsi que le poème « Équation spirituelle ».
- F. LOI, *Milano. Lo sguardo di Delio Tessa*, Milano, Unicopli, 2003, évoque les années milanaises de Sinadino, p. 74.

### III – INSTRUMENTS CRITIQUES, TEXTES DE RÉFÉRENCE

*Sur le milieu littéraire à Alexandrie, sur Alexandrie, sur l'Égypte*

*Perspective historique et sociologique : cadre général*

- S. BASCH, *Les sublimes portes. D'Alexandrie à Venise, parcours dans l'Orient romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2004
- S. BASCH, J.-Y. EMPEREUR [dir.], *Alexandria ad Europam*, Paris, Institut Français d'Archéologie orientale, 2008
- J.-C. BERCHE, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985

- J.-Y. EMPEREUR, *Alexandrie hier et demain*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2001
- E. ERRERA [dir.], *Le goût d'Alexandrie. Textes réunis et présentés par Eglal Errera*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit Mercure », 1996
- E.M. FORSTER, *Alexandria : a History and a Guide*, London, Whitehead Morris, 1922. Trad. fr. *Alexandrie : une histoire et un guide*, Paris, Quai Voltaire, 1990
- C. FREIRE, R. SOLÉ, *Alexandrie l'égyptienne*, Paris, Stock, 1998
- M. HAAG, *Alexandria : City of Memory*, New Haven - London, Yale University Press, 2004
- R. ILBERT, Ph. JOUTARD [dir.], *Le miroir égyptien*, Marseille, Éditions du Quai, 1984
- R. ILBERT, *Alexandrie 1830-1930. Histoire d'une communauté citadine* (2 volumes), Paris, I.F.A.O., 1990
- ID. [dir.], *Alexandrie 1860-1960. Un modèle éphémère de convivialité*, Paris, Autrement, 1992
- E. KEELEY, *Cavafy's Alexandria*, Princeton, P.U.P., 1996
- J.-J. LUTHI, *La vie quotidienne en Égypte au temps des Khédives, 1863-1914*, Paris, L'Harmattan, coll. « Comprendre le Moyen-Orient », 1998
- J.L. PINCHIN, *Alexandria Still : Forster, Durrell and Kavafy*, Princeton, P.U.P., 1977
- E. SAÏD, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978. Trad. fr. *Orientalisme. L'orient vu par l'occident*, Paris, Le Seuil, 1980
- Perspective littéraire : la francophonie égyptienne*
- D. COMBE, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1995
- I.FENOGLIO, A. ELAAL, *L'activité francophone au Caire durant l'entre-deux-guerres. Du paradoxe à la contradiction*, Éditions du CNRS, Paris, 1991
- M. KOBER [dir.], *Entre Nil et sable : écrivains d'expression française en Égypte (1920-1960)*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1999
- D. LANÇON, « Les passés littéraires d'Alexandrie », in *Qantara*, n° 42, hiver 2001-2002, dossier spécial « Lumineuse Alexandrie »
- J.-J. LUTHI, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1798-1945). Préface de Maurice Genevoix*, Paris, Éditions de l'École, 1974
- ID., *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte : vingt-huit poètes d'Égypte*, Paris, L'Harmattan, 2003
- J.-J. LUTHI, A. VIATTE, G. ZANANIRI [dir.], *Dictionnaire de la francophonie*, Paris, Letouzy et Ané, 1986
- M. TÉTU, *La francophonie. Histoire, problématique, perspectives*, Paris, Guérin littérature, 1987



*Souvenirs, témoignages, monographies :*  
*Alexandrie au miroir de la littérature*

- F. CIALENTE, *Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953
- EAD., *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961
- L. DURRELL, *The Alexandria Quartet : Justine, Balthazar, Mountolive, Cléa* [1957-1960], London, Faber & Faber, 1988. Trad. fr. *Le quatuor d'Alexandrie*, Paris, Livre de Poche, 2000
- E. M. FORSTER, *Pharos et Pharillon. A Novelist's Sketchbook of Alexandria*, London, Whitehead Morris, 1923. Trad. fr. *Pharos et Pharillon. Une évocation d'Alexandrie*, Paris, Quai Voltaire, 1980
- A. LAVAGNINO, *Le bibliotecarie di Alessandria*, Palermo, Sellerio, 2002
- F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici egiziani*, Napoli-Roma, Edizioni scientifiche italiane, 1988
- ID., « Alle soglie del deserto (1888-1912) », in *Ungaretti. La biblioteca di un nomade*, Roma, Edizioni De Luca, 1998, p. 79-81
- F. T. MARINETTI, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, in ID., *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Milano, Mondadori, 1969
- P. MINUCCI [dir.], *Kavafis*, Éditions dell'Elefante, 1984
- E. PEA, *Vita in Egitto*, Milano, Mondadori, 1949
- H. THUILE, *Littérature et Orient*, Paris, A. Messein, 1921
- G. UNGARETTI, *Il deserto. Quaderno egiziano 1931*, nota introduttiva di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 1996
- G. ZANANIRI, *Alexandrie au reflet de la mémoire*, Beyrouth, Librairie du Liban, 1983
- ID., *L'esprit alexandrin*, Alexandrie, Cahier du Centre d'Études d'Alexandrie, 1987
- ID., *Entre mer et désert. Mémoires*, Rome-Paris, Istituto storico domenicano-éditions du Cerf, 1996

*Sur le milieu littéraire en France, entre 1890 et 1920*

*Poétiques symbolistes et postsymbolistes : textes de référence*

- A. GIDE, *Traité du Narcisse* [1891], in ID., *Romans, récits et soties*, préface de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1986
- R. GHIL, *Traité du verbe. Précédé d'un avant-dire de Stéphane Mallarmé* [1886], états successifs du texte présentés par Tiziana Goruppi, Paris, Nizet, 1978
- E. HARTMANN, *Philosophie de l'inconscient*, traduction et préface de D. Nolen, Paris, Baillière, 1877
- J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], préface et notes de Daniel Grojnowski, Paris, Corti, 1999
- S. MALLARMÉ, « Crise de vers », « Le Mystère dans les Lettres », in ID., *Divagations* [1897], et *La Musique et les Lettres* [1896], in ID., *Œuvres complètes*, nouvelle édition, présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. II, 2003
- F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie* [1872], traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1986
- NOVALIS, *Fragments. Les disciples à Saïs*, traduction et préface de Maurice Maeterlinck [1895], Paris, Corti, 1992
- A. SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819], traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 2003
- E. SCHURÉ, *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions* [1889], Paris, Perrin, 1992
- R. WAGNER, *L'art et la révolution* [1880], suivi de *Lettre à Richard Wagner et Le « Tannhäuser » à Paris* de Charles Baudelaire, Paris, Éditions de l'Opale, 1978
- O. WILDE, *Salomé* [1893], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993

*Études générales sur le symbolisme*

- R. BIÉTRY, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Bern, Peter Lang, 1989
- L. CAMPA, *Parnasse, symbolisme et Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1998
- J. CASSOU [dir.], *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Somogy, 1979
- S. CIGADA [dir.], *Il simbolismo francese : la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, Carnago, SugarCo, 1992
- M. DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève, Slatkine, 1981
- B. DELVAILLE [dir.], *La poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971
- G. KAHN, *Symbolistes et décadents* [1902], Genève, Slatkine reprints, 1993

- B. MARCHAL, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1993
- M.F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1999
- A. MERCIER, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, vol. I, *Le symbolisme français*, 1969, vol. II, *Le symbolisme européen*, 1974
- G. MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1978
- J. DE PALACIO, *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003
- H. PEYRE, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974
- J. PIERROT, *L'imaginaire décadent. 1880-1900*, Paris, P.U.F., 1977
- E. RAYNAUD, *La mêlée symboliste*, Paris, Nizet, 1971

*Autour de Mallarmé et de Valéry*

- Th. ALCOLOUMBRE, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Paris, Librairie Minard, 1995
- J. BENDA, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure : Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes* [1945], Paris, Union générale d'éditions, 1970
- S. BOURJEA [dir.], *Mallarmé-Valéry : poétiques*, actes du colloque international de Montpellier, n° spécial du *Bulletin des études valéryennes*, Montpellier, mai-juin 1999
- J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *L'organisation complète du poème chez Mallarmé et Valéry*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003
- P. GIFFORD, B. STIMPSON [dir.], *Paul Valéry : musique, mystique, mathématique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993
- M. LEWIS SHAW, *Performance in the Texts of Mallarmé : The Passage from Art to Ritual*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993
- M. LUZI, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, coll. « Biblioteca del Leonardo », 1952
- ID., « Mallarmé e il teatro », in *Rivista di studi teatrali*, Milano, luglio-settembre 1953, p. 211-212
- B. MARCHAL, *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, le Coup de dés*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 1985
- ID., *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 1988
- ID., *Mallarmé*, Paris, PUPS, 1998
- M. MURAT, *Le « Coup de dés » de Mallarmé : un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2005
- J.-P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1961

- J. ROBINSON-VALÉRY, « Mallarmé, le “père idéal” », in *Littérature*, n° 56, décembre 1984, p. 104-118.
- P. VALÉRY, *Stéphane Mallarmé, Le coup de dés, Dernière visite à Mallarmé, Lettre sur Mallarmé*, in *Variété*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. II, 1960.
- Du modernisme aux avant-gardes*
- W. BENJAMIN, « Le surréalisme. Dernier instantané de l'intelligentsia européenne » [1929], in ID., *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 113-134
- L. BRION-GUERRY [dir.], *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale* (3 vol.), Paris, Klincksieck, 1971-1973
- K. CARDINI, S. CONTARINI [dir.], *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Nantes, publications du C.R.I.N.I., 2003
- L. DE MARIA, *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986
- P. FOREST, *Le mouvement surréaliste : poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, coll. « Thémathèque », 1994
- G. GUGLIELMI, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001
- G. GRANA, *Novecento. Le avanguardie letterarie*, Milano, Marzorati (3 vol.), 1994
- L. JENNY, *La fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P.U.F., 2002
- V. KAUFMAN, *Poétique des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970*, Paris, P.U.F., 1997
- V. LÉONARD-ROQUES, J.-C. VALTAT [dir.], *Les mythes des avant-gardes*, actes du colloque de Clermont-Ferrand des 20-22 mars 2002, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003
- R.E. KRAUS, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993
- J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974
- H. MESCHONIC, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988
- F. NOUDELMAN, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000
- M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 1940

*Sur une éventuelle « ligne symboliste » italienne*

*La question controversée d'un symbolisme italien :  
les sources et le débat critique*

- A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, coll. « Ricerca », 1995
- E. CARDILE, *Per la storia di un tentativo*, Messina, Trincherà, coll. « Biblioteca simbolista latina », 1908
- ID., *Lettere a Lucini*, a cura di Simone Nicotra, Caltanissetta, Lussografica, coll. « Biblioteca di Cultura mediterranea », 2005
- A. CONTI, *Beata riva. Trattato dell'oblio* [1900], a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, coll. « Saggi », 2000
- A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia. 1885-1900*, Torino, Einaudi, 1981
- U. DE VITA, *L'origine del canto. Ipotesi sull'Orfismo nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Nuova Cultura, 1996
- E. FUMI, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini Editore, 1992
- F. GERRA, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola (1876-1915). La « Revue du Nord » e la rivista « Prose »*, Roma, Bardi Editore, 1978
- S. GIOVANARDI, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1982
- S. GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999
- G. GRANA, « Il simbolismo europeo : prospettive storiografiche variabili », in ID., *Novecento. Le avanguardie letterarie*, Milano, Marzorati, 1994, p. 165-194
- R. JACOBBI, « L'area del simbolismo », in *L'Avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Garzanti, Milano, 1984, p. 261-310
- ID., *L'Italia simbolista*, a cura di Beatrice Sica, con un'introduzione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003
- F. LIVI, *Poesia (1905-1909)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992
- E. MARIANO [dir.], *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, atti del convegno di studi del 14-15-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976
- R. MAMMUCCARI [dir.], *Dal naturalismo al simbolismo : D'Annunzio e l'arte del suo tempo*, Roma, LER, 2005
- G.P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Milano, Edizioni di "Poesia", 1908
- ID., *Le antitesi e le perversità*, Parma, Guanda, 1970
- ID., *Per una poetica del simbolismo*, Napoli, Guida, 1971

- M. LUZI, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959  
 U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895  
 V. PICA, *Letteratura d'eccezione* [1898], a cura di Ernesto Citro, presentazione di Luciano Erba, Genova, Costa e Nolan, 1987  
 B. ROMANI, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, R. Sandron, 1969  
 E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977  
 G. VIAZZI, V. SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Vol. I-III, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1967-1972  
 G. VIAZZI, *Dal simbolismo al déco*, Vol. I-II, Torino, Einaudi, 1981

*Franges du symbolisme italien :  
 entre décadentisme, liberty et crépuscularisme, quelques références*

- F. BELLONZI, *Sulle arti e le lettere del liberty*, in ID., *Mostra del liberty italiano*, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1973  
 W. BINNI, *La poetica del decadentismo* [1936], Firenze, Sansoni, coll. « Saggi », 1996  
 D. BOSCHINI, *I crepuscolari : introduzione alla lettura e allo studio, storia e antologia della critica*, Bresso, Cetim, 1972  
 R. BOSSAGLIA, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Palermo, Sellerio, coll. « La diagonale », 1988  
 R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI [dir.], *Il liberty a Milano*, Milano, Skira, 2003  
 A.L. DE CASTRIS, *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato, 1974  
 F. DONINI, « Poeti romani del Novecento. Sergio Corazzini e il suo cenacolo », in *Studi romani*, IV-VI 1981, p. 186-206  
 G. GRANA [dir.], *Decadentismo e simbolismo poetico : arte-vita di G. D'Annunzio, G.P. Lucini*, Settimo Milanese, Marzorati, 1994  
 G. LADOLFI, *Per un'interpretazione del decadentismo*, Milano, Interlinea, coll. « Studi », 2001  
 F. LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, I.P.L., s.d. [1974]  
 ID., *Tra crepuscolarismo e futurismo : Govoni e Palazzeschi*, Milano, I.P.L., s.d. [1980]  
 ID., *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, I.P.L., s.d. [1986]  
 M. C. PAPINI, *Corazzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1977  
 C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, 1960  
 R. SEVERI, *Oscar Wilde, l'anima dell'uomo. Oscar Wilde in Italia*, Palermo, Novecento, 1998  
 A.I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, Milano, L.E.D., 1999

*Du symbolisme à l'hermétisme : sources, frontières*

- L. ANCeschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* [1936], Milano, Garzanti, coll. « Gli elefanti saggi », 1994
- C. BO, *Letteratura come vita* [1938], a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Rizzoli, 1994
- ID., *L'assenza, la poesia* [1945], Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002
- G. CONTINI, « Parliamo dell'ermetismo », in *Primato*, n° 7, giugno 1940
- M. LUZI, *Un'illusione platonica ed altri saggi* [1941], Bologna, Massimiliano Boni, 1972
- O. MACRÌ, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941
- ID., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca di cultura », 1998
- V. ORSINI, *Ermetismo : fonti, cause e caratteri della poesia ermetica*, Pescara, Artigianelli, 1956
- S. PAUTASSO, *Ermetismo*, Milano, Editrice Bibliografica, coll. « Storia dei movimenti e delle idee », 1996
- M. PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955
- C. PIROZZI, « *La poesia, si sa, si affida al tempo* » : rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004
- S. RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
- ID., *Che cosa è vivo e che cosa è morto dell'Ermetismo*, Palermo, Centro Pitre, 1977
- ID., *La poesia italiana 1903-1943*, Venezia, Marsilio, 1943
- S.F. ROMANO, *Poetica dell'ermetismo*, Firenze, Sansoni, coll. « Biblioteca del Leonardo », 1942
- M. STRAZZERI, *Profilo ideologico dell'ermetismo italiano*, Lecce, Milella, 1977

*Sur les échanges littéraires entre France et Italie**Un espace partagé : réseaux, contacts*

- A.M. BOSCHETTI, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Le Seuil, coll. « Liber », 2001
- S. BRIOSI, H. HILLENAAR [dir.], *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Paris, Corti, 1988
- L. DE NARDIS, *Mallarmé in Italia*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1957
- B. ERULI, « Preistoria francese del futurismo », in *Rivista di letterature moderne e comparate*, n° 23, 1970, p. 245-290

- E. FAVRETTI, « Marinetti lettore e traduttore di Mallarmé », in *Giornale storico della letteratura italiana*, n° 158, 1981, p. 204-221
- A.-R. HERMETET, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine : étude de réception (1919-1943)*, Paris, Honoré Champion, 2003
- G. LISTA, « Marinetti e le surréalisme », in P. A. JANNINI [dir.], *Surrealismo*, Rome, Bulzoni, coll. « Quaderni del Novecento francese », 1974
- F. LIVI, « Tra modernità e mondanità : D'Annunzio e la cultura francese », in *Gabriele D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989
- ID., « Le "saut vital" : le monde littéraire italien à Paris (1900-1914) », in A. KASPI, A. MARÈS [dir.], *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 313-327
- ID. [dir.], *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2003
- ID., « Tra Firenze e Parigi : il "Leonardo" et la cultura francese », in *La Rassegna della Letteratura italiana*, IX, n° 1, gennaio-giugno 2005
- G. MARIANI, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970
- F.T. MARINETTI, *Scritti francesi*, introduzione, testo e note a cura di Pasquale A. Jannini, Milano, Mondadori, 1983
- A. MODENA, *Il Convegno di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940. Manoscritti, immagini e documenti*, Pavia, Università degli studi, 1991
- I. VIOLANTE-PICON, « Une œuvre originale de poésie » : *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 1998

*André Gide, Paul Valéry : influence et réception en Italie*

- A. ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de la « Nouvelle Revue française »*, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées », 3 vol.
- A.S. ARMANI, *Un anneau de corail. Lettere di Paul Valéry a Marguerite e Goffredo Caetani*, Roma, Bulzoni, 1986
- M. DE TAYE-HÉNEIN, « Un ami italien d'André Gide : Giuseppe Vannicola », in *Rivista di letteratura moderna e comparate*, n° 45, marzo 1965
- A. GOULET, *Giovanni Papini juge de Gide*, Lyon, Centre d'études gidiennes, 1982
- A. LO GIUDICE, « Une bibliographie italienne de Paul Valéry », in *Bulletin des études Valéryennes*, VII, n° 25, octobre 1980
- ID., *Motivi italiani in Paul Valéry*, Palermo, Palumbo editore, 1984
- M.L. VANORIO, « Non chiamatemi maestro ». *Episodi della ricezione italiana di Paul Valéry*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2002



## IV – OUVRAGES GÉNÉRAUX : APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES

*Problématiques – et pratiques – de la biographie**La biographie entre histoire et sociologie*

- P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, mai 1986, p. 69-72
- J.-C. CHAMBOREDON, « Le temps de la biographie et les temps de l'histoire. Réflexions sur la périodisation à propos de deux études de cas », in S. FRITSCH [dir.], *Le sens de l'ordinaire*, Paris, Éditions du C.N.R.S., p. 17-29
- M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, p. 789-794
- B. FRAENKEL, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992
- F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles I et II*, traduit et préfacé par Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1964
- J.-C. PASSERON, « Le scénario et le corpus. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », in *Le raisonnement sociologique*, Paris, 1991, p. 185-206
- J. PENEFF, *La méthode biographique*, Paris, Colin, coll. « U-Sociologie », 1990
- P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000
- ID., *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1990
- J.-P. SARTRE, *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971-1972
- W.K. WIMSATT, M. BEARDSLEY, « The Intentional Fallacy » [1954], in *The verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London, Methuen, 1970 ; tr. fr. « L'illusion de l'intention », in *Philosophie analytique et esthétique*, trad. fr. Danielle Lories, Paris, Klincksieck, 1988

*Problèmes spécifiquement littéraires :**crise de l'auteur, persistance de la biographie*

- R. BARTHES, « La mort de l'auteur » [1968], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1994, vol. II, p. 491-495
- ID., *Sade, Fourier, Loyola* [1971], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1994, vol. II
- A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990
- J.-C. BONNET, « Le fantasme de l'écrivain », in *Poétique*, n° 63, Paris, septembre 1985, p. 259-278
- M. BOYER-WEINMAN, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », in *Poétique*, n° 139, septembre 2004, p. 299-314

- EAD., *La relation biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 2005
- J.L. BORGES, « Sur le *Vathek* de William Beckford », *Autres inquisitions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. I, 1993
- A. BRUNN, *L'auteur*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « corpus », 2001
- D. COHN, *Le propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001
- F. DOSSE, *Le pari biographique*, Paris, La Découverte, 2005
- N. JACQUES-LEFÈVRE, F. REGARD [dir.], *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2001
- P.M. KENDALL, *The Art of Biography*, London, George Allen and Unwin, 1965
- R. KOPP, *La biographie, modes et méthodes*, Paris-Lausanne, Honoré Champion éditeur, 2001
- Ph. LEJEUNE [dir.], *Le désir biographique*, Cahiers de sémiotique textuelle, Université Paris 10, Nanterre, 1989
- D. MADELÉNAT, *La biographie*, Paris, P.U.F., 1984
- A. MAUROIS, *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1930
- F. REGARD, « L'éthique du biographique : réflexion sur une tradition britannique », in *Littérature*, n° 128, décembre 2002, p. 80-92
- J.-M. ROSIER, D. DUPONT, « Des biographies aux récits autobiographiques », in *Pratiques*, n° 45, mars 1985, p. 81-100
- J.-P. SARTRE, *Baudelaire* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994

*Analyse littéraire : sur le champ spécifique de la poésie*

*Approches de l'énonciation poétique*

- J.-M. ADAM, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1992
- G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 1942
- ID., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 1943
- J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966
- M. COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., coll. « écriture », 1997
- H. FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Denoël, 1976
- J.-M. GLEIZE, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1983
- ID., *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1992
- J.-M. MAULPOIX, *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, coll. « Essais », 1989
- ID. [dir.], *Poétique du texte offert*, Fontenay-aux-roses, E.N.S. Éditions, 1996
- ID., *Le poète perplexe*, Paris, Corti, 2002

- D. RABATÉ [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1996
- D. RABATÉ, J. SERMET, Y. VADÉ [dir.], *Le sujet lyrique en question*, numéro spécial de la revue *Modernités*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996
- J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955
- T. TODOROV, « Théories de la poésie », in *Poétiques*, n° 28, novembre 1976, p. 385-389
- Écriture et discontinuité : le fragment, l'inachevé, le recueil impossible*
- M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980
- ID., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- J. HERMAN, F. HALLYN [dir.], *Le topos du manuscrit trouvé*, actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain-Paris, Peeters, 1999
- J.-L. GALAY, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », in *Poétique*, n° 31, septembre 1977, p. 337-367
- J.-Y. JOUANNAIS, *Artistes sans œuvre : I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997
- V. KAUFMAN, « Le livre à la limite », in *Revue des sciences humaines*, numéro spécial « Le livre total », n° 236, 1994, p. 9-31
- K. KOGARD, A. MURA-BRUNEL [dir.], *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002
- I. LANGLET [dir.], *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, P.U.R., 2003
- N. LORENZINI, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, Milano, Franco Angeli, coll. « Letteratura », 1988
- CL. LORIN, *L'inachevé*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1984
- A. MONTANDON [dir.], *Les formes littéraires brèves*, actes du colloque organisé par l'Université Blaise Pascal, Paris, Nizet, 1991
- P. QUIGNARD, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986
- J. RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 2005
- D. SANGSUE, « La figure du livre impossible dans les textes fragmentaires », *Interférences*, n° 12, juillet-décembre 1980, p. 39-59
- G. STEINER, *Langage et silence*, traduction de Lucienne Lotringer, Paris, 10/18, 1999
- ID., *Le silence des livres*, Paris, Arléa, 2006
- F. SUSINI-ANASTOPOULOS, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, P.U.F., 1997
- S. YESCHUA, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris, Minard, 1976

*L'écriture entre les langues*

- J. AMATI-MEHLER, S. ARGENTIERI, J. CANESTRI, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Cortina, 1990
- A. KHATIBI [dir.], *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985
- D. SIBONY, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Le Seuil, 1991
- G. STEINER, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978
- J.-C. VEGLIANTE, *Ungaretti entre les langues*, numéro spécial de la revue *Italiques*, Paris, Presses de l'Université de Paris III, 1987
- J. WEISBERGER [dir.], *Les avant-gardes et la tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000

*Réflexion sur les institutions littéraires**Synthèses historiques : sur le changement de statut du littéraire, entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle*

- P. BRISSETTE, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005
- M. VAN BUUREN, « Le dilettantisme, style de vie », in *Poétique*, n° 137, février 2004, p. 53-72
- E. CARASSUS, *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, Paris, Colin, 1966
- P. CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999
- C. CHARLE, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1979
- A. COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990
- H. LEVILLAIN, *L'esprit dandy. De Brummell à Baudelaire : anthologie*, Paris, Corti, 1991
- W. MARX, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005
- M. C. NATTA, *La grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, Paris, Éditions du Félin, 1991

*Analyses sociologiques :**champs, trajectoires, stratégies, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*

- L. ANCeschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968
- A. M. BOSCHETTI, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in R. CHARTIER, H.-J. MARTIN [dir.], *Histoire de l'édition française*, Fayard-Cercle de la Librairie, vol. IV, *Le livre concurrencé, 1900-1950*, 1991, p. 480-527

- P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992
- ID., « L'invention de la vie d'artiste », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, 1975, p. 67-92
- ID., « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature », in *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 1, 1981, Grenoble-Paris, Université des Sciences Sociales, p. 5-16
- G. BRIDET, « De quelques dérèglements dans *Les règles de l'art* », in *Les temps modernes*, LVII, n° 618, mars-mai 2002, p. 111-137
- C. CHARLE, « Situation sociale et position spatiale, essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *ARSS*, 13, février 1977, p. 45-59
- A. COMPAGNON, « Comment on devient un grand écrivain français », in J.-B. PONTALIS, *Le temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1982
- L. ELLENA, *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998
- R. ESCARPIT, « Succès et survie littéraire », in ID. [dir.], *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1970, p. 129-164
- D.F. MCKENZIE, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991
- D. MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993
- J.-N. MARIE, « Pourquoi Homère est-il aveugle ? », *Poétique*, n° 66, 1986, p. 235-254
- D. OSTER, *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997
- F. THUMEREL, *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Colin, coll. « U », 2002
- Sur le fonctionnement de l'histoire littéraire comme institution*
- R. BARTHES, « Les deux critiques », in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 246-251
- ID., « Histoire ou littérature ? », in *Essais critiques*, coll. « Points », 1979, p. 137-157
- ID., « Réflexions sur un manuel », in S. DOUBROVSKY, T. TODOROV [dir.], *L'enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 64-71
- J. DUBOIS, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, 1978
- L. FRAISSE [dir.], « Les hiérarchies littéraires », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 99, n° 2, 1999

- ID., *Les fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*, Genève-Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2002
- G. GENETTE, « Poétique et histoire », in ID., *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 13-20
- Ph. HAMON, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1984
- P. KAMUF, *Signatures, ou l'Institution de l'auteur*, Paris, Galilée, 1991
- C. LAFARGE, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983
- H. MAGALHAES, *Valeur et historicité particulière de l'œuvre littéraire*, Paris, Imprimerie Nationale, 2000
- F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987
- C. PÉREZ [dir.], *L'histoire littéraire en question*, actes du colloque des 11-12 mars 1995, Nice, Presses de l'Université de Nice, 1997
- J. SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992

*Sur les phénomènes de « résistance » volontaire*

- A. COMPAGNON, *Les antimodernes*, Gallimard, coll. « Idées », 2005
- C. DOUZOU, P. RENARD [dir.], *Écritures romanesques de droite au xx<sup>e</sup> siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2002
- D. HOLLIER, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, 1993
- V. KAUFMAN, « De l'interlocution à l'adresse. La réception selon Mallarmé », in *Poétique*, n° 46, avril 1981, p. 171-182
- W. MARX [dir.], *Les arrière-gardes au xx<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004
- L. NUNEZ, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2006
- J. PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* [1941], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990
- J.-P. SARTRE, « Mallarmé », in S. MALLARMÉ, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1952, p. 5-15

*Sur les phénomènes d'« exclusion » et les œuvres dites « mineures »*

- R. BARTHES, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 175-187
- P. BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2000
- L. FRAISSE [dir.], *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Champion, 2000

- L. FRAISSE, Y. DELÈGUE [dir.], *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996
- Ph. HOURCADE [dir.], *Les « Minores »*, numéro spécial de *Littératures classiques*, n° 31, hiver 1997
- D. KARGIOTIS, « *Quid minor in litteris ?* Entre théorie et histoire », *Littérature*, n° 146, juin 2007, p. 104-122
- C. VOLPILHAC-ANGER, *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, E.N.S. éditions, Lyon, 2004
- Sur la périodisation, la temporalité plus ou moins réversible de l'histoire littéraire*
- P. BAYARD, *Demain est écrit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005
- Ch. BOUAZIS [dir.], *Analyse de la périodisation littéraire*, actes du colloque de sociologie littéraire organisé à Bordeaux en juin 1971, Paris, Éditions universitaires, 1972
- R. CESERANI, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990
- G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000
- S. FABRIZIO-COSTA, P. GROSSI [dir.], *Raccontare il Novecento. Histoire littéraire et littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999
- J.-P. GOLDENSTEIN, « Le temps de l'histoire littéraire », in *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Colin, 1990, p. 58-66
- O. MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Franco Cesati Editore, 1995
- J. NEEFS [dir.], *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2001
- H. PEYRE, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948
- B. RAINELLI, « Réflexion sur la périodisation dans les manuels d'histoire de la littérature française de 1838 à 1938 », in C. P. PEREZ [dir.], *L'Histoire littéraire en question*, Nice, Presses de l'Université de Nice, 1997, p. 37-68
- M. TOURET, F. DUGAST-PORTES [dir.], *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, Rennes, P.U.R., 2001
- A. VIALA, « Pour une périodisation du champ littéraire », in C. MOISAN [dir.], *L'histoire littéraire. Théories, méthodes, pratiques*, Laval (Québec), Presses Universitaires de Laval, 1989, p. 93-103

*Défense et illustration de l'histoire littéraire*

- G. DELFAU, A. ROCHE, *Histoire/littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Le Seuil, 1977
- L. FRAISSE [dir.], *L'histoire littéraire. Ses méthodes et ses résultats*, mélanges offerts à Madeleine Bertaud, Paris, Droz, 2001
- ID. [dir.], *L'histoire littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : controverses et consensus*, actes du colloque de Strasbourg des 12-17 mai 2003, Paris, P.U.F., 2005
- G. IDT, « Pour une "histoire littéraire", tout de même », *Poétique*, n° 30, 1977, p. 167-174
- E. KUSHNER, *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, Ottawa, Société Royale du Canada, 1984
- F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 1997
- ID., « Conjectures on World Literature », in *New Left Review*, 1, janvier-février 2000, p. 54-68
- M. RIFFATERRE, « Pour une approche formelle de l'histoire littéraire », in *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 89-100
- J. ROHOU, *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996



## INDEX DES NOMS CITÉS

### A

Agazzi, Carlo 47, 51, 54, 55, 361  
Anceschi, Luciano 249  
Angelet, Christian 25  
Antongini, Tomaso 35, 51, 62, 80, 81,  
109, 119, 120, 227, 360  
Artaud, Antonin 256, 300  
Audoli, Armando 49, 52, 105, 111,  
133, 360, 361, 364

### B

Bachelard, Gaston 328  
Barrès, Maurice 13, 16, 20, 100  
Barthes, Roland 25, 124, 139, 325,  
328, 330  
Baudelaire, Charles 35, 37, 71-73, 94,  
106, 141, 151, 159, 169, 189, 228-  
230, 232, 253, 259, 282,, 319, 322,  
325, 329  
Bayard, Pierre 292, 293  
Beardsley, Aubrey Vincent 75, 94,  
174, 228, 345  
Béguin, Albert 183  
Benjamin, Walter 10, 15, 292, 298,  
357  
Benoit, Pierre 8, 86, 100, 228  
Bilibine, Ivan 108  
Blanchot, Maurice 13, 23, 139, 184,  
254, 300, 324, 330  
Borges, Jorge Luis 27, 28, 174, 292,  
321  
Boschetti, Anna Maria 322

Bourdieu, Pierre 9, 30, 234, 244, 262  
Bourget, Paul 13, 140, 204  
Breton, André 189, 318, 319  
De Brewster, Henry 57, 62, 80

### C

Calza Bini, Gino 67, 68, 75, 76  
Caneri, José 86, 100  
Cardile, Enrico 35, 51-53, 83, 246,  
270-273, 276-278, 296, 299  
Casanova, Pascale 332  
Castelbarco, Emanuele di 95, 248  
Castellani, Leonardo 140, 155, 174  
Cattai, Georges 35, 99, 317, 331,  
341, 342, 366  
Cavafis, Constantin 8, 11, 35, 40, 84,  
87, 91-93, 105, 124, 246, 247, 257,  
338, 340, 360, 364  
Cendrars, Blaise 14, 331, 338  
Cialente, Fausta 246  
Citro, Ernesto 9, 34, 35, 83, 96, 118,  
121, 131, 134, 247, 332, 336  
Claudel, Paul 8, 35, 62, 66, 75, 76  
Cocteau, Jean 109, 189, 228, 248  
Compagnon, Antoine 10, 11, 242, 255,  
260, 324, 352  
Contini, Gianfranco 306, 307  
Corazzini, Sergio 62, 67, 68, 70-72,  
147  
Costetti, Giovanni 63, 64, 345

- D*
- D'Annunzio, Gabriele 8, 17, 35, 40,  
51, 62, 63, 81, 84, 93, 95, 104, 109,  
114, 158, 227, 248, 267, 271, 274,  
276, 297, 326, 368, 369
- De Carolis, Adolfo 63, 64
- Décaudin, Michel 322
- De Chirico, Giorgio 109, 228, 331
- Deleuze, Gilles 127, 160
- De Maria, Federico 51-53, 304, 305
- De Quincey, Thomas 51, 227, 230,  
232
- Derrida, Jacques 139, 150
- E*
- Eliot, Thomas Stearns 220
- F*
- Fiechter, Jean-René 86, 100
- Finbert, Elian 86, 100
- Flora, Francesco 99, 303, 307
- Fontainas, André 110
- Forster, Edward Morgan 88, 91-93,  
124, 246, 247
- Foucault, Michel 7, 19, 137, 221, 226,  
306
- Fumi, Elena 269
- G*
- Genette, Gérard 243
- Gerra, Fernando 61
- Gide, André 8, 11, 13, 20, 21, 28, 31,  
35, 40, 45, 55-58, 62, 66, 73, 77-81,  
84, 85, 89, 92, 100, 101, 103-111,  
113, 117-120, 122, 133, 165, 227,  
228, 231, 245, 248, 251, 289, 324,  
325, 328, 330, 338, 345, 347, 370
- Giovanardi, Stefano 250, 266, 281,  
286
- Gourmont, Remy de 61, 228, 229,  
236, 237, 248, 338
- Gracq, Julien 12, 315
- Graf, Arturo 249, 269
- Grandi, Terenzio 296, 299
- H*
- Hartmann, Eduard von 273
- Henein, Georges 331
- Huret, Jules 266, 274, 285
- Huysmans, Joris-Karl 213, 276
- I*
- Ilbert, Robert 39, 40
- J*
- Jabès, Edmond 134, 331
- Jacobbi, Ruggero 18, 86, 267, 272,  
294, 304, 316
- Jammes, Francis 47, 51, 90, 103, 147,  
213, 227-229, 271
- Jenny, Laurent 141, 149
- K*
- Kahn, Gustave 266, 272
- Krishnamurti, Jiddu 317
- L*
- Laforgue, Jules 63, 96, 222, 228, 229,  
266, 271, 328, 329
- Lamperti, Carlo 51
- Lançon, Daniel 257, 339
- Larbaud, Valery 331
- Lempicka, Tamara de 95
- Leonardo da Vinci 46, 170, 222, 223,  
228, 230-232, 328
- Lichnizki, Olga de 61
- Livi, François 68, 85, 101, 103, 333

Lucini, Gian Pietro 8, 11, 26, 29, 35,  
37, 52-57, 59, 60, 65, 67, 69, 120,  
129, 137, 138, 152, 156, 220, 241,  
243, 245, 246, 257, 267, 268, 270,  
271, 273, 274, 278, 297, 299, 301,  
335, 361-363  
Luthi, Jean-Jacques 27, 34, 43, 105,  
247, 258, 359

*M*

Macrì, Oreste 307  
Maeterlinck, Maurice 47, 50, 51, 90,  
103, 160, 190, 197, 213, 227, 229,  
232, 266, 271, 272, 275, 277, 319,  
354  
Mallarmé, Stéphane 9, 11, 13, 15, 17,  
43, 48, 51, 52, 90, 103, 127, 132,  
134, 137, 139, 143, 156, 157, 160,  
167, 169, 172, 173, 175, 176, 207,  
210, 211, 213, 215, 222, 225, 227-  
229, 234, 247, 252, 262, 266, 271,  
272, 276, 277, 281, 283, 285, 295,  
297, 298, 300-305, 309, 319, 322-  
325, 329, 330, 343, 350, 351, 354  
Marinetti, Filippo Tommaso 8, 11, 35,  
39-41, 43, 50, 53, 54, 61, 95, 245,  
246, 251, 258, 267, 270, 272, 284,  
295-297, 301, 302, 331-335, 360-  
362  
Marrone, Tito 35, 40, 51-53, 56-58,  
63, 270, 271, 277, 278, 280, 305  
Martini, Fausto Maria 35, 55, 67-69,  
71, 73, 74, 95, 243, 363  
Marx, William 10, 137, 256, 347, 348,  
352  
Menasce, Félix de 43  
Mercier, Alain 276, 282, 317  
Montesquiou, Robert de 27  
Moréas, Jean 78, 266, 272

Moretti, Franco 254, 255, 259  
Moscatelli, Jean 119, 258

*N*

Nazzaro, Gian Battista 33, 53, 60, 65,  
124, 167  
Nietzsche, Friedrich 90, 189, 196, 232,  
273-275, 277, 300  
Noudelmann, François 302  
Nunez, Laurent 348

*O*

Ojetti, Ugo 266  
Orsino-Alcacer, Margherita 9, 34, 121,  
131, 319, 333, 334, 337, 370

*P*

Palacio, Jean de 139, 213  
Papini, Giovanni 57, 62, 68, 245  
Pargas, Stephanos 8, 11, 40, 86, 92,  
94  
Pater, Walter 80, 236  
Paulhan, Jean 256, 334  
Pea, Enrico 40, 43, 85, 86, 93, 101,  
246  
Petrucciani, Mario 313  
Pica, Vittorio 271  
Pierrot, Jean 278  
Pissarro, Lucien 63  
Poe, Edgar Allan 73, 100, 109, 121,  
163, 186, 189, 190, 210, 228-230,  
232, 252, 259, 304, 325, 327, 328  
Prezzolini, Giuseppe 8, 28, 35, 40, 56,  
58, 66, 85, 92, 94, 97, 245, 253  
Proust, Marcel 160, 194, 228, 328, 330

*R*

Raymond, Marcel 141, 169, 319, 322  
Régnier, Henri de 109, 228, 229, 266,  
272

Richard, Jean-Pierre 141  
 Ricoeur, Paul 280  
 Rino, Giuseppe 271, 277  
 Rivière, Jacques 252  
 Roussel, Raymond 349

## S

Saint-John Perse 160  
 Saint-Point, Valentine de 317  
 Saint-Pol-Roux 319  
 Samain, Albert 147, 272  
 Sarkissian, Grégoire 86, 100  
 Sartre, Jean-Paul 35, 159, 253  
 Savinio, Alberto 331, 333  
 Schlanger, Judith 10, 239, 260, 261,  
 292, 293, 320  
 Schopenhauer, Arthur 228, 230, 232,  
 273, 274, 276, 277  
 Schumann, Robert 203, 204, 227, 228,  
 230  
 Schuré, Édouard 317  
 Sénac, Marcel 104, 106-108, 110, 134,  
 367, 368, 373  
 Skouffi, Alec 86  
 Smith, Logan Persall 228  
 Soffici, Ardengo 245, 272  
 Spitzer, Leo 308  
 Stein, Gertrude 281  
 Swinburne, Algernon Charles 108,  
 109, 228, 229

## T

Tarchiani, Alberto 67, 68  
 Tasso, René 86  
 Thoreau, Henry David 80, 228, 230,  
 289, 325  
 Thuile, Henri 8, 11, 35, 40, 84-86,  
 99-101, 103, 105, 108, 109, 124,  
 246, 247, 353, 366  
 Tinan, Jean de 27, 80, 228-230

## U

Ungaretti, Giuseppe 11, 38, 40, 41,  
 43, 46, 85-87, 94, 97, 100, 101,  
 115, 124, 132, 134, 200, 201, 228,  
 246, 248, 253, 258, 262, 303, 304,  
 309, 316, 331-334, 338, 340

## V

Valéry, Paul 8, 9, 11, 13, 35, 40, 46,  
 62, 87, 89, 92, 95-101, 103, 104,  
 109, 115, 116, 131, 132, 138, 146,  
 163, 169-172, 177, 179, 210, 220,  
 223, 228, 231-234, 245, 248, 252,  
 253, 265, 286, 289, 290, 294, 300,  
 303, 304, 313, 318, 319, 322-331,  
 343, 346, 355, 364, 365  
 Vallette, Alfred 245  
 Vannicola, Giuseppe 8, 26, 35, 40,  
 56-62, 64, 65, 67, 68, 70, 72, 79-  
 81, 85, 92, 94, 236, 245, 270, 276,  
 277, 341  
 Venino, Gaetano 51, 213  
 Verona, Guido da 114  
 Viazzi, Glauco 9, 11, 34, 52, 58,  
 63, 262, 267, 268, 294, 295, 303,  
 364  
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste  
 de 54, 197, 232, 349-351

## W

Wilde, Oscar 13, 29, 57, 72, 75, 79,  
 80, 119, 120, 141, 236  
 Wilkinson, Raoul 51, 88, 227

## Z

Zananiri, Gaston 30, 44, 84, 88, 317,  
 330, 342  
 Zervudachi, Despina 104, 120  
 Zografio, Constantin 86

## TABLE DES MATIÈRES

### INTRODUCTION.

ENVERS DE LA MODERNITÉ, ENFER DE LA LITTÉRATURE .....	7
Un fantôme littéraire .....	8
Les chemins de la malédiction .....	10
« Prince devenu moine » .....	12
Une aspiration à la lumière .....	14
Conditions d'une restauration .....	15
Un contre-programme en trois volets.....	18
L'horizon d'une intégration.....	20

### PREMIÈRE PARTIE

#### « CETTE FIÈVRE APPELÉE : VIVRE »

DE L'ÉGYPTE À L'EUROPE, ESSAI D'ARCHÉOLOGIE BIOGRAPHIQUE .....	23
---	----

### INTRODUCTION.

LE DÉSERT ET LA RUINE.....	25
Les lacunes d'une existence .....	26
Entre mythisation et mystification .....	28
La dislocation biographique .....	29
Méthode.....	31
Sources .....	34

### CHAPITRE I. 1876-1898.

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE .....	37
Entre les origines et les nationalités.....	38
Une enfance entre l'Égypte et l'Italie .....	41
Préhistoire littéraire .....	43

### CHAPITRE II. 1898-1906.

LA PREMIÈRE SAISON LITTÉRAIRE .....	45
De la lecture à l'écriture.....	45
Entrée dans les lettres.....	46

Quatre ouvrages pour quatre poétiques.....	49
Un premier cercle de lettrés .....	51
Passion, mariage.....	54
« Colle rosso » à Ceccano.....	55
Nouveaux contacts : Vannicola, Marrone, Prezzolini .....	56
Un irréductible excentrique.....	58
Participations, lectures .....	60
Hylas : naufrage d'un projet .....	62

### CHAPITRE III. 1906-1910.

LA SOLITUDE DE NEW YORK .....	65
Lieux, dates, coordonnées .....	66
Un témoin privilégié .....	67
Une comédie en trois actes .....	69
La solitude et la mélancolie .....	71
La persistance de la poésie.....	74
Sinadino-Gide : le début d'une longue correspondance .....	77
Gide, Wilde, Vannicola .....	79
Le retour .....	80

### CHAPITRE IV. 1910-1924.

RETOUR EN ÉGYPTÉ, DEUXIÈME SAISON LITTÉRAIRE.....	83
Une décennie en Égypte.....	84
Le premier des « cahiers » : changement de poétique, changement de décor.....	88
Sinadino, Forster, Cavafis : coïncidences et airs de famille .....	91
Écriture et publication du deuxième « cahier » .....	93
Le soutien de Paul Valéry.....	96
Réception, incompréhension .....	99
Activité littéraire et mondaine en Égypte .....	99

### CHAPITRE V. 1924-1930.

L'ATTRACTION DE LA FRANCE.....	103
Une saison entre les deux rives.....	104
Une publication mouvementée.....	105
Le recueil des Poésies .....	108
Pertes et deuils .....	111

## CHAPITRE VI. 1930-1956.

LE DERNIER RECUEIL ET LE « CONGÉ DE L'ÉGYPTIEN » .....	113
Le dernier livre publié : 1934 .....	114
Derniers projets .....	117
De Milan à Bari, et de Bari à Milan .....	118
Les livres engloutis .....	121
« <i>Il commiato dell'egiziano</i> » .....	122
Une tombe sans nom .....	124
Épilogue .....	125

## DEUXIÈME PARTIE

## « DÉSORDRE EXAGÉRÉ DE SIGNES »

DANS LE « CLOÎTRE BRISÉ » DE L'ÉCRITURE .....	127
---	-----

## INTRODUCTION.

LE DÉSASTRE DE L'ŒUVRE .....	129
Premier inventaire .....	130
Totalité et dispersion .....	132
Obscurité et profondeur.....	136
Méthode.....	140

## CHAPITRE VII.

LE VOYANT, L'ASCÈTE, LE FAUNE : LES TROIS VISAGES DU SUJET	145
Le médium de l'invisible .....	147
Premiers éléments descriptifs : portraits du voyant .....	148
Les chemins de la connaissance .....	150
Les quatre enjeux de l'écriture .....	153
Perfection de l'ascèse : le dieu de l'instant.....	159
Le centre obscur de toutes choses .....	160
Le nouvel anachorète .....	162
La supériorité du dieu.....	165
La pureté mathématique de l'écriture.....	168
Retour à la nuit : le faune agenouillé .....	172
Glissements, affaiblissements, offuscations .....	172
La dernière station du poète : le faune .....	175
Le mirage de Hylas.....	178

## CHAPITRE VIII.

NUIT, RÊVE, OUBLI, MÉLODIE : ENCYCLOPÉDIE DE LA QUÊTE.....	181
Nuit, rêve, vision, voyance.....	182
Mémoire, souvenir, réminiscence, oubli .....	191
Musique, son, silence, parole, syllabe.....	201

## CHAPITRE IX.

EFFUSION ET DISPERSION : LA CONSTELLATION DU LIVRE .....	209
La désagrégation du livre : du recueil-récit au recueil-réseau .....	211
Filaments, effilochements : les passerelles tendues vers la bibliothèque .....	225
De l'œuvre à l'existence .....	235

## TROISIÈME PARTIE

## « ON FAIT SEMBLANT DE NE PAS ME VOIR »

## DE L'EXIL À LA RESTAURATION,

HYPOTHÈSES POUR UNE NOUVELLE LECTURE.....	239
---	-----

## INTRODUCTION.

CARRÉ BLANC SUR FOND BLANC .....	241
Chronique d'une disparition.....	243
Une existence sans visibilité littéraire.....	243
Les hybridations de l'écriture .....	248
Une impossible survivance .....	254
Valeur et historicité : le tribunal imaginaire.....	259

## CHAPITRE X.

UN POINT FOCAL DU SYMBOLISME .....	265
Un contexte historique et culturel .....	269
Mallarmé et le symbolisme français.....	271
Nietzsche, Wagner, Schopenhauer.....	273
Occultisme et ésotérisme .....	275
Des coordonnées d'écriture spécifiquement symbolistes .....	277
Illustration et mise à l'épreuve par les textes.....	281
Les limites d'une étiquette .....	286



## CHAPITRE XI.

## LE FIL INVISIBLE :

UNE FIGURE POÉTIQUE DU PASSAGE ET DE LA TRANSMISSION .....	289
Influences et effets de réverbération .....	291
Entre crépuscule symboliste et ambition incendiaire : La Festa.....	294
Les métamorphoses du Dio dell'attimo : variations vers l'hermétisme	303
Confluences, impasses, bifurcations : un réseau cartographique très étendu .....	315

## CHAPITRE XII.

L'ŒUVRE-PRISME : UN TALISMAN DE LA MODERNITÉ.....	321
Entre palimpseste et marginalia : le tissage des lectures .....	324
L'écriture ubiqué, entre métatexte et hypertexte .....	327
L'écriture circulaire et le narcissisme de la poésie.....	328
Le sceau de Babel : plurilinguisme et exil chez Sinadino .....	330
Bilinguisme et dissociation linguistique.....	332
Le perpétuel étranger .....	338
La condition fragmentaire : éloge de l'infini .....	343

## CONCLUSION.

RÉSURRECTINE ET MACHINE À GLOIRE.....	349
Généalogie d'une méthode.....	350
Miroir sans reflet.....	352

DOCUMENTS ET INSTRUMENTS .....	355
Document 1 .....	357
Documents 2-A et 2-B.....	358
description des textes retrouvés .....	360
Couvertures et détails d'édition .....	371

BIBLIOGRAPHIE .....	377
---------------------	-----

INDEX DES NOMS CITÉS .....	401
----------------------------	-----

TABLE DES MATIÈRES .....	405
--------------------------	-----





