

## **Le récit de la guerre dans les proses de Caproni : naissance d'une poétique des non-lieux à travers l'usage des signes d'assise**

Giorgio Caproni (1912-1990), connu pour son œuvre poétique dont la production s'étend sur plus d'un demi-siècle, s'est, comme nombre de ses contemporains, exercé à la prose entre les années quarante et les années cinquante. De cette activité est né entre autres un recueil de trois nouvelles, intitulé *Il labirinto*<sup>1</sup>, paru en 1992 chez Garzanti, et contenant *Giorni aperti*, *Il labirinto* (la nouvelle homonyme du recueil) et *Il gelo della mattina*. Outre la nouveauté de genre qu'ils constituent pour leur auteur, ces trois récits se fondent sur des épisodes biographiques, et sont liés par une communauté thématique que les titres, allusifs, ne laissent pas transparaître. Le premier, *Giorni aperti*, comporte un sous-titre en revanche explicite sur son contenu : « Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali ». Écrit à Rome en 1940 au moment même où Caproni participait à la guerre dans ce régiment, il parut en 1942<sup>2</sup>. Le second, *Il labirinto*, écrit entre 1944 et 1945, et paru en 1946<sup>3</sup>, a aussi pour sujet l'expérience de l'auteur durant ces années-là, lié à un épisode de la Résistance. Le troisième, *Il gelo della mattina*, écrit en 1947, originellement dernier chapitre d'un roman jamais terminé, publié en 1949<sup>4</sup>, concerne inversement un épisode de la vie privée de Caproni, la mort de sa fiancée Olga Franzoni; le lien avec les deux précédents consiste moins dans une filiation thématique que dans un subtil jeu d'écho dominé par la présence de la mort, centrale dans les trois récits.

Dans l'arc de l'œuvre poétique de Caproni, ce détour par la prose s'inscrit à un moment charnière de son évolution ; celui-ci apparaît en premier lieu gouverné par l'événement que constitue la seconde guerre mondiale, le recours spontané et immédiat au récit manifestant la domination, en pleine époque néoréaliste, du genre narratif. La part autobiographique, ajoutée à l'expérimentation d'un nouveau genre, constitue un terrain où thématique et poétique s'entremêlent, laissant apparaître certaines isotopies fondatrices de sa poésie à venir.

En effet, les formes classiques ou tout du moins le recours à une tradition métrique, constante depuis son premier recueil *Come un'allegoria (1932-1935)*, perdurant jusqu'à *Gli anni tedeschi (1943-1945)*, recueil contemporain de notre corpus et lié à celui-ci et à

---

<sup>1</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, Milan, Garzanti, 1992.

<sup>2</sup> G. Caproni, *Giorni aperti*, in « Lettere d'oggi », collection dirigée par G. Macchia et G.B. Vicari, 1942.

<sup>3</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, « Aretusa », janvier-février 1946, republiée in « Tempo presente », V, n°7, juillet 1960.

<sup>4</sup> G. Caproni, *Il gelo della mattina*, « Il lavoro nuovo », 12 février 1949, et « Paragone », n°34, octobre 1952.

la date d'écriture par une affinité thématique affleurant dès le titre, et culminant enfin dans *Il seme del piangere* (1950-1958), sont délaissées à partir des années soixante au profit de voies plus expérimentales au niveau formel dans lesquelles la contamination de la prose, par ailleurs fait commun à tous les poètes de sa génération, est évidente.

En particulier, cette influence passe par l'appropriation de *topoi* empruntés à l'expérience vécue et liés à la guerre. Parallèlement, l'écriture en prose est le lieu d'une expérimentation formelle s'exerçant sur un usage spécifique de la ponctuation, et notamment des signes d'assise, provoquant des « trous » dans le tissu du texte, et qui deviendront dans la poésie à venir une frontière signalétique entre le réel et l'indicible. Cet usage, coïncidant avec les thèmes cités précédemment, concourt à la formation d'isotopies, entendues comme images récurrentes et centrales de l'œuvre du poète. De telles isotopies, à l'état naissant dans les proses du *Labirinto*, et en-deçà, la pratique même de la prose, nous semblent être à la source du tournant poétique qui s'opère dans l'œuvre de Caproni à partir des recueils *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960-1964) et *Il muro della terra* (1964-1965).

Dans *Giorni aperti* (GA), le narrateur fait le récit de son expérience de guerre sur le front. Cependant, loin d'aborder frontalement le sujet, c'est sur les moments de pause et de permission que le récit se concentre ; le découpage en quarante brefs paragraphes témoigne de la volonté de ne préserver de cette expérience que les instants privilégiés. La nature, le climat constituent un cadre récurrent. Paradoxalement pour un récit de guerre, celui-ci est dominé par des sensations agréables :

M'entrava nel petto, come un vino, l'aroma del mare (38)<sup>5</sup>.

La série d'éléments qui émergent dans cet exemple (*mare, fumo, aroma, vino*) trouve des échos très proches dans la poésie de jeunesse de Caproni. Ainsi, dans "Quest'odore marino" :

Insieme, / come fumo d'un vino, / ci inebriava, questo / odore marino.

Le lien à la fois métaphorique et métonymique entre *mare* et *vino* est récurrent et trouve sa matrice dans la célèbre poésie "Litania", ode à la ville natale du poète, Gènes : "Genova e così sia, / mare in un osteria", fondement d'une des isotopies les plus productives de sa poétique. Ainsi, *Giorni aperti*, loin du récit de guerre traditionnel, semble tout imprégné par l'atmosphère marine et légère des débuts poétiques de Caproni, jusque dans son titre, repris à l'intérieur du récit : "Giorni aperti nel sole vasto di mezzogiorno, a torso nudo sull'erba"(51), et qui témoigne bien de ce parti-pris.

---

<sup>5</sup> Le numéro entre parenthèse suivant les citations indique la page de la nouvelle dans l'édition précisée en note 1.

*Il Labirinto*, à partir d'une situation comparable (toujours la guerre, mais cette fois-ci du côté de la Résistance) se situe aux antipodes quant au ton et au contenu du récit. Il s'agit d'un récit plus bref mais tenu par un fil narratif, dont l'objet est un épisode tragique, probablement d'origine biographique, où une espionne tue des camarades du narrateur avant d'être exécutée à son tour. Ainsi la teneur du récit impose des images absentes du précédent. Le cadre tout d'abord est dominé par *la neve* et la sensation du *gelo*, comme l'indique d'emblée la phrase d'incipit : "Mentre i nostri piedi affondavano nella neve, le dita nude gelavano al contatto dell'arma". Les mots *neve* et *gelo* réapparaissent ensuite chacun quatre fois dans le premier paragraphe, contribuant à dessiner ce paysage glacial, auquel s'ajoute l'usage récurrent du mot *silenzio*<sup>6</sup>, confluant finalement dans certaines expressions<sup>7</sup> et dans la formation d'un syntagme : "nel silenzio della neve"(77), à travers lequel ils se cristallisent en isotopie. À l'intérieur de ce cadre vient s'inscrire une rencontre, celle de *la lepre* : "una lepre tranquilla sotto la neve"(68). Ce gibier, évoquant immédiatement la chasse, vaut comme allégorie de la situation vécue par les personnages du récit, poursuivis par d'autres hommes comme l'est habituellement la bête. Le lien est confirmé par l'ambiguïté volontairement maintenue entre le statut d'homme et celui d'animal<sup>8</sup>. Ainsi la trame narrative du récit est tissée d'images à valeur métonymique (la neige, le silence) et métaphorique (la chasse) qui fondent, à partir d'un événement vécu, l'imaginaire de l'auteur, donnant naissance à un univers particulier.

Dans la dernière et la plus brève nouvelle du recueil, *Il gelo della mattina*, on retrouve dès le titre une isotopie du recueil précédent. La trame est apparemment sans rapport : il s'agit non plus d'un événement d'ordre collectif mais privé, d'origine autobiographique attestée, la mort de la fiancée du poète<sup>9</sup>. Cependant, au-delà du titre, une série d'interactions lie d'emblée ce récit au précédent. La guerre, au centre du *Labirinto* et présente, de manière plus problématique, dans *Giorni aperti*, si elle n'est pas le sujet, n'est pas pour autant évacuée de ce troisième récit. Postérieure à sa diégèse mais antérieure à son écriture, elle constitue l'angle mort de la narration, seulement évoquée en toile de fond, comme crainte diffuse, "paura della guerra"(108), et a

<sup>6</sup> Voici quelques-unes de ces occurrences ; "dopo un silenzio" (72), "Ma poiché il silenzio d'Ivan continuava pesante" (69), "mentre gli altri erano penetrati nel silenzio" (71), etc.

<sup>7</sup> "e ora di nuovo il silenzio che cominciava a essere più duro del gelo"(69).

<sup>8</sup> Ainsi, dans ce passage dialogué : "Io vedo soltanto muovere i rami, può anche essere una bestia" "Invece è una persona".

<sup>9</sup> La mort d'Olga Franzoni a lieu en mars 1936 et fera du deuil un thème majeur de l'œuvre de Caproni : « Ora che Lei è perita, finita, assente, impossibile mi è dire ciò che provo. » Lettre à Betocchi, 7 avril 1937, cité in *Cronologia*, LIV, A. Dei, in G. Caproni, *L'Opera in versi*, ed. Luca Zuliani, Mondadori, Milan, 1998. Elle est également présente dans l'œuvre poétique, où la dernière poésie de *Ballo a Fontanigorda (1935-1937)*, intitulée "Ad Olga Franzoni", (*in memoria*) lui est dédiée.

*posteriori* comme pierre de touche pour toutes les expériences vécues<sup>10</sup>. Ce fil conducteur se retrouve, comme en témoigne le titre, dans l'écriture même. Les images qui présidaient à reconstituer le climat de la guerre et en exprimer la souffrance réapparaissent. L'épisode a de nouveau lieu durant l'hiver, encore une fois, les occurrences liées au froid et à la neige sont fréquentes<sup>11</sup>, reprenant dans l'une d'elles le syntagme du titre à la fin du récit: "sui gradini della locanda, anch'essi sbiancati dal gelo della mattina" (112). Cependant, la présence du *gelo della mattina* dépasse dans le récit homonyme les bornes du cadre métonymique pour être intériorisée par le narrateur : la maison d'Olga lui donne "un senso di gelo alle tempie" (98), il ressent les paroles de celle-ci "con una punta di gelo,(...)" (106), la lumière de l'aube "s'apriva gelida" (111). *Il gelo*, précédemment causé par la température extérieure, devient ici un sentiment (*un senso*) provoquée par les émotions. Ce transfert d'une sensation physique vers la sphère mentale semble être à la racine de l'isotopie que l'on retrouvera dans toute l'œuvre poétique. Enfin, prolongeant la filiation entre les deux récits, *il silenzio*, déjà dominant dans *Il labirinto*, revient lui aussi de façon constante<sup>12</sup>, et subit le même processus d'intériorisation de la part du narrateur, visant à le constituer en fait subjectif, "quel silenzio pari a una lastra di piombo", participant ainsi au climat oppressant de la nouvelle. Il tend à être naturellement associé aux éléments déterminés précédemment : "Le lacrime che allora sgorgarono silenziose dal cuore di Olga, mentr'era intorno a noi tant'erba fredda e tanto gelido sole" (108). Cette dernière phrase est le signe d'une appropriation totalement subjective par le sujet des éléments naturels et objectifs qui l'entourent. Ainsi, contrairement à ce que laissaient entrevoir les sujets respectifs des trois nouvelles, le lien apparaît bien plus consistant entre *Il gelo della mattina* et *Il labirinto*, qui filent les mêmes images glaciales et désespérées, au-delà de divergences thématiques elles aussi plus apparentes que réelles, qu'entre *Il labirinto* et *Giorni aperti*, cette dernière développant un tout autre univers lié à des souvenirs heureux et faisant écho à la poésie de jeunesse de Caproni.

Dans les trois nouvelles du recueil, on a vu s'opérer par le biais du rapport du narrateur au monde extérieur le glissement de la sphère thématique et descriptive du récit vers une poétique narrative. Le mécanisme de l'écriture en prose participe de ce glissement, à travers les instruments à sa disposition, en premier lieu desquels les signes d'assise. Ces signes de ponctuation, comprenant les parenthèses, les tirets, et les guillemets, permettent d'introduire dans la linéarité de l'écriture en prose différents niveaux à l'intérieur de la diégèse, en intercalant des indications secondaires par rapport au flux principal de la narration. À côté de cette fonction purement narratologique, sur le plan

---

<sup>10</sup> « Io sono un uomo che dopo, in guerra, ha vissuto e sofferto orrori che mai la bocca potrà ridire (...) nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni so dimenticare (...) ». G. Caproni, *Il gelo della mattina*, op.cit., p. 110.

<sup>11</sup> "sentendo il ghiaccio scricchiolare sotto i miei passi" (98), "nel cristallino gelo dell'aria" (99).

<sup>12</sup> "Raggiungemmo in silenzio"(101), "susseguaendo un lungo silenzio"(103).

formel les signes d'assise constituent par ailleurs un des seuls moyens (avec les autres signes de ponctuation, mais de manière plus marquée) de provoquer une rupture dans un tissu textuel continu. Cette continuité est en revanche inconnue à la poésie dont la mesure versifiée se définit inversement par le retour à la ligne, inscrivant ainsi la rupture au fondement même de son processus d'écriture.

L'usage des signes d'assise, et en particulier de la parenthèse, est fréquent dans les trois nouvelles du *Labirinto*. Comme procédé d'écriture narrative, la parenthèse servant à contenir une digression par rapport à la ligne principale de la diégèse est d'usage courant dans le roman du vingtième-siècle ; on pense en particulier à Proust, chez lequel un tel usage est poussé à l'extrême, le parallèle se justifiant d'autant plus du fait de la grande influence de Proust sur Caproni, passée par le filtre de la traduction<sup>13</sup>. Cependant, à partir de là, s'élabore dans l'écriture en prose du récit un usage spécifique de la parenthèse chez Caproni. Dans l'exemple cité, les deux parenthèses ouvertes au milieu de la phrase contiennent les pensées du narrateur, fournissant comme une justification du discours principal contenant l'action. Elles concernent le rapport des personnages à la guerre, que l'étude des thèmes du récit a fait apparaître comme une matrice de celui-ci, placée en arrière-fond de la narration. Un relevé des parenthèses contenues dans les récits confirme leur fréquente coïncidence avec ce qui a été défini comme les *topoi* de ces derniers :

una lepre tranquilla sotto la neve (saltellava piena di silenzio facendo crollare minute zolle silenziose come di cotone) a una distanza dove forse una sassata avrebbe avuto esito certo ; e mentre avrei voluto gridare che c'era una lepre, qualcosa in me m'impediva invece di farlo (L.68).

Tout se passe comme si l'usage de la parenthèse s'affirmait comme un moyen de contrecarrer la linéarité du récit par l'ajout d'éléments et, à travers la mise en relation des différents *topoi*, participait à l'élaboration de l'isotopie. La répétition du sème du *silenzio*, à travers la figure étymologique de l'adjectif reprenant le syntagme, va explicitement dans le sens d'un surplus d'image par rapport à l'information redondante qui est fournie. En outre, la bipartition précédente visant à constituer la phrase principale en lieu de l'action est contredite par l'inversion des données dans cet exemple, où l'action est au contraire dévolue à la parenthèse. Ainsi, le statut attribué à cette dernière apparaît complexe et porteur de nombreux enjeux dans l'écriture en prose de Caproni. De même:

---

<sup>13</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. G. Caproni, Einaudi, Turin, 1951, à l'intérieur d'une traduction collective dirigée par Natalia Ginzburg et comprenant entre autres une traduction d'un autre poète-traducteur, F. Fortini (*La prigioniera*). Une thèse de l'auteur de l'article est en cours sur ce sujet.

un silenzio tremendo (s’udiva soltanto, dietro la parete della stanza e di quel silenzio, un chiuso scivolio d’acqua nel canaletto strozzato dal gelo), e allora in quel silenzio (...) (GM.104).

Cet exemple montre comment la parenthèse participe à la formation de l’isotopie, introduisant littéralement à l’intérieur même du silence (entre ses deux occurrences) la présence d’un autre de ces termes, *il gelo*. Le retour, quelques lignes plus loin, d’une parenthèse reprenant la même image en termes quasiment identiques, confirme le statut d’espace d’élaboration de l’écriture conférée par Caproni à ce signe:

la presenza del nome della morte in quella stanza (nel silenzio l’acqua del canaletto continuava a gorgogliare strozzata fra le nostre parole) mi murò all’istante la bocca. (GM. 105-106).

Cette fois-ci, la redondance non immédiatement consécutive, et d’une image dans son entier, montre comment la parenthèse participe à la mise en place d’un climax déterminant, à travers le jeu des redites, le ton du récit : celle-ci semble creuser, dans l’espace de la prose, une ouverture laissant place à une image poétique, accompagnée des caractéristiques du genre (répétition, jeu d’allitération, dimension métaphorique, etc) . La mise entre parenthèse d’une information déjà formulée fait ressortir à travers cet exemple la fonction cristallisante de ce signe dans l’écriture en prose de Caproni.

Un autre type de parenthèse est fréquent :

A Santo Stefano (una strada diritta : da un lato le case, e la marina, dietro la spalletta, dall’altro) giungemmo di buon mattina (GA.39).

L’information contenue dans la parenthèse peut être interprétée comme la description d’un décor; la mise en exergue à travers les signes d’assise et le style télégraphique qui la caractérise rappelle le style des didascalies, orientant l’incise vers l’écriture théâtrale.

D’autres occurrences similaires constituent cet usage de la parenthèse en trait récurrent de l’écriture en prose de Caproni :

Ma l’interno (scuro, con grossi tavoloni di legno, e il grande camino quadrato, con tutto intorno la panchina di sasso per le veglie invernali) (GA.54).

La description détaillée de la pièce et du mobilier qui la compose semble encore valoir comme indication visant à “planter le décor”. Ce procédé vaut non seulement pour les lieux mais aussi pour les personnages, l’apparition d’une jeune fille étant désignée comme “(appena una giovinetta)”(GA.56), cette précision permettant au lecteur de

mieux se représenter la scène. C'est donc le style de ces assertions, conjointes à leur séparation du reste du texte, qui, tout en étant intégrées à l'écriture narrative, ouvre encore une fois une brèche à l'intérieur de celle-ci, non plus vers le genre poétique mais théâtral. L'intention est manifeste quand l'incise comporte une véritable rupture, syntaxique et thématique, avec le reste du texte :

Ma non ho possibilità – distrarsi non è prudente – di osservarli da vicino (GA.19).

La présence des tirets, qui marquent une rupture plus prononcée que les parenthèses et peuvent aussi être utilisés, par ailleurs, pour marquer l'ouverture d'un dialogue, tend à faire ressentir cette incise comme étant en décalage par rapport au reste du texte. En outre, la forme proverbiale de l'assertion contient implicitement une présence accrue du locuteur-narrateur, qui apparaît clairement dans un autre type d'incises :

lei che invece disperatamente mi chiama e che (anche questo lo capivo bene) moriva. (GM.109).

La présence d'un verbe à la première personne et le passage du présent à l'imparfait dans l'incise constitue par contraste le reste de la narration en discours intérieur rapporté, pour reprendre la classification de Genette, selon un procédé encore une fois extrêmement fréquent dans *La Recherche* proustienne, et donc pleinement lié à l'écriture romanesque. La récurrence de ce schéma en fait toutefois une composante intégrée à la poétique des récits de Caproni<sup>14</sup>. Le caractère métatextuel de ces incises est particulièrement clair dans le dernier cas où la parenthèse contient un commentaire portant sur l'écriture même de la diégèse.

L'écriture en prose des récits dans les années quarante apparaît donc chez Caproni comme un lieu d'élaboration poétique à partir de certains thèmes récurrents liés à son expérience de la guerre et de la mort. Les signes d'assise, et en particulier la parenthèse, jouent un rôle fondamental, ouvrant l'espace nécessaire à l'émergence d'une autre voix dans le texte. Faisant sien un procédé attesté dans la tradition romanesque, Caproni insiste toutefois sur le contenu décalé de ces incises par rapport à la narration, tour à tour indication scénique et commentaire métatextuel proférés par le narrateur lui-même ; il introduit ainsi dans l'écriture en prose une dimension duelle de la voix narrative, l'orientant vers la sphère théâtrale.

---

<sup>14</sup> “Dove il tenente medico D’Antonio (mi sembra questo il suo nome)”(GA.20), “della notte già diventata colma: della notte (e anche questo lo sa Dio perché) che ormai [...]”(L.74), “sepolti dietro la porta della cucina (proprio a questo verbo pensai : sepolti)”(GM.102)

L'hybridation des genres littéraires et leur réciproque contamination est une des composantes de la modernité et concerne presque toute la littérature du vingtième siècle. À ce titre, le détour par la prose de Caproni, à un moment crucial à la fois sur le plan existentiel et poétique, participe de ce mouvement et aura des incidences sur sa production postérieure. La poésie de Caproni après la guerre, et surtout à partir des années soixante, se caractérise par la présence de plus en plus fréquente de très courtes compositions se rapprochant de l'aphorisme, allant de pair avec un traitement métaphysique de certains thèmes de prédilection ; cette évolution dans son ensemble fait écho à des éléments déjà présents dans les nouvelles.

L'isotopie centrale dans les récits réaffleure dans la poésie à partir du *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (CK)<sup>15</sup>. *Il gelo* est présent de manière récurrente, la sensation physique<sup>16</sup> étant, comme dans les nouvelles, intériorisée :

Mai, / mai mi aveva colpito / con un gelo tale / l'inverno della paura  
("Quasi una cabaletta", CK).

Cette intériorisation est traduite poétiquement par la mise sur un autre plan, à travers l'utilisation des signes d'assise :

L'occasione era bella. / Volli sparare anch'io. / Puntai in alto. Una stella / o l'occhio (il gelo) di Dio ?<sup>17</sup>

C'est dans les compositions brèves qu'a lieu le passage du thème au topos poétique; celle-ci, extraite du recueil *Il franco cacciatore* (1973-1982) (FC), ouvre sur un commentaire métatextuel. Posant une équivalence entre *l'occhio e il gelo*, la parenthèse, semble agir comme révélateur de la véritable nature des objets de la poésie, faisant aboutir le processus mis en place dans l'écriture en prose.

Un autre exemple d'interaction entre ce topos et les signes d'assise est offert par une autre composition brève, intitulée *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, et occupant la place symbolique d'ouverture du recueil *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, premier opus de la période de l'œuvre de Caproni nous concernant. Le sème du *gelo* apparaît dès le titre, à travers un syntagme repris dans la poésie :

---

<sup>15</sup> Pour toutes les poésies, nous renvoyons à l'édition critique de L. Zuliani G. Caproni, *L'opera in versi*, Milan, Mondadori, 1998.

<sup>16</sup> "nel gelo / del locale", *La Lâmina*, CK, "nel gelo / che m'uccide le dita", "Il vetrone", in *Il muro della terra* (MT).

<sup>17</sup> *L'occasione*, (FC).



... l'uomo che di notte, solo,  
nel « gelido dicembre »,  
spinge il cancello e rientra  
– solo – nei suoi sospiri...

La mise entre guillemets de ce syntagme équivaut à une prise de distance ironique, qui se répercute dans répétition d'un terme, *solo*, mis entre tiret dans sa seconde occurrence. Ces procédés, font écho à des procédés semblables relevés dans les récits ; mais inversement à ce qui se passait dans ces derniers, la poésie, n'étant pas comme le roman fondé sur le mélange des genres, n'intègre pas à sa propre écriture ces apports qui conservent ainsi leur dimension hétérogène. La dimension théâtrale, présente comme référence dans les récits, s'affirme ici clairement, la double utilisation des signes d'assise dans cette brève composition mettant en évidence leur rôle fondamental dans la création, à l'intérieur de la poésie, d'une véritable scène. Le processus est porté à son comble quand un peu plus loin dans le même recueil, une longue poésie intitulée *I ricordi* reprend le thème précédent, en une véritable variation :

Ahi l'uomo – fischiettai –  
l'uomo che di notte, solo,  
*nel gelido dicembre*,  
spinge il cancello e – solo –  
rientra nei suoi sospiri...

Les modifications apportées sont peu nombreuses mais renversent entièrement la perspective initiale : l'ajout du premier vers, contenant une interjection et surtout la mention entre tiret de l'attitude du poète locuteur, « sifflotant », concourent à introduire un rapport encore plus décalé et ironique par rapport à un contenu tragique, déjà mis à distance dans la première version. De plus, la mise non plus entre guillemets mais en italique du syntagme central semble accomplir une cristallisation encore plus accentuée que précédemment, le constituant en *topos* dans le double sens poétique et de lieu commun. Enfin, le titre même de la poésie, *I ricordi*, contribue à l'éloignement, sur le plan temporel cette fois, de la scène. L'ensemble de ces procédés réalisent une mise en abyme par Caproni de sa propre poésie, en germe dans la version initiale et ici comme mise au carré. De ce point de vue, le verbe entre tiret indique la présence non seulement d'un locuteur, mais d'un acteur interprétant sur un certain ton le passage, l'incise introduisant à l'intérieur de la scène l'image de sa propre représentation, en contraste avec celle-ci. Ce subtil jeu de superposition des instances locutoires montrent l'aboutissement du processus de théâtralisation déjà *in nuce* dans la prose, et pleinement en acte dans la poésie d'après-guerre. Ce processus est à mettre en relation avec la déclaration de Caproni affirmant “la reinvenzione, in casa nostra, del poema non

importa se di una solo pagina”<sup>18</sup>, où *poema* s’entend dans une perspective de contamination avec les autres genres.

Cette poétique de la théâtralisation croise les isotopies déjà rencontrées, constituant le nouvel univers de la poésie de Caproni. Comme il apparaît dès le titre *Il franco cacciatore*, le thème de la chasse, qui apparaissait déjà dans *Il labirinto*, y occupe une place centrale. Une des poésies du recueil s’intitule *La caccia*; au-delà du paratexte, une image, “ancora nevicavano / lepri di silenzio e felci” (*ibid.*), reprend en une isotopie les principales composantes (*caccia, neve, silenzio*) déjà repérées dans l’écriture en prose, mais organisées ici sous forme poétique, à travers une synesthésie. Par ailleurs, le thème se développe dans une série d’aphorismes paradoxaux superposant le chasseur et sa proie, la chasse valant comme allégorie métaphysique de la recherche de Dieu (*Ribattuta*, FC) :

*Il guardacaccia ,  
con un sorriso ironico:  
- Cacciatore, la preda  
che cerchi, io mai la vidi  
Il cacciatore,  
imbracciando il fucile:  
Zitto. Dio esiste soltanto  
nell’attimo in cui lo uccidi.*

Dès la présentation typographique, sous forme de dialogue accompagné didascalie indiquant des personnages et de leur gestuelle, apparaît clairement l’emprunt à la sphère théâtrale. Ainsi, cette contamination dépasse l’utilisation des signes d’assise pour investir toutes les possibilités de l’écriture, et devenir, par le truchement de son alchimie, purement poétique. C’est toute une stratégie de détournement des codes du théâtre qui est mise en place par Caproni, s’appuyant sur les conventions du genre pour les poétiser, comme dans ce titre : *Il fischio (parla il guardacaccia)* où la didascalie est intégrée au paratexte. Dans le corps de cette poésie, une telle indication initiale plaçant explicitement une voix à l’origine du texte, donne toute leur valeur aux incises : “C’è troppa nebbia. Comunque / (qui sono le carte) finite / voi la partita. / temere fuori il nemico / (vi ripeto : il fucile !) /”. Les deux parenthèses reprennent les modèles déjà relevés dans l’écriture en prose, la première, à travers le déictique, comme indication scénique et la seconde, par le biais du verbe à la première personne, comme commentaire, non plus digérées dans le corps de la prose, libèrent leur impact théâtral.

La part proprement poétique, le découpage en vers, accentue le jeu du rythme et des intonations de la parole, contribuant par là aussi, par sa contamination avec la prose, à

---

<sup>18</sup> G. Caproni, *Poesia di Paola Masino*, in « La Fiera letteraria », 32, 7 août 1947.

produire un effet théâtral. Dans *Lamento (o boria) del preticello deriso* (CV), le titre indique d'emblée la présence d'un locuteur, et une ambiguïté quant à la teneur de son discours qui se retrouve au sein de la poésie, à travers une parenthèse : "(ma io, / scusate, non mi so spiegare / troppo bene)" qui se donne explicitement comme commentaire métatextuel, encore renforcé par une adresse au lecteur fictivement spectateur. Les occurrences de verbes valant comme auto-commentaire en incises sont extrêmement fréquentes dans cette partie du corpus, l'effet de rupture étant renforcé par la constante non-coïncidence entre la coupure de l'incise et celle du vers. La *vox populi*, alternative à la première personne, "Ma dicono / (dicono) che proprio qua s'infossi"(Diceria, CK), à travers un effet d'écho, en produisant une redondance sémantique avec une intonation décalée, fait prendre conscience de la présence de la voix proférant le texte, signe élémentaire de la théâtralité qui domine cette poésie<sup>19</sup>. Enfin, l'introduction en incise d'interjection, postulant un déroulement de la poésie en temps réel, est un autre trait constitutif de la théâtralité<sup>20</sup>. La fonction des signes d'assise dans la poésie d'après guerre apparaît donc dans la continuité de l'usage qui en était fait dans la prose, mais approfondit à travers le prisme de la poésie et des possibilités offertes par cette dernière le champ de ses implications, dans le sens d'une théâtralisation de l'espace poétique.

Comme dans les récits de Caproni écrits dans les années quarante, les signes d'assise occupent une place prépondérante dans la poésie d'après-guerre de Caproni, justifiant presque à eux seuls, par l'originalité de leur utilisation, la distinction d'un tournant au regard de l'ensemble de son oeuvre, à partir de la période suivant immédiatement l'écriture des nouvelles. Se cristallisant d'abord autour de quelques isotopies fondatrices nées de l'expérience de la guerre et de la mort, telle le gel et la chasse, les signes d'assise permettent à Caproni de creuser le flux linéaire de la prose pour y laisser place à une richesse dans les niveaux de la narration et de l'intonation, témoignant de l'influence sous-jacente de procédés empruntés au théâtre. La reprise de tels procédés dans un cadre poétique, et le jeu mis en place avec les conventions détournées de l'écriture théâtrale, rend possible l'émergence d'une voix poétique enrichie par cette contamination, participant à la modernité de sa poésie.

**Judith Lindenberg**

---

<sup>19</sup> Une occurrence rare d'une adresse à la deuxième personne en incise, dans le recueil posthume *Res amissa* ("La barriera / - non te n'accorgi ? - è uno specchio.", "La barriera", *Res amisse* (R.A) montre l'éventail des possibilités d'un tel procédé, et son prolongement jusqu'à la fin de l'oeuvre de Caproni.

<sup>20</sup> "Per quanto sia cauto il tuo passo / - attento ! - può riuscirti mortale."(*La vipera*, CK), ou encore : "La preda / - sparà! - che infallibilmente (...)" (*Certezza*, CK).