

GIORGIO CAPRONI ET PAUL CELAN
DEUX FIGURES POÉTIQUES DU TÉMOIN APRÈS AUSCHWITZ

Judith LINDENBERG
Centre Marc Bloch (Berlin)

Giorgio Caproni, (Livourne, 1912 – Rome, 1990), aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands poètes du vingtième siècle en Italie¹, n'a, ni dans son histoire personnelle ni en apparence dans son œuvre, de lien avec la Shoah. Rien ne semble le rapprocher de Paul Celan² (Czernowitz, 1910 – Paris, 1970) dont la biographie est au contraire marquée par le génocide de la seconde guerre mondiale, vécu à travers la disparition de ses parents, déportés de Cernowitz, sa ville natale de Bucovine, en 1942, tandis qu'il sera interné dans un camp de travail. La condition de juif après la Shoah se donne comme l'origine de l'écriture poétique de Celan : « sa judéité était engendrée par le génocide et se constituait comme perception, douloureuse et traumatique, d'une perte³ ». Auschwitz, entendu à la fois en tant que lieu d'un événement historique et antonomase de cet événement, oblige à redéfinir le sens de sa poésie, et de toute écriture poétique : « Ce qui nous est devenu impossible, après Auschwitz, c'est d'écrire des poèmes comme on le faisait avant, car cette rupture de civilisation a changé le contenu des mots, a transformé le matériau même de la création poétique, le rapport du langage à l'expérience, et nous oblige à repenser le monde moderne à la lumière de la catastrophe qui l'a défiguré à jamais⁴ ». La poésie de Giorgio Caproni peut, elle aussi, souscrire à cette définition, malgré l'absence d'implication biographique de ce dernier dans l'histoire de la Shoah : en effet, après la guerre (passé le temps de latence de la gestation poétique) son écriture poétique change radicalement et entre singulièrement en résonance avec celle de Celan à la même époque, permettant de formuler, comme on va le voir, l'hypothèse d'un rôle d'Auschwitz dans sa poétique, étayée par la confrontation avec l'œuvre et la figure de Celan pris comme parangon de ce rapport.

Un fait, à la fois biographique et littéraire, mais émergeant en marge de la production du poète italien, vient légitimer cette hypothèse. Il s'agit d'un

Journal écrit par Caproni à l'occasion d'un voyage effectué en Pologne en août 1948 avec un groupe d'intellectuels italiens, et publié à titre posthume par ses héritiers en 1995, sous le titre *Fragment d'un journal – Chroniques et récits d'un voyage en Pologne*⁵. Caproni y relate les étapes de son voyage, mais les notes s'interrompent brusquement lors de sa visite du camp de concentration d'Auschwitz pour ne reprendre que quelques mois plus tard, à la fin du mois d'octobre. Cette interruption constitue un « silence étrange, unique, dans toute une œuvre comme tenue et soutenue, tressée par une pratique incessante de l'écriture », comme l'écrit Philippe Lacoue-Labarthe dans l'Avant-propos à l'édition française⁶. C'est en 1961 que Caproni publiera enfin dans le quotidien *La Giustizia* le récit de sa visite du camp en trois articles⁷, l'ensemble retrouvant ainsi une cohérence *a posteriori*. On ne peut manquer de remarquer la coïncidence de cette date avec celle du procès Eichmann, qui marque l'irruption sur la scène internationale d'une parole et d'une expérience jusque là refoulées et l'avènement de l'« ère du témoin »⁸. Le procès s'étend d'avril à décembre, tandis que les articles de Caproni paraissent aux mois de mai et juin : étant donné le retentissement international du procès, il est plausible de supposer, sinon qu'il ait été la cause directe, du moins qu'il ait joué un rôle dans l'émergence chez Caproni du récit de sa visite à Auschwitz treize ans auparavant. Plus généralement, les années soixante se donnent comme le moment de la résurgence d'un vécu traumatique et tu jusqu'alors : le cas de *Si c'est un homme* de Primo Levi, passé inaperçu lors de sa première publication en 1947 et mondialement reconnu lors de seconde édition en 1958⁹, est emblématique à cet égard. Tout se passe comme si les voix qui avaient émergées auparavant n'avaient pu être entendues¹⁰. En cela, Caproni rejoint un processus historiquement avéré : la publication, au début des années soixante, du récit, venant compléter la lacune du Journal tenu pendant le voyage, va dans ce sens. Le laps de temps passé depuis la guerre et la Shoah apparaît comme la durée nécessaire à l'élaboration d'une écriture qui en porte les traces.

Cependant, le silence qui découle de l'interruption du Journal de Caproni dans la période suivant la visite du camp doit être nuancé par quelques mots concluant une nouvelle écrite durant cette période (et incluse dans l'édition italienne du Journal), qui contient peut-être la seule allusion directe à Auschwitz dans l'œuvre du poète. Intitulée *Entreprise Wasowicz*, cette nouvelle, qui relate la rencontre entre un jeune bûcheron et un charretier qui décident de monter une entreprise, s'achève de façon inattendue par ces mots : « Ainsi la première entreprise Wasowicz pour la coupe et le transport du bois à Varsovie vit le jour, et elle serait certainement devenue très prospère si la guerre n'avait atteint et incendié la plaine

polonaise ; si les boîtes de Zyklon et les fours crématoires n'avaient occupés Oswiecim, où des millions et des millions d'hommes, sur l'herbe sombre de Pologne, avaient été détruits par les hommes¹¹ ». La Shoah fait irruption dans un récit dont la trame est jusqu'aux dernières lignes tout autre, d'une manière comparable peut-être à ce que fut la visite au camp dans l'existence de Caproni. Cette première et unique mention d'Auschwitz – le Journal écrit au moment de la visite et l'article censé le relater se caractérisant par une stratégie de l'évitement du dire – appelle deux remarques, quant au genre littéraire employé et à sa date. Le choix de la forme narrative, utilisée par Caproni dans de nombreuses nouvelles¹², constituerait une forme intermédiaire apte à exprimer de manière tout à la fois stylisée (par rapport au Journal) mais encore discursive (au regard de la poésie) l'expérience de cette visite¹³. Les dates de publication vont dans ce sens, la nouvelle ayant été publiée deux fois, à deux dates charnières de cette reconstitution : tout d'abord dans le quotidien *La Repubblica* le 1^{er} octobre 1948, c'est-à-dire dans l'intervalle correspondant à l'interruption du Journal (du 29 août au 10 novembre 1948, la visite ayant eu lieu dans les jours suivant l'interruption), et une la seconde fois le 23 octobre 1960 dans *La Giustizia*, c'est-à-dire l'année précédant la parution des articles contenant le récit de la visite à Auschwitz dans le même journal.

En effet, même l'article de 1961 intitulé *En visite au monde de la tragédie pure* s'achève sur l'impossibilité de décrire les lieux montrés par le guide, confirmant le geste qui avait interrompu le Journal des années auparavant¹⁴ :

Ce qu'il nous montra et nous illustra d'exemples, avec la froideur détachée et la manière compassée d'un quelconque guide de musée, je le dirai une autre fois, me limitant, ici à rapporter ses dernières phrases [...] : « Messieurs [...], je me permets, avant de prendre congé de vous, de vous adresser une seule prière [...] Allez et racontez aux vôtres : à votre femme, à vos enfants, à vos amis, restez chez eux, mais sans ajouter, je vous prie, un mot de plus à ce que je vous ai dit et expliqué. [...] Je n'ai rien d'autre à vous dire, Messieurs. Et adieu, adieu de tout mon cœur » [...]

Dieu me vienne en aide, dans mon pauvre journal a posteriori [...]

Ce passage, en apparence, ne dit rien, selon une caractéristique qui a été définie par Philippe Mesnard comme étant propre aux textes écrits sur l'expérience concentrationnaire par ceux qui l'ont vécue : « Ces textes ont en partage une qualité testimoniale qui leur est spécifique. Elle tient, en

amont de l'institution sociale du témoignage, à leur fonctionnement lacunaire. Ils signifient plus qu'ils ne disent et pour cela leur langue intègre dans son fonctionnement même de multiples espaces vides, des détours et des marques d'altération qui correspondent à autant de zones de non-savoir ou d'incertitudes – des lacunes plurielles¹⁵ ». Dans ce passage donc qui en apparence ne dit rien, qui dira « une autre fois », pour reprendre les mots du poète, la figure du guide, le moment topique des adieux, le mécanisme même d'écriture en acte dans cette chute du récit, dans laquelle la voix de l'énonciation (celle du guide) prend le pas sur le contenu (indicible) de l'énoncé, tout cela préfigure la poésie à venir de Caproni. En effet, le début des années soixante coïncide avec la période de gestation du recueil intitulé *Congé du voyageur cérémonieux*¹⁶, publié en 1965, qui marque un tournant dans son œuvre poétique et plus généralement dans la poésie italienne¹⁷. À partir des années soixante, et après une première phase plutôt traditionnelle dans les thèmes et dans le style (sans toutefois n'être jamais reconductible à un courant poétique existant), l'écriture de Caproni change soudain avec ce recueil et le suivant, *Le mur de la terre* (1975) ; la présence d'aphorismes au ton paradoxal et parodique, l'introduction de personnages qui prennent la parole au nom de l'auteur, un usage extensif et original de la ponctuation coïncident avec l'apparition de nouveaux motifs d'inspiration métaphysique détachés de toute description du réel. Cette écriture est proche par certains aspects de celle de Celan, en particulier comme on va le voir en ce qui concerne un certain rapport négatif à Dieu. Bien que secondaire en apparence, il existe donc une présence de la Shoah dans l'œuvre du poète italien, attestée par l'existence du Journal. On peut alors considérer la visite de Caproni à Auschwitz et sa transcription comme un point aveugle et laissé en marge qui expliquerait le tournant de son œuvre poétique.

En ce sens, le guide polonais de la visite d'Auschwitz constitue le modèle d'une figure-clef de l'œuvre poétique de Caproni, qui se retrouvera dans de nombreux titres : *Prudence du guide*¹⁸, *Besoin de guide*¹⁹, ou encore *Indication sûre, ou : bonté du guide*²⁰. Dans cette dernière poésie sous forme de dialogues comme tant d'autres, une caractérisation de cette figure est donnée : « Suis le guide, / point par point. / [...] // Le guide, il ne ment pas ». La vérité dont le guide est porteur contraste avec le contexte d'incertitude générale qui contamine jusqu'à la valeur de la parole ; elle devient l'unique point stable auquel se raccrocher. Dans le récit de la visite, ce sont les paroles prononcées par ce dernier et retranscrites par Caproni qui apparaissent comme une matrice de l'œuvre à venir et qui, plus que par leur contenu, frappent par les formules d'introduction et de congé qui encadrent le discours : l'adresse à un auditoire et l'annonce du

congé, qui se réalise dans la valeur performative du terme « adieu », se retrouvent dans l'œuvre poétique, dès la poésie homonyme du recueil *Congé du voyageur cérémonieux*, dans laquelle le personnage du titre utilise les formules suivantes : « Je vous demande congé » ; « je vous / redis et de tout cœur, merci / pour votre excellente compagnie », « Adieu »²¹, expressions qui entrent singulièrement en résonance avec celles du guide d'Auschwitz. De même, le moment du congé (qui donne son titre au recueil *Congé du voyageur cérémonieux*) devient à partir de là un *topos* de la poésie de Caproni, comme l'indique Giorgio Agamben, qui fut un ami et critique du poète italien : « Chez Caproni, toutes les figures de l'athéologie parviennent à leur congé. Le congé est vraiment le moment topique du second Caproni²² ». Le thème de l'absence de Dieu tel qu'il est désigné ici sous le néologisme d'« athéologie » semble lui aussi prendre sa source dans le passage du Journal cité, dans lequel l'impossibilité de dire va de pair avec la mise en place d'une isotopie (le congé, le guide, l'invocation vaine à Dieu) qui se cristallisera dans la poésie. Souvent ramenée à l'idée d'une théologie négative, cette dimension constitue l'un des axes majeurs de la poésie de Caproni à partir des années soixante et l'un de ses points de contacts avec l'œuvre de Celan : le premier dit de lui-même qu'il n'est « ni athée ni croyant²³ » tandis que la relation du second au judaïsme a été qualifiée « d'athéisme religieux », expression que l'on retrouve également chez le poète italien²⁴. Que ce soit à travers la négation ou l'oxymore, ces citations mettent en relief une tension entre l'absence de foi et la nécessité de faire ses comptes avec Dieu, « non pour s'y enfermer, mais pour sortir du sacré²⁵ », comme le dit Martine Broda à propos de Celan, ces mots valant aussi pour Caproni : la similarité de posture face à la religion fonde un possible rapprochement entre les deux poètes bien plus que la différence de leur appartenance religieuse d'origine ne les sépare. Caproni exprime son rapport à Dieu dans sa poésie, à travers l'insertion exceptionnelle d'un passage en prose : « Il y a des cas où accepter la solitude peut signifier atteindre Dieu. Mais il y a une acceptation stoïque plus noble encore : la solitude sans Dieu. [...] C'est l'accès – une fois l'espérance coupée nette – à toutes les libertés possibles. Y compris celle (le serpent qui se mord la queue) de croire en Dieu, tout en sachant – définitivement – que Dieu n'existe pas²⁶ ». L'expression de théologie négative, bien que contestée, a été utilisée par la critique pour définir le rapport à Dieu chez les deux poètes et permet de mettre l'accent sur la négativité qui caractérise ce rapport, et qui devient centrale dans leurs poétiques respectives, notamment à travers le motif de l'absence de Dieu. Pour le poète italien, ce motif constitue peut-être la clef du tournant qui s'ouvre à partir du *Congé du voyageur cérémonieux*. À partir du recueil

suivant, *Le mur de la terre*, l'absence de Dieu est une question qui revient sans cesse à travers des formulations de plus en plus paradoxales : « Réside-t-elle dans son non-être / l'immensité de Dieu ?²⁷ ». Dieu est omniprésent à travers son absence, son « non-être » et « non exister » qui marquent l'empreinte négative de cette écriture comme dans la poésie *Prière d'exhortation et d'encouragement* : « Dieu de volonté / Dieu omnipotent, essaye / (force-toi !) à force d'insister / au moins – d'exister²⁸ ».

La même forme de la prière se retrouve chez Celan dans la poésie intitulée *Psaume*²⁹, dont voici l'incipit : « Personne ne nous repêtrira de terre et de limon, / personne ne bénira notre poussière. / Personne. / Loué soistu, Personne ». Le titre de la poésie renvoie à une forme religieuse d'invocation à Dieu, le psaume. La première strophe reprend un passage de la Genèse (2, 7), et le premier vers de la strophe suivante est calqué sur la formule refrain du psaume, remplaçant Dieu par le terme « Niemand », « Personne ». Dans la première strophe il s'agit d'un pronom indéterminé, tandis que dans le premier vers de la seconde strophe, il devient un nom propre au moyen d'une majuscule. Dieu est signifié au moyen d'une absence personnifiée, à travers un jeu dont l'origine réside dans l'ambiguïté du terme français « personne³⁰ », qui peut être pronom ou substantif et qui réunit les sens de présence et d'absence. Ce double sens semble présent dès le titre du recueil auquel cette poésie appartient, *La rose de personne*, où le pronom se trouve là où on attendrait un nom. La substitution de Dieu par un pronom négatif marque à la fois son absence et le besoin de l'invoquer malgré tout : la reprise de la forme de la prière met en relief une absence d'autant plus visible qu'elle ne peut être remplacée par aucun autre. Dans le recueil précédent de Celan, une poésie contenait déjà une forme subvertie de la prière dans laquelle Dieu n'était plus le destinataire mais l'auteur de celle-ci : « Prie, Seigneur / adresse-nous ta prière, / nous sommes tout près³¹ ». En outre le titre de la poésie, *Tenebrae*, en substituant les ténèbres au topos de la lumière biblique, va dans le même sens : ces renversements préfigurent la disparition qui advient dans *Psaume*. Les références bibliques s'alternent, dans la poésie, à tout un réseau sémantique d'allusions aux camps, liant le motif de l'absence de Dieu à celui de la Shoah³². Le rapprochement entre ces exemples et ceux que nous avons empruntés à Caproni établit la possibilité d'une confrontation : à partir d'une formulation présentant des similitudes (la concision formelle, l'usage de la forme prière et de l'invocation) et des divergences (absence de Dieu versus répétition obsessionnelle du même nom), le problème théologique débouche chez les deux poètes sur une conclusion identique : c'est une absence qui occupe la place centrale de la poésie, celle de l'interlocuteur. Le dialogue avec Dieu est pour Celan

« la poésie même », et qui pourrait s'appliquer aussi à Caproni³³, tant le thème de l'absence de Dieu devient central à partir du *Mur de la terre* :

Mais c'est surtout le mécanisme d'écriture en acte dans le récit de la visite à Auschwitz, dans laquelle la voix de l'énonciation et les formules lexicalisées de courtoisie sont hypertrophiées et prennent le pas sur le contenu de l'énoncé, qui deviendra l'une des innovations majeures des recueils suivants de Caproni. Tous les éléments en germe dans la transcription des paroles du guide de la visite portent à une théâtralisation de l'écriture poétique dont le but est d'émphatiser l'acte de la prise de parole au détriment de son contenu. L'expression « adieu » assume aussi une autre valeur : « Ils partaient tous et adieu/ et adieu et adieu et à Dieu. / Seuls ceux qui ne partaient pas (moi) / Partaient dans ce trouble émoi³⁴ ». Dans cette composition parodique, le terme « adieu » est renvoyé à son étymologie, « à Dieu », « a Dio », qui rime à son tour avec le pronom sujet (« io ») dans la version italienne, en une chaîne phonique et sémantique récurrente dans la seconde période de l'œuvre de Caproni. Ainsi le lien entre le mot-clef du congé et la question de la théologie négative trouve une motivation étymologique. Les jeux de mots autour du nom « Dieu » constituent d'ailleurs un des fondements de cette nouvelle poétique. Si dans les derniers mots de l'article l'expression « Dieu me vienne en aide » semble un intercalaire privé de contenu, Caproni opère par la suite dans l'écriture poétique une resémantisation de ce nom, pour mieux en faire émerger l'absence : « Ah, mon dieu. Mon Dieu. / Pourquoi tu n'existes pas³⁵? ». Le rapprochement de l'expression lexicalisée « mon dieu » à la même expression reprise en italique et en majuscule restitue son sens primaire, celui d'invocation que l'on trouvait déjà chez Celan. Ainsi la réflexion sur l'inexistence de Dieu se révèle inséparable de la remise en question du statut de la parole poétique, et toutes deux pour le poète italien dérivent d'Auschwitz : « Je ne suis certes pas un théologien, cependant je me pose le problème de l'existence du mal : les nazis, par exemple, qui portaient le nom de Dieu gravé dans leur ceinture, "Gott mit uns", ad Auschwitz...³⁶. » Cette déclaration contribue à éclairer le refus de la part du poète du terme de théologie en ce qui concerne sa poétique, et à confirmer le lien entre les questions de la Shoah et de Dieu dans son œuvre, comme déjà chez Celan ; mais c'est encore une fois par sa formulation que cette déclaration frappe, à travers l'usage d'une autre expression lexicalisée contenant le nom de Dieu, la devise des nazis, « Dieu avec nous ». Le problème métaphysique de l'inexistence de Dieu est inséparable pour Caproni d'une occurrence linguistique dans laquelle il semble se cristalliser, devenant un des motifs poétiques centraux de la seconde partie de son œuvre : la poésie rend possible l'émergence indissociable

d'un thème et d'une forme qui ne pouvaient être exprimés autrement.

L'élaboration d'un motif poétique de l'absence de Dieu mène chez les deux poètes à une négativité omniprésente, comme dans l'un des aphorismes paradoxaux nombreux chez Caproni : « Et alors, moi, tu sais ce que je te dis ? / Que là justement où il n'y a rien / pas même le « où » - il y a Dieu³⁷ ». De même chez Celan dans la suite de la poésie *Psaume* : « Un rien / nous étions, nous sommes, nous / resterons, en fleur : / la rose de rien, de / personne³⁸ ». Cette absence passe par la même image de la voix : « Voix de personne, à nouveau³⁹ », « ...là où aucune main / - ou voix - nous Rejoindra⁴⁰ ». Dans les deux cas, ces vers sont mis en évidence par la disposition graphique : dans le cas de Celan il s'agit d'un vers isolé entre deux groupes de vers ; dans le cas de Caproni, ces vers constituent au contraire l'ensemble de la poésie, mais ils semblent, du fait de la présence des points de suspension en ouverture, se détacher d'une parole non exprimée, en une « parole décharnée, vidée, niée, [qui] apparaît particulièrement proche de celle de Paul Celan⁴¹ ». En outre, le titre de la poésie, *Nibergue*, a été emprunté à Céline (dont Caproni a traduit *Mort à crédit*) : il s'agit d'un terme d'argot qui signifie justement « rien ». La force du signifiant (le volume sonore du mot, intensifié par l'insertion d'un terme étranger) est inversement proportionnel au signifié qui renvoie au néant. L'extension de la négativité aboutit à un brouillage des repères spatiaux : « je sais, / je sais et tu sais, nous savions, / nous ne savions pas, mais / nous étions là et non là-bas, / et parfois, quand / il n'y avait plus que le Rien entre nous, nous nous trouvions / l'un l'autre tout à fait⁴² ». Dans le long poème *Strette*, l'un des poèmes de Celan où la référence à Auschwitz est la plus explicite⁴³, la répétition obsessionnelle et contradictoire est l'expression de cette extension : « Nulle part / on ne s'inquiète de toi - / le lieu, où ils étaient couchés, il / a un nom - il n'en a / pas. Ils n'y étaient pas couchés. Quelque chose / était entre eux. / Ils ne voyaient pas à travers⁴⁴ ». L'expression simultanée de deux énoncés contradictoires semble un moyen pour ouvrir un espace de la parole au-delà des possibilités logiques du langage, en une tentative d'exprimer un nouvel état des choses, celui d'un monde marqué par l'abandon du divin. Les énoncés contradictoires constituent une autre facette formelle de cette thématique, présente aussi chez Caproni : « Ils parlent entre eux... / Ne parlent pas... [...] / Ils me font un signe... / N'ont / pas un geste...⁴⁵ ». De plus, dans les deux cas, l'utilisation de la troisième personne du pluriel vient renforcer l'indétermination du langage, de même que les points de suspension qui interrompent et prolongent chaque vers. De manière générale, la ponctuation joue un grand rôle chez les deux poètes dans leur tentative d'aller au-delà des limites logiques du langage.

À quelques années de la fin de la guerre, émerge en des formes étrangement proches chez les deux poètes un problème qui porte à en redéfinir les œuvres respectives. La coïncidence chronologique entre les deux recueils où ce thème se développe est un signe ultérieur d'une résonance entre leurs poétiques : *La rose de personne* date de 1963, *Congé du voyageur cérémonieux* de 1965 : tous deux s'inscrivent dans l'horizon historiquement daté de l'émergence d'une parole de témoin. À l'intérieur de celui-ci, la poésie occupe une place à part : le cas de Caproni montre comment elle œuvre là où les autres modes de paroles ont échoué. Dans le renvoi du dire, énoncé dans le récit de la visite (« Je le dirai une autre fois »), la poésie se donne comme cette autre fois. Entre écriture poétique et l'événement constitué par la Shoah semble donc se tisser un rapport privilégié, voire d'exclusivité, qui en intensifie les enjeux, en tant que cette écriture est « peut-être la seule qui permette de dire et de préserver le silence qui entoure cet événement⁴⁶ ». Et réciproquement, comme le dit Primo Levi, prenant le contre-pied de la citation d'Adorno, « Après Auschwitz on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz⁴⁷ ». Ce rapport passe par certaines constantes, décrites ailleurs⁴⁸, et dont une partie se retrouve aussi chez Caproni. La présence d'Auschwitz, insaisissable au premier abord dans la poésie de Caproni, se révèle à travers l'éclairage croisé de différents documents (Journal, articles, nouvelles) en marge de celle-ci, pouvant être considérés comme son épitexte. Elle est le signe du fait que cette problématique ne concerne pas seulement les auteurs personnellement impliqués, mais se trouve en arrière-plan de nombreuses, voire peut-être de toute œuvre de la seconde moitié du vingtième siècle qui repense le langage et ses limites. Fut-ce le privilège des œuvres poétiques, rares sont celles qui parviennent à « symboliser l'insymbolisable, [et à découvrir] dans la langue le "point de poésie" à partir duquel l'impossible trouve à s'écrire⁴⁹ », comme cela advient dans les œuvres de Paul Celan et Giorgio Caproni, ainsi que nous avons tenté de le montrer.

En un seul lieu de la poésie de Caproni, ce sous-texte affleure au niveau thématique et la condition du voyageur errant est comparée à celle du Juif, dans une poésie intitulée *Bible*⁵⁰ :

Ah, ma famille, ma
famille dispersée comme
celle du Juif... Au nom
du père, du fils (en *mon*
nom) ah ma maison

violée – ma tente
lacérée envolée
avec son feu et son dieu.

Si le titre pousse à interpréter la poésie dans le sens d'un *topos* universel, elle peut, au regard de notre analyse, entrer aussi en résonance avec des événements plus récents. Mais surtout, le thème de la perte de la famille et de la maison rappelle de près la biographie de Paul Celan : on sait, en effet, que celui-ci a réussi à se sauver en étant absent de chez lui la nuit où ses parents furent pris, et qu'il trouva à son retour la maison condamnée par les allemands. Le fait qu'il ne s'agisse pas d'une référence directe rend la coïncidence encore plus frappante. La perte des biens va de pair avec celle de Dieu, dernier mot de la poésie, qui rime dans l'original avec le possessif en italique (*mio / Dio*). Cette poésie résume donc le nœud entre la Shoah et la théologie négative, mais elle porte aussi en filigrane l'inscription parfaite du rapport poétique qui lie Caproni à Celan : à savoir l'identification à une condition semblable à celle du juif victime du nazisme (à travers le terme de comparaison « comme », et l'extrait de prière chrétienne inséré dans la poésie). Tout cela rapproche la poésie de Caproni de celle de Celan mais selon une posture différente. Leurs positions respectives recoupent exactement les deux figures du témoin proposées par Agamben à partir de l'étymologie du terme, dans son essai *Ce qui reste d'Auschwitz*⁶¹ : si Celan est le *superstes*, celui qui a survécu à la tragédie, Caproni représente en revanche la figure du *testis*, du tiers, capable de parvenir, en l'absence d'une implication biographique, aux questions poétiques et métaphysiques les plus brûlantes de l'après-guerre.

NOTES

¹ L'ensemble de l'œuvre poétique de Giorgio Caproni, qui s'échelonne de 1936, (*Come un'allegoria*) à 1991, (*Res amissa*, publié posthume), compte douze recueils, désormais réunis dans le volume G. Caproni, *L'Opera in versi*, Milan, « Meridiani », Mondadori, 1998, qui contient l'intégralité de l'œuvre en vers de Caproni et sera pris comme référence dans cet article. En ce qui concerne la traduction française, il existe actuellement deux volumes : G. Caproni, *Le mur de la terre, Cinquante ans de poésie*, trad. B. Simeone et Ph. Renard, Paris, Maurice Nadeau, 1985, et G. Caproni, *Le conte de Kevenhüller*, trad. B. Simeone et Ph. Renard, Paris, Maurice Nadeau, 1986.

² L'œuvre poétique de Paul Celan compte dix recueils, publiés de *Der Sand aus den Urnen* (1948) jusqu'à *Schneepart* (1971) et *Zeitgehöft* (1976), ces deux derniers recueils ayant été publiés à titre posthumes. Il existe de très nombreuses traductions françaises de la poésie de Celan, dont : P. Celan, *Pavot et mémoire*, trad. V. Briet, Paris, Christian Bourgois, 1987 ; P. Celan, *La rose de personne*, trad. M. Broda, Paris, José Corti, 2002 ; P. Celan, *Contrainte de lumière*, trad. B. Badiou et J.-C. Rambach, Paris, Belin 1989 et l'anthologie *Choix de poèmes*, trad. J.P. Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998.

³ E. Traverso, *L'Histoire déchirée*, Paris, Cerf, 1997, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ G. Caproni, *Frammenti di un diario - Cronache e racconti di un viaggio in Polonia*, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 1995.

⁶ G. Caproni, *Cartes postales d'un voyage en Pologne*, édition de F. Nicolao e Ph. Lacoue-Labarthe, Bordeaux, William Blake and Co, 2004, p. 11.

⁷ Ces articles sont aujourd'hui intégrés à l'édition du Journal, sous les titres « Mystérieux message de l'ivrogne nocturne » (*La Giustizia*, 21 juin 1961), « En visite au monde de la tragédie pure », (*La Giustizia*, 28 juin 1961), « L'aspect innocent du camp d'Auschwitz » (*La Giustizia*, 22 juillet 1961).

⁸ Pour reprendre le titre emblématique de l'ouvrage d'A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

⁹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Da Silva, 1947 ; Turin, Einaudi, 1958 ; traduction française P. Levi, *Si c'est un homme*, trad. M. Schruoffeneger, Julliard, 1987.

¹⁰ Voir à ce propos le Colloque « Ersten Stimmen. Schreiben der Shoah in deutscher Sprache : 1945-1963 », ENS, 14-15 mars 2009, Actes à paraître.

¹¹ G. Caproni, *Impresa Wasowicz*, in *Frammenti di un diario*, op. cit., p. 120. Notre traduction.

¹² Outre les nouvelles intégrées dans *Frammenti di un diario*, on peut citer : G. Caproni, *Il gelo della mattina*, Caltanissetta, éd. Sciascia, 1954 ; trad. française *Le gel du matin*, trad. B. Simeone, Paris, Verdier, 1985 et G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, Milan, Garzanti, 2008, dans lequel figure également la nouvelle *Entreprise Wasowicz*.

¹³ Cette hypothèse est confortée par le relevé du même phénomène concernant la mise en écriture d'une autre expérience vécue par Caproni, celle de la guerre. Voir notre article J. Lindenberg, « Le récit de la guerre dans les proses de Caproni : la théâtralisation comme truchement d'une nouvelle poétique », in J.-C. Vegliante (éd.), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, PSN, 2007, p. 87-101.

¹⁴ « En visite au monde de la tragédie pure », in G. Caproni, *Cartes postales d'un voyage en Pologne*, op. cit., p. 27. C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Ph. Mesnard, « Écriture d'après Auschwitz », *Vox Poetica*, avril 2007, <http://www.vox-poetica.org/v/mesnard.html>

¹⁶ G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'Opera in versi* (désormais *OV*), op. cit., 1998.

¹⁷ Ainsi, des extraits de ce recueil ouvrent l'anthologie de la poésie italienne de la seconde moitié du xx^e siècle, au titre emblématique : E. Testa (éd.), *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Turin, Einaudi, 2005.

¹⁸ *Prudenza della guida*, in G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, *OV*, p. 247.

¹⁹ *Bisogno di guida*, in G. Caproni, *Il muro della terra*, *OV*, p. 305.

²⁰ *Indicazione sicura, o : bontà della guida*, in G. Caproni, *Il franco cacciatore*, *OV*, p. 438.

²¹ *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, *OV*, p. 243.

²² G. Agamben, « Manières impropres », in *La Fin du poème*, trad. C. Walter, Circé, 2002, p. 110.

²³ G. Caproni, *Era così bello parlare*, *Interviste*, Gênes, Il Melangolo, 2004.

²⁴ Concernant Celan, l'expression est employée par E. Traverso reprenant M. Löwy, *L'Histoire déchirée*,

op. cit., p. 162. Caproni l'emploie en parlant d'André Frénaud (poète et ami de Caproni avec lequel ils se sont mutuellement traduits) dans un rapport de spécularité avec son propre cas ; « Divagazioni sul tradurre », G. Caproni, *La scatola nera*, Milan, Garzanti, 1996, p. 62.

²⁵ M. Broda, *Dans la main de personne*, Éditions du Cerf, 2002, p. 69.

²⁶ *Insero*, in G. Caproni, *Il franco cacciatore*, *OV*, p. 421. Notre traduction.

²⁷ *Pensiero Pio*, in G. Caproni, *Il muro della terra*, *OV*, p. 368. Notre traduction.

²⁸ *Preghiera d'esortazione o d'incoraggiamento*, *Ibid*, p. 365. Notre traduction.

²⁹ P. Celan, *Psalms, Die Niemandrose*, Francfort, Fisher Verlag, 1963, traduction française *Psaume*, in P. Celan, *La rose de personne*, trad. M. Broda, op. cit., p. 37.

³⁰ Le titre original a été conçu en français par Celan avec comme variante « La rose nulle ». P. Celan - Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, 12.04.66, trad. E. Heimié, Francfort, Suhrkamp, 2001, p. 406.

³¹ *Tenebrae*, in P. Celan, *Sprachgitter*, Francfort, Fischer Verlag, 1959, traduction française *Tenebrae*, in P. Celan, *Grille de parole, Choix de poèmes*, op. cit., p. 135.

³² À titre d'exemple, le vers « Les yeux, la bouche sont si ouverts, Seigneur » (trad. M. Broda, op. cit.) qui lie la description de corps inanimés et l'invocation à Dieu, fait écho à un passage de la version allemande de la voix off de *Nuit et brouillard*, dont Celan est le traducteur : « À la fin ils ont tous le même visage. Ce sont des créatures sans âge qui meurent avec les yeux ouverts » (Notre traduction). « Kommentar », in P. Celan, *Die Gedichte*, B. Wiedemann (Éd.), Francfort, Suhrkamp, p. 651.

³³ La formule est de Ph. Lacoue-Labarthe dans son essai dédié à Celan (*La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986, p. 102) ; Lacoue-Labarthe est aussi le passeur (et le préfacier) du Journal de Caproni en France, créant un lien supplémentaire autour des deux poètes.

³⁴ *Tristissima copia ovvero quarantottesca*, in G. Caproni, *Il muro della terra*, *OV*, p. 282.

³⁵ *I coltelli*, in G. Caproni, *Il muro della terra*, *OV*, p. 313.

³⁶ G. Caproni, « Credo in un Dio Serpente », entretien de S. Giovanardi, *La Repubblica*, 5 janvier 1984, cité in D. Baroncini, *Caproni o la poesia del nulla*, Pacini, Pisa, 2002, p. 127. Notre traduction.

³⁷ *Prompte réplique, ou répétition (et confirmation)*, in G. Caproni, *Le conte de Kevenhüller*, trad. P. Renard et B. Simeone, op. cit., p. 251.

³⁸ *Psaume*, in P. Celan, *La rose de personne*, op. cit., p. 37.

³⁹ *Un oeil, ouvert*, in P. Celan, *Grille de parole*, trad. M. Broda, op. cit., 2005, p. 75. Il est intéressant de constater que la traduction française personifie l'absence en allant dans le sens du poème *Psaume* analysé précédemment.

⁴⁰ *Nibergue*, in G. Caproni, *Il muro della terra*, *OV*, p. 336. Notre traduction.

⁴¹ D. Baroncini, *Caproni o la poesia del nulla*, op. cit., p. 13. Notre traduction.

⁴² *Tant d'étoiles [Soviel Gestirne]* in P. Celan, *La rose de personne*, op. cit., p. 21.

⁴³ Selon J.-P. Lefebvre, *Strette [Engführung]* est le seul poème de Celan qui échappe à l'aporie qui veut qu'il n'y ait pas de poème de Paul Celan sur les camps. Ce poème, le plus long écrit par Celan, qui clôt le recueil *Grille de parole*, a été écrit en 1958, c'est à dire peu après que Celan ait traduit la voix off écrite par Jean Cayrol du film *Nuit et brouillard*, qui est – bien que médiatisé par la traduction – du fait des nombreuses modifications apportées par Celan au texte original, un de ses écrits les plus explicites sur les camps. Il y a donc une relation entre la traduction du commentaire et l'écriture de ce poème : « les premiers mots du dernier poème du recueil sont assignés à la mise en évidence (en vérité) de ce que le film ne met qu'en images, de ce que le texte de Cayrol parvient à peine à nommer ». J.-P. Lefebvre, « Paul Celan traducteur des camps (sur cinq vers du poème *Engführung*) », *La licorne*, n° 51, 1999, p. 254.

⁴⁴ *Strette, [Engführung]*, in P. Celan, *Grille de parole*, op. cit., p. 93.

⁴⁵ *Un rien [Un niente]*, in G. Caproni, *Le conte de Kevenhüller*, *OV*, p. 125.

⁴⁶ R. Ertel, *Dans la langue de personne, poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 13.

⁴⁷ P. Levi, *Conversations et entretiens*, présenté et annoté par Marco Belpoliti, trad. Thierry Laget et Dominique Autrand, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 138.

⁴⁸ R. Ertel, *Dans la langue de personne*, op. cit.

⁴⁹ M. Broda, *Dans la main de personne*, op. cit., p. 155.

⁵⁰ G. Caproni, *Bibbia*, in *Il muro della terra*, *OV*, p. 343. Notre traduction.

⁵¹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Turin, 1998 ; trad. française *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, 2002, p. 17.