

**René Corona**

**DE L'ÂME ET DU PAYSAGE:**

**«...TAISEZ-VOUS PÂLES VIOLETTES...»**

ABSTRACT. C'est grâce à la communion entre poète et paysage que, peu à peu, et surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, l'âme et le paysage se sont superposés en un seul élément – parfois en une deuxième personne du singulier – où le *je* lyrique a pu retrouver de nouvelles sources d'existence. La lecture de cette poésie a permis au lecteur de renouveler son regard et ses sentiments, d'avoir ainsi un nouveau paysage. Si le paysage est poème et l'âme paysage, si l'être renaît au sein d'un nouveau langage face à la nature devenue immense métaphore, il en sera de même pour le lecteur de poésie au gré d'une âme que nous signifierons poétique. Mais dans un monde où la volonté de sauvegarder les espaces de la Beauté est annihilée par l'indifférence, face au paysage abandonné (campagnes et villes) l'homme moderne ferme les yeux car il ne sait plus voir. Le poème est alors tu, l'âme en désarroi. Les poètes qui ont su aller en profondeur, creuser au-delà des choses et des mots, ont pu sauver le Poème du paysage. Quand on parle de poème, on parle aussi de sonorités et les sons nous conduisent vers la traduction. Dans les vieilles querelles poétiques, entre le mot et la chose ou entre sourciers et ciblistes, l'auteur dans le premier cas s'abstient et dans le second, où la traduction participe à cette ré-création des sens, il cite un sourcier, Antoine Berman. Traduire le poème de l'âme, c'est participer au renouvellement du regard.

**«Le poète, en fin de compte, est le réalisateur de la somme des énergies supérieures créées par les humbles efforts de la multitude des hommes pour gagner leur pain, et dont seul il exprime – mieux que le philosophe qui l'explique – l'aspect général. [...] Il est celui qui résiste indéfiniment à l'effondrement successif des illusions poursuivies.»**

**Elie Faure, *L'esprit des formes***

**«Conscience du monde, l'âme poétique fera venir le monde dans les mots, par les mots.»**

**Jacques Audiberti, *La nouvelle origine***

1. *En guise d'introduction, une captatio benevolentiae usurpée*

**Au lecteur**

Le vain travail de voir divers pais  
Aporte estime à qui vagabond erre,  
Combien qu'il perde à changer ciel & terre,  
Ses meilleurs jours du tems larron trahis:  
Ce tems perdu peut aux plus esbahis  
Gagner encor son merite, & acquerre  
Son loyer deu, que mieux peuvent conquerre  
Veille, & labeur d'oisiveté haïs.  
Ainsi errant dessous ce cours Solaire  
Tardif je tasche inutile à te plaire  
ne mendiant de toy autre faveur.  
ainsi le Lys jà flestri reflleuronne,  
Et le Figuier regrette sur l'Automne  
son second fruit, mais vert, & sans saveur.

Maurice Scève, *Microcosme*

Capturer l'attention du lecteur le plus possible et qu'elle soit bienveillante.

C'est déjà une question d'envol; bienveillante et c'est une question de veille.

2. *Topos : âme et paysage*

Quand Paul Verlaine écrivit dans le recueil des *Fêtes galantes*, paru en 1869,  
le poème *Clair de lune*:

«Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques [...]»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Paul Verlaine, *Clair de lune, Les fêtes galantes*, 1890, 1961, coll. «Livres de Poche», p. 133.

il inaugurerait, du moins ainsi sembla-t-il, un topos poétique. Dans ce paysage reproduit, en quelque sorte, dans les tableaux de Watteau, à côté de la musique sur le mode mineur, des jets d'eau (qui sanglotent d'extase), des oiseaux dans les arbres, cette deuxième personne du singulier qui s'opposait au *je* du poète occupait toute la scène en effaçant tout, y compris les ombres tristes qui s'anéantissaient dans le paysage nocturne.

Quelques années avant lui, pourtant, dans *Causerie*, Baudelaire écrivait :

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose  
Mais la tristesse en moi monte comme la mer [...]<sup>2</sup>

Et Charles Cros dans son *Collier de griffes* (posthume, en 1908, mais paru dans «Le Chat noir» le 14 février 1885) :

«Mon âme est comme un ciel sans bornes  
Elle a des immensités mornes  
Et d'innombrables soleils clairs (... )»<sup>3</sup>

Un peu plus tard, Éphraïm Mikhaël, à son tour, écrivait :

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Causerie, les Fleurs du mal*, Paris, Corti, 1986, p. 117.

<sup>3</sup> Charles Cros, *Inscription, Le collier de griffes*, in Cros-Corbières, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 167.

Chère, mon âme obscure est comme un ciel mystique,  
Un ciel d'automne, où nul astre ne respandit,  
Et ton seul souvenir, ce soir, monte et grandit [...]<sup>4</sup>.

Ici, nous avons un nouvel élément – bien que déjà présent, d'une certaine façon, chez Baudelaire – qui vient se glisser entre l'âme et le paysage et c'est le souvenir. Il est probable qu'en automne les souvenirs soient plus pressants, l'automne est la saison de la finitude qui commence et c'est un moment de réflexion nécessaire pour aller de l'avant<sup>5</sup>.

Robert de Souza: «L'âme s'ouvre à l'aube bleuâtre.»<sup>6</sup> Ici, la comparaison a disparu, nous sommes dans la communion parfaite; il y a possession de l'âme par l'aube, par le jour qui se lève. L'homme est totalement possédé par le jour, le monde qui entoure le poète, «l'aube des cimes»<sup>7</sup>.

De nos jours, l'humour gentil et dérisoire – presque amer – de Daniel Boulanger nous offre ces mêmes éléments revisités, relus par la présence de la mort, l'animal qui erre devant l'ossuaire, métempsyose s'il en est :

---

<sup>4</sup> Ephraïm Mikhaël, *Effet de soir, Œuvres*, Paris, Lemerre, 1890.

<sup>5</sup> Cf.: «De toutes les saisons, l'hiver est la plus vieille. Elle met de l'âge dans les souvenirs.»; Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 53.

<sup>6</sup> Robert de Souza, *Mauves et blondes*, cité par Bernard Delvaille, *La poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971, p. 304.

<sup>7</sup> *Ibid.*

un chien qui ressemble à mon âme  
reste en arrêt  
devant mon souvenir<sup>8</sup>

puis un peu plus loin :

tombé du temps  
ton souvenir posé sur mon âme qui plie  
a refermé ses ailes<sup>9</sup>

pour aller jusqu'au bout des choses :

mon âme fait la fille  
dans le plus beau des mauvais lieux<sup>10</sup>

qui est pour le poète le ciel, du moins selon le titre du distique.

Pour Baudelaire: «(...) un poème ne mérite son titre qu'autant qu'il excite, qu'il enlève l'âme, et la valeur positive d'un poème est en raison de cette excitation, de cet enlèvement de l'âme.»<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Daniel Boulanger, *Retouche à l'ossuaire, Retouches*, Paris, Gallimard, 1988, p. 87.

<sup>9</sup> *Retouche à l'absence, ibid.*, p. 94.

<sup>10</sup> *Retouche au ciel, ibid.*, p. 236.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», p. 332.

Nous y sommes. Rapt de l'âme ou ravissement. L'adjectif *ravi* est polysémique, le substantif aussi. En italien aussi: *rapito*, *rapimento*. Vol et envol. Les mots se bousculent, se superposent. Expliquent parfaitement. Le larcin de l'élan.

Nous avançons dans cette multitude de citations pour arriver enfin au cœur de notre propos: le paysage et l'âme. Ou pour mieux dire, le paysage et le poète.

L'âme, nous dit le dictionnaire<sup>12</sup>, parmi les nombreuses définitions, est ce qu'il y a de plus profond dans l'être humain. Le for intérieur, en quelque sorte, «le cinéma intérieur» pour Jacques de Bourbon-Busset<sup>13</sup>. Aristote pensait qu'il y avait plusieurs âmes, la végétative, la sensitive et la pensante, celle-ci n'appartiendrait qu'aux êtres humains. Et pourtant Lamartine demandait: «Objets inanimés avez-vous donc une âme / qui s'attache à notre âme et la force d'aimer?»<sup>14</sup>. Le poète s'adressait ainsi à la nature, à tout ce que la nature lui offrait: montagnes, vallons, saules, tours, brouillard et givre, chaumière, flamme, toit, fumée... Paysage de l'enfance, s'il en fut, «la voix d'un ami»<sup>15</sup>. Nous

---

<sup>12</sup> Cf. Alain Rey, Danièle Morvan, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

<sup>13</sup> «Écrire était le moyen de ne plus penser n'importe quoi, de mettre de l'ordre dans le cinéma intérieur, donc de gagner du temps et de l'énergie.»; Jacques de Bourbon-Busset, *Les aveux infidèles*, Paris, Gallimard, 1962, coll. «Livre de poche», p. 101.

<sup>14</sup> Alphonse de Lamartine, *Milly ou la terre natale, Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, 1963, coll. «Livre de poche», p. 280.

<sup>15</sup> *Ibid.*

sommes à l'aube du romantisme, mais les *je* d'Oberman, de René, de Werther et du promeneur solitaire sont déjà passés. Le lyrisme est roi. Victor Hugo, son prophète. Dans *Les Contemplations* tout ce qui vit a une âme. C'est cela la force évocatoire du poète, supérieure au classement figé aristotélicien. L'âme est aussi le mouvement. Nous ajouterons, mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur, car la logique nous amène à penser que le paysage est ce qu'il y a de plus extérieur. Le Suisse Amiel, dont on oublie trop souvent l'œuvre, est pourtant passé à l'histoire grâce à une phrase que l'on cite un peu partout: «Un paysage quelconque est un état de l'âme.»<sup>16</sup> La superposition est déjà là. Nous parlerions presque de transsubstantiation, l'âme devient paysage et vice-versa si le mot ne nous ramenait inévitablement vers la liturgie chrétienne voire catholique. La divinité n'est pas loin. Nous l'avons vu avec le titre du recueil de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, nous le verrons un peu plus loin avec l'Allemand Brockes et Michelangelo. Car la religion s'est appropriée de l'âme, il fallait bien développer, d'une façon ou d'une autre, Aristote. D'ailleurs, nous retrouvons ce même terme de transsubstantiation, chez Novalis – cité par

---

<sup>16</sup> André-Frédéric Amiel, *Journal intime*, 31 octobre 1852: «Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui sait lire dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail.»; Ed. intégrale de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, tome 2 (*janvier 1852-mars 1856*), Lausanne, L'âge d'homme, 1976,1994.

Blumenberg – «come principio naturale di tutti i fenomeni fisici e chimici.»<sup>17</sup>  
avec une petite différence, cependant, c'est que «Il poeta comprende la natura  
meglio che lo scienziato.»<sup>18</sup>.

Et toujours Novalis :

Mais il me semble à moi, que les poètes sont loin d'exagérer assez encore et qu'ils ne pressentent que d'une manière obscure quelle magie, quel pouvoir d'enchantement à cette langue [...]. La Nature tout entière n'exprime-t-elle pas, aussi bien que font le visage et le geste, le pouls et les couleurs, l'état où se trouve quelqu'un de ces êtres supérieurs et admirables que nous nommons les hommes? Le roc, dès le moment que je lui parle, ne devient-il pas un authentique *tu*? Et que suis-je d'autre moi-même lorsque mélancoliquement je regarde dans ses ondes et que mes pensées se perdent dans son doux écoulement, si ce n'est le fleuve lui-même?<sup>19</sup>

L'âme masculine est souffle, *spiritus* en latin, *thumos* en grec, qui s'opposait au *corpus*; la féminine, *anima*, *psyché*. C'est le masculin qui a tendu vers tout ce qui est mystère théologique. C'est aussi le masculin qui a prôné les guerres de religion. *Animus* a rendu l'âme au profit de *spiritus* et *anima* a été expropriée ou assimilée ou incorporée. En italien, curieusement les deux termes résistent: (du

---

<sup>17</sup> Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo* [*Die Lesbarkeit der Welt* (1981) trad. de Bruno Argenton], Bologna, Il Mulino, 1984, p. 245.

<sup>18</sup> Novalis, *Frammenti*, [*Fragmente*, trad. d'Ervin Pocar], n° 1222, Milano, Rizzoli, Bur, 1976, p. 310.

<sup>19</sup> Novalis, *Les Disciples à Sais*, [trad. d'Armel Guerne], Paris, Gallimard, 1975, pp. 68-69. Cf. Blumenberg, *cit.*, p. 262.



latin *animus* dérivant du grec *anemos* souffle, vent): *è un animo gentile* (= c'est un être, un esprit, gentil) tandis que *anima* est résolument du côté de la philosophie et de la théologie qui se la partagent goulûment. Et pourtant, écrivait Bachelard: «Le féminin dans un mot accentue le bonheur de parler.»<sup>20</sup>

Il serait intéressant de comparer les locutions :

*avere in animo di*: avoir l'intention de faire quelque chose  
*mettersi l'animo in pace*: se tranquilliser  
*toccare l'animo*: émouvoir  
*perdersi d'animo*: se décourager

En fait, l'*animo* est le lieu des facultés intellectuelles, des affects et de la volonté; l'*anima* est celle qui s'oppose au corps:

*raccomandare l'anima a Dio* : prier Dieu alors que l'on est en train de mourir  
*volersi un bene dell'anima*: s'aimer à la folie  
*essere l'anima dannata di qualcuno*: être l'âme damnée de quelqu'un  
*rodarsi l'anima*: être consumé à l'intérieur

Curieusement, c'est le terme masculin qui paraît sémantiquement le plus tranquille, alors que la pauvre *anima* souffre les peines de l'enfer. Blumenberg nous rappelle, néanmoins, que pour Vico, le philosophe napolitain: «La poesia

---

<sup>20</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1960, p. 27.

teologica della prima età parla in una lingua della fantasia non in una lingua sacra.»<sup>21</sup>

Le poète Jean-Michel Maulpoix remarque que c'est bien avec Baudelaire que le sujet lyrique, le *je* tant décrié, va céder le pas aux aventures du mot-poème :

Divisé, kaléidoscopique, «faux accord» ou meuble encombré, tel est donc le sujet lyrique dont Baudelaire donne à lire le moderne crépuscule: l'heure de son coucher et de son extinction, avant que Mallarmé n'en proclame la «disparition élocutoire» ou que Rimbaud n'en fasse entendre le «dernier couac».<sup>22</sup>

Le nouveau sujet lyrique qui apparaîtra à la fin du siècle est celui de la décadence, un *je* dérisoire, presque le masque d'une «commedia dell'arte» sans futur, sinon aller vers une conclusion qui inéluctablement la conduira à l'absurde. Et dans cette nouvelle décadence, nous trouvons un *je* honni, chassé dans les coulisses, dans la dérision, dans le jeu, un *je* devenu jeu. Mais le rire va rapidement se figer, et apportera plus tard dans sa hotte créative, comme un père Noël qui aurait perdu l'émotion reverdyenne, seulement une création stérile, quelques acrobaties glaciales, éloignant les lecteurs trop dépaysés. Dans les années de l'après-guerre, vers la fin des années 1950, c'est le temps du renouveau et de l'expérimentation, le temps des «laborantins» disait Pierre

---

<sup>21</sup> Blumenberg, *cit.*, p. 174.

<sup>22</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 108.

Seghers<sup>23</sup>, on ne parlera ni d'âme ni de paysage ou, du moins, on en parlera peu. Sauf quelques élégiaques tenaces. La reconstruction est passée par là, on se tourne vers l'en-soi<sup>24</sup> politique, la poétique prétend devenir poéthique, voire engagement, et l'on se doit d'agir. On n'a plus le temps ni «l'art d'attifer la sanglotante idée»<sup>25</sup>.

D'aucuns soutiennent que pourtant il suffisait de relire les lyriques d'autrefois pour saisir ce que la poésie risquait véritablement: à force de trop toucher au vers, on risque de le modifier génétiquement, de le rendre stérile. Et c'est ce que l'on reproche le plus aux poètes des années soixante-dix: une trop grande distance entre la poésie et le lecteur.

A vrai dire, pour nous, tout poème, qu'il soit lyrique ou enfermé en soi même dans son suprême onirisme, lové dans son hermétisme le plus secret, qu'il soit ludique ou chanté, sensuel ou cérébral, donne à chacun de nous une émotion qui ne sera jamais la même. C'est là toute la force du poème, son indépendance. Il faut prendre/choisir le poème selon la journée. Au jour le jour, pour reprendre le

---

<sup>23</sup> Cité par Germaine Brée, Edouard Morot-Sir, *Du surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud, 1984, p. 208.

<sup>24</sup> *En-soi* dans le sens de par sa nature, abstraction faite de toute chose, voire même dans le sens existentialiste: qui n'est pas conscient. C'est aussi: ce qui existe indépendamment du contenu de l'esprit, *id est* plutôt du côté de l'estomac. On se tourne vers la politique les yeux et les poings fermés, comme si celle-ci pouvait changer le monde. Ce qui n'a pas, hélas, eu lieu, même en l'utilisant dans le sens noble du terme, *polis*, la cité.

<sup>25</sup> Mallarmé, *L'Azur*, Œuvres, Paris, Garnier, 1992, p. 39.

titre des *Carnets* de Paul de Roux. Comme le suggère Louis Mandin, poète oublié et mort dans un camp nazi, dans la *Préface* d'un de ses recueils poétiques:

Ne traçons pas pour le génie des routes cataloguées et bien empierrées, avec agents-voyers et cantonniers pour les entretenir; car cet esprit ailé se sert d'itinéraires plus subtils, pour nous mener au «pur délice sans chemin». [...] C'est une chose que n'ont pu comprendre ceux qui n'ont qu'une seule âme<sup>26</sup>. Cette famille, je l'aime tout entière, et j'aime davantage encore les dieux inconnus. (...) <sup>27</sup>

Mais revenons au paysage: quoi de plus intensément prodigieux que ces vers de Goethe :

Sieh, so ist Nature ein Buch lebendig,  
Unverstanden doch nicht unverständlich,  
Denn dein Herz hat viel und gross Begehrt<sup>28</sup>

(Paul Celan, Rose Ausländer, Nelly Sachs et bien d'autres dans l'après-guerre, foin d'Adorno et de son axiome, voire diktat, avaient permis de prononcer poétiquement à nouveau la langue allemande, celle de Goethe et de Hölderlin).

---

<sup>26</sup> Il s'agit bien de l'âme poétique et de ses multiples facettes.

<sup>27</sup> Louis Mandin, *Les saisons ferventes*, Paris, Mercure de France, 1913, p.10.

<sup>28</sup> Goethe, cité par Blumenberg, *cit.*, p. 225; «Vois, ainsi la nature est un livre vivant / Incompris mais non incompréhensible / Car ton cœur a d'innombrables désirs immenses ...» (*Sendschreiben*, 1774).

Nos désirs nous accompagnent alors que nous traversons nos paysages, et ce que nous voyons, nous le voyons, les yeux ouverts, il n'est plus nécessaire de fermer les yeux et d'imaginer, il suffit de prendre au mot ce que dit le poète, qui nous «donne à voir».

«Poésie, domaine du déjà vu et du jamais dit, noyau et diamant de l'écriture. Cachée dans un détour d'allée ou au recoin de page, elle surgit soudain, fait éclater l'esprit et le cœur, et les conduit ensemble vers d'autres horizons.»<sup>29</sup> écrivait Jacques de Bourbon-Busset.

### 3. *Massacres du paysage*

Ce sont donc surtout les symbolistes, ceux de la fin du siècle, qui utilisent ce topos: âme et paysage, dans toutes les sauces. Mais de quelle âme s'agit-il? l'âme de la religion? l'âme mystique? celle que Descartes voyait placée dans la glande pinéale? animus et anima, comme écrivait Paul Claudel<sup>30</sup>? Cessons de

---

<sup>29</sup> Bourbon-Busset, *cit.*, p. 118.

<sup>30</sup> «(...) Anima est une ignorante et une sottie, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Animus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres. [...] Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste [...] il a entendu Anima qui chantait toute seule [...] une curieuse chanson qu'il ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes ou les paroles ou la clef; une étrange et merveilleuse chanson. [...] Depuis, il a essayé sournoisement de la lui faire répéter, mais Anima fait celle qui ne comprend pas [...] L'âme se tait dès que l'esprit la regarde [...]»; Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 55-57.

nous le demander, il s'agit tout simplement de l'âme poétique que chacun d'entre nous possède, face au monde. Habiter le monde poétiquement, comme disait Hölderlin<sup>31</sup>. Et sans aucun mérite, les dieux ayant abandonnés la partie («Dieux enfuis!...»<sup>32</sup>), habiter et participer aux dégâts du monde, aux massacres du paysage:

[...] Passerait encore si le désordre cette fois irréversible ne continuait avec Venise rongée par la pollution chimique, Florence sinistrée par l'effet d'une érosion contre laquelle ne lutte effectivement personne, les quatre-vingt millions d'oiseaux migrateurs tués par an par les braves chasseurs italiens (dix par tête, ce n'est pas si grave), la campagne milanaise réduite à un souvenir, les villas d'actrices sur la Via Appia, les «cités d'art» devenues un décor au centre d'arides zones de travaux forcés industriels, de termitières humaines et de poussière. D'autres pays, je sais, nous offrent un bilan tout semblable: ce n'est pas une raison pour ne pas pleurer.<sup>33</sup>

Les blessures des yeux, du regard, et ne plus supporter ces paysages transfigurés, abîmés, anéantis par l'indifférence et la cruauté, des noms Seveso Tchernobyl, Fukushima mais également Priolo, Marghera, Taranto, parmi les

---

<sup>31</sup> «Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde» (Telle est la mesure humaine. Riche en mérites, mais poétiquement toujours / Sur terre habite l'homme); ces vers appartiennent au texte habituellement attribué à Hölderlin qui commence ainsi: «In lieblicher Bläue blühet mit dem / Metallenen Dache der Kirchthurm... (Dans un adorable azur fleurit avec son toit de métal le clocher...)» [Stuttgarter Ausgabe (1,1, pp. 372 et passim)]. Cf. aussi Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, [*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, trad. de Leonardo Amoroso], Milano, Adelphi 1981, pp. 50-51.

<sup>32</sup> Cf. Hölderlin, *Germanien*. Cf. *Terra dei Germani*, in *Le liriche* [trad. de Enzo Mandruzzato], Milano, Adelphi, 1993, p. 634.

<sup>33</sup> Marguerite Yourcenar, *Archives du nord*, Paris, Gallimard, 1977, p. 142.

plus tristement célèbres. Autrefois cela nous révoltait, aujourd'hui nous baissons les yeux, nous faisons semblant qu'il ne s'est rien passé, nous abandonnons l'endroit aux démolisseurs, nous trahissons nos paysages: «...Nam cur / quae laedunt oculum festinas demere: si quid / est animum, differs curandi tempus in annum?»<sup>34</sup> écrivait Horace, à la hâte tu enlèves les blessures du regard, et si quelque chose blesse ton âme, tu renvoies les justes soins d'une année à l'autre. On diffère. On retarde. Intervention procrastinée. En fait, on abandonne.

Notre monde ne mérite plus qu'on le regarde, sa grammaire ne nous appartient plus, nous ne savons plus lire les paysages, ce n'est plus qu'un Ersatz, nous l'avons lyophilisé sous prétexte d'une plus grande commercialisation, monde allégé, light, comme on dit, montrant qu'on connaît les langues. Tout est subtilisé, remplacé par des photos. Les paysages de l'âme sont vendus au rabais et parfois même par ceux qui les recréent.

C'est ce que semble reprocher Benjamin à Baudelaire: «Il prétend qu'il veut observer mais, en réalité, il cherche déjà un acheteur.»<sup>35</sup>. Le poète ne serait alors qu'un vulgaire courtier, comme tout le monde, dans cet univers dominé par une finance effrénée et libérée, offrant une marchandise de sentiments et d'émotions?

---

<sup>34</sup> Horace, *Épîtres*, I, 2, 40; Horace, *Épîtres*, I, 2, 40; cf. Orazio, *Epistole*, Milano, Mondadori, p. 14, 1997.

<sup>35</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 56.

En réalité, le poète se dérobe à toute définition, à toute construction stéréotypée, c'est en lui que naît la richesse et c'est cela qui fait sa propre richesse et qui l'éloigne de tout cliché, même celui qui gît dans les pages poussiéreuses de nos anthologies scolaires. Si le *faire* est poème, pourquoi ne pas le vendre, après tout? De toute façon, la poésie ne se vend plus, du moins aujourd'hui. Les sirènes chantent un autre refrain que le poème intérieur ne contemple pas. Et l'acheteur – que nous sommes – acquiert volontiers le paysage qui se transforme sous les yeux du poète, sa criée marchande est sincère, comme parfois peut l'être celle de ces paysans vendant leurs propres salades sur les petits marchés de province. Il nous offre le dernier paysage, celui de son âme, celui qui quitte la profondeur de son âme pour aller vers l'extérieur, c'est le paysage du salut, et nous l'ignorons, la plupart des fois.

Le poète ne cesse d'observer, même l'absence, le manque, le vide. S'il a un don pour souligner le surplus nauséabond, qui se dégage des devantures, produit par une société qui a fait de l'indifférence sa raison d'être, il est aussi absolument lucide quant à la perte. Paysages aux vies absentes, comme le raconte si bien Jean-Christophe Bailly :

Mais là, et ce jour-là, d'automne, par-delà le bouquet des noms, il y avait cette impression de suspens, les rues bordées de maisons ou d'immeubles semblant avoir été faites pour infuser dans un automne perpétuel, un novembre gris et roux, dénué de tout espoir, avec quelque chose, je ne trouve



pas mieux, quelque chose de rassurant dans cette sensation d'un temps alenti, se déposant feuille après feuille, presque imperceptiblement, sur des vies usées, absentes.<sup>36</sup>

Un paysage abandonné de tous, pour une course vers le modernisme de la ville, là où même celle-ci n'est plus. Quand on refait le chemin à rebours, on s'aperçoit que nos villes en quelques années ont perdu l'essentiel, ce qui était l'âme de la ville, un je ne sais quoi que Louis Aragon découvrait dans les passages parisiens, et Benjamin sur ses pas et sur les traces de Baudelaire; qu'André Hardellet décelait au sein même des banlieues, celle qui avaient encore le goût de vivre et qui ne connaissaient pas encore les tristes hangars gris, les (carrefours) giratoires politiquement corrects mais esthétiquement incorrects (ah! le temps des ronds-points et des vespasiennes! disent les passéistes convaincus), les centres commerciaux sans pudeur; que Paul de Roux dévoilait de son regard indiscret, sachant fouiller le silence des aubes. Poètes des villes, pour n'en citer que quelques-uns. Un je ne sais quoi qui rendait la ville, malgré tout, un creuset de charmes. Aujourd'hui, la plupart des fois, on traverse ces paysages citadins comme l'on pourrait traverser des sortes de paysages désolés, après la bombe, dans une production hollywoodienne. Il ne reste plus rien, même pas la raideur de certains films, comme ceux de Marguerite Duras, tentant de déchiffrer

---

<sup>36</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011, p. 66.

l'inexprimable de la vie moderne, même pas la lenteur des films de Michelangelo Antonioni où un soleil implacable joue avec l'ombre des sentiments des vies humaines. Nous en sommes arrivés, à la déshumanisation de nos paysages, qu'ils soient citadins, ruraux ou exotiques, édulcorés version Hollywood par les images, photographies ou films. L'homme recommencé a mal recommencé, a du mal à recommencer. La déchéance de nos blessures narcissiques déferle sur le fond de constructions renouvelées sans qu'un souffle d'humanité y pénètre. La course irréfrenable vers un gouffre qui, de toute façon, est là, sans que l'on s'arrête un instant en silence pour méditer. Dans le paysage foudroyé, l'homme est devenu instable. Et l'adverbe *poétiquement* a disparu.

#### 4. *Lyrisme à foison*

C'est chez Jean-Michel Maulpoix que nous trouvons la définition du lyrisme: «Or, il n'est rien de plus essentiel à la définition du lyrisme que l'idée d'élévation. Elle en est le *principe actif*.»<sup>37</sup>

S'élever donc vers un point infini où culmine l'essence du regard, le renouvellement de ce regard.

---

<sup>37</sup> Maulpoix, *cit.*, p. 15.

C'est au milieu des paysages que le poète évolue, que l'âme poétique prospère, s'enrichit, se fortifie. Dans une sorte de capharnaüm des paysages, toute la sensibilité poétique se déploie, au gré des souvenirs, l'âme et le paysage se superposent:

Il faudrait être plus sélectif; mais que voudrai-je revoir ?

Peut-être les jacinthes du Mont-Noir ou les violettes du Connecticut au printemps; les oranges astucieusement suspendues aux branches par mon père, dans un jardin du Midi; un cimetière en Suisse, croulant sous les roses; un autre sous la neige et parmi les bouleaux blancs et d'autres encore, dont je ne connais même pas l'emplacement, ce qui après tout n'importe pas. Les dunes, tant en Flandre que plus tard dans les îles-barrières de Virginie, avec le bruit de la mer qui dure depuis le commencement du monde; l'humble petite boîte à musique suisse, qui joue pianissimo une ariette de Haydn et que j'ai fait marcher au chevet de Grace, une heure avant sa mort, au moment où les contacts et les paroles ne l'atteignaient plus; ou encore les longues coulées de glaçons sur les rochers de Mount-Desert, le long desquels, en avril, l'eau trouve sa pente et rejaillit avec un bruit de source. Le cap Sounion, au couchant; Olympie, à midi; des paysans sur une route de Delphes, offrant pour rien à l'étrangère les sonnailles de leur mule; la messe de la Résurrection, dans un village d'Eubée, après une traversée nocturne, à pied, dans la montagne; une arrivée matinale à Ségeste, à cheval, par des sentiers alors déserts et pierreux et qui sentaient le thym. Une promenade à Versailles, par un après-midi sans soleil, ou ce jour, à Corbridge, dans le Northumberland, où couchée au milieu d'un champ de fouilles envahi par les herbes je me suis laissée passivement imprégner par la pluie, comme les ossements des morts romains. Des chats ramassés avec André Embiricos dans un village d'Anatolie; le «jeu de l'ange» dans la colline tyrolienne, sous des étoiles pleines de présages. Ou encore, plus proches, à peine assez décantés pour être déjà des souvenirs, la mer verte des Tropiques, çà et là souillée d'huile; un vol triangulaire de cygnes sauvages en route vers l'Arctique, le soleil levant de Pâques (qui ne savait pas qu'il était le soleil de

Pâques); vu cette année d'un éperon rocheux de Mount-Desert, avec en bas un lac encore à demi gelé, craquelé aux approches du printemps...<sup>38</sup>

Mais cet ensemble unique, mon expérience à moi, avec son ordre et ses hasards [...] un ciel de soufre au-dessus d'une mer de nuages, le hêtre pourpre, les nuits blanches de Leningrad, les cloches de la libération, une lune orange au-dessus du Pirée, un soleil rouge montant au-dessus du désert. Torcello, Rome, toutes ces choses dont j'ai parlé, d'autres dont je n'ai rien dit – nulle part cela ne ressuscitera.»<sup>39</sup>

Comme une sorte de rêverie infinie sur une littérature hodoporique (de l'adjectif grec *hodoiporikos* dérivant de *hodos*, route, *hodoiporia*, voyage), qui rime avec soporifique et magnifique, nous traversons nos paysages comme nous traversons les pages de nos récits intérieurs. Loin de la foule folle, nous recréons un monde nouveau à travers nos souvenirs anciens et les pages lues des écrivains:

Que resterait-il à l'écriture lyrique, si on l'amputait de ses paysages? Elle n'aurait plus pour espace que celui, cruel, d'une page blanche où tenter en catastrophe un ultime coup de dé! [...] Trois vertus primordiales s'attachent aux lieux lyriques: de structuration, d'intimité et d'ouverture. Elles correspondent à un triple souci du poète: organiser et interpréter le monde, y reconstruire le berceau de la subjectivité, et y ouvrir des perspectives

---

<sup>38</sup> Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, le Centurion, 1980, «Livres de poche», pp. 311-312.

<sup>39</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, coll. Folio, 2<sup>ème</sup> volume, pp. 507-508.

autorisant son évasion. Cette ambition définit le champ d'action du lyrisme.<sup>40</sup>

Le poète fortifié par sa propre recherche (et par conséquent, le lecteur de poésie) tentera donc de survivre là où le paysage même sera détruit, car la force du lyrisme est de prêter à soi-même et aux autres une voyance qui comme un phénix renaît de ses cendres. De cette destruction, une lueur d'espoir, un horizon renouvelé, une élévation morale, une profondeur du regard pour un regard recommencé sont recréés.

N'y a-t-il pas aussi cette très belle phrase, relevée par Jean-Christophe Bailly, citant l'historienne britannique Frances A. Yates: «[...] contempler une primevère en compagnie d'un poète dans un monde que rien n'avait corrompu.»<sup>41</sup>?

Le poète est celui qui prête son regard aux aveugles, Virgile qui accompagne le Florentin Dante, Orphée soudain aveuglé par le regard interdit d'Eurydice, Héro aveuglée par l'obscurité de sa bougie éteinte qui fait disparaître Léandre, installé au fond de son cœur, tous recouvrent la vue au gré des poèmes pour une nouvelle existence dans un monde ancien refait, *transporteur* :

---

<sup>40</sup> Maulpoix, *cit.*, pp. 339-340.

<sup>41</sup> Bailly, *cit.*, p. 131.

[...] l'uomo in contemplazione, rappresentato dal poeta, non è soltanto lo spettatore e il beneficiario separato dell'universo, ma ne è anche componente ed elemento integrato; quando allora si contempla il mondo come totalità, il momento soggettivo – o anche: proiettivo – si rivela non eliminabile, non superabile; e questo significa che il mondo dello spettatore è definito proprio dalla parte che egli si vede recitare in esso. Il mondo è qualcosa che si può comprendre solo metaforicamente, dove però ognuno proiectionne il “proprío” modo su “il” mondo [...] un “Wunder-A,B,C! / Worin als Leser ich und auch als Letter steh!”<sup>42</sup>

Le paysage est poème de l'âme et le poète ne fait que transposer le poème de la nature dans la sienne. C'est bien d'une traduction qu'il s'agit, le poète traduit la grammaire du paysage, les sons et les signifiés, en un mot le poème du paysage, avec ses rythmes, ses rimes et ses parallélismes. Et nous citerons, encore une fois, des poètes; tout d'abord Novalis: «Si capisce benissimo perché infine ogni cosa diventa poesia. In fondo il mondo non diventa forse animo?»<sup>43</sup> et puis Jacques Audiberti:

Dans l'alternance ou dans la mêlée des longues et des brèves, des mots pleins et des mots vides, du temps divin et de l'horrible temps horaire, il fera passer les quantités et les soupirs du monde (la mer, les express de planètes, les forêts et ainsi de suite...). Ne calquera pas le monde à même le papier, ni

---

<sup>42</sup> Blumenberg, *cit.*, pp.186-187. Le vers: «Un abécédaire prodigieux! / Où je suis en même temps lecteur et lettre!» est de Barthold Heinrich Brockes.

<sup>43</sup> Novalis, *Fragment 1307, cit.*, p. 337. Il ne s'agit ni de *Seele* (féminin) ni de *Geist* (masculin, esprit), ni même de *Herz* (neutre), mais bien de *Gemüt* (neutre, également) qui en général est traduit par *animo* ou *cuore* en italien, *âme* ou *cœur* en français: «Es ist höchstbegreiflich, warum am Ende alles Poësie wird – wird nicht die Welt am Ende, Gemüt?». Nous remercions M. Enzo Cicero, professeur de philosophie à l'Université de Messine, pour ses conseils précieux concernant la langue allemande.

le démarquera, ni le photographiera. Il le fera positivement, comme s'il était, – lui, ce poète, ce follain volatil, ce fargue pétrificateur, ce queneau glossigène – le créateur.<sup>44</sup>

5. «...*Taisez-vous pâles violettes...*»

Ho visto qualche sua composizione:  
sono ignorante, e pur direi d'avelle  
lette tutte nel mezzo di Platone.

Sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle:  
tacete unquanto, pallide vïole,  
e liquidi cristalli e fere snelle:  
ei dice cose, e voi dite parole ...

J'ai vu quelques unes de ses compositions / je suis ignorant, et pourtant je  
dirais de les avoir / toutes lues dans Platon. / Parce qu'il est le nouveau  
Apollon et le nouveau Apelle / Taisez-vous donc pâles violettes / et cristaux  
liquides et bêtes sauvages agiles / Il dit les choses, vous ne dites que des  
mots...<sup>45</sup>

Voilà ce qu'écrit Francesco Berni dans un poème, à propos de la poésie de Michelangelo, en 1534. Ces vers, en forme de lettre envoyée au peintre Sebastiano del Piombo, ont été souvent le prétexte pour attaquer les imitateurs de Pétrarque mais, en réalité, même Michel-Ange s'étant, lui aussi, inspiré du poète d'Arezzo, comme le remarque Ambra Moroncini il y a autre chose dans ce

---

<sup>44</sup> Jacques Audiberti, *La nouvelle origine* (1942), Paris, Gallimard, 1981, p. 292. Cf. également Jean Rousselot, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1959, pp. 138-139.

<sup>45</sup> Notre traduction.

poème: «(...) vi si può scorgere una definizione delle qualità poetiche di Michelangelo: l'aver fondato la sua lirica su «cose» capaci di sostituire alle vuote parole degli imitatori di Petrarca una realtà amorosa e spirituale vissuta con sensibilità religiosa.»<sup>46</sup>.

Cette sensibilité religieuse est liée au sacré, mais ce sacré n'a rien à voir – ou si peu – avec les Eglises officielles de la religion, il les dépasse. Pour Moroncini, il s'agit peut-être là – cette position élogieuse de Berni – simplement d'un soutien très discret aux nouvelles positions dues à la Réforme que le peintre et Berni appréciaient. Une plus grande liberté, surtout: «(...) nella lirica di Michelangelo potrebbero plausibilmente riferirsi anche ai grandi temi teologici della libertà e del peccato [...]»<sup>47</sup>.

Bien sûr, l'on pourrait rétorquer au dire bernien ce que le synonymiste Roubaud écrira, au XVIII<sup>e</sup> siècle: «Il y a le mot et la chose: la chose passe et le mot reste»<sup>48</sup>. Ou bien paraphraser Francis Ponge et prendre résolument le parti des choses, évitant d'aller, licencieusement, du côté de l'abbé Latteignant: «[...] Mais c'est la chose avec le mot / Et c'est le mot avec la chose; / Autrement, la

---

<sup>46</sup> Ambra Moroncini, *Le rime spirituali di Michelangelo e gli affreschi della cappella Paolina: Cangiar sorte per sol poter divino*, in “Chroniques italiennes”, web 23 (2/2012), pp. 1-17. Cf. aussi à ce propos: Antonio Corsaro, *Francesco Berni e la cultura del primo Cinquecento*, “Nuovo rinascimento”, <http://www.meri.unifi.it/n-rinasc/pub/homepage.htm>.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Pierre-André Joseph Roubaud, *Nouveaux synonymes français*, Tome 3, Paris, 1796, p. 534.



chose et le mot / A mes yeux seraient peu de chose [...]»<sup>49</sup>. Tout cela risque de nous éloigner de notre thème sans trouver le juste côté de la balance, quoique, au bout du chemin qui sent la noisette, il y ait toujours le désir, le souvenir, le paysage de nos amours anciennes, de nos cartes postales écrites et non envoyées.

Car après tout, au fond des mots, il y a les choses: «Notre langue retrouve au fond des choses une parole qui les a faites.»<sup>50</sup> écrivait Merleau-Ponty et il ajoutait un peu plus loin: «Quand quelqu'un, – auteur ou ami – a su s'exprimer, les signes sont aussitôt oubliés, seul demeure le sens, et la perfection du langage est bien de passer inaperçue.»<sup>51</sup>. Comme les paysages de notre enfance, – *voix d'amis* – ancrés dans notre mémoire, sans qu'on ait besoin que quelqu'un vienne nous les raconter, nous les connaissons parfaitement et chaque pensée que ceux-ci nous ont inspirés. Bien sûr, le risque de la déception est présent, c'est le Narrateur qui découvre la Vivonne, misérable ru sans grande beauté<sup>52</sup>. Et pourtant Gaston Bachelard nous rappelle que: «Habiter oniriquement la maison

---

<sup>49</sup> Gabriel-Charles, abbé de Lattaignant (parfois écrit L'Attaignant), (1697 ?-1779), *Le mot et la chose*.

<sup>50</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>52</sup> «J'étais désolé de voir combien peu je revivais mes années d'autrefois. Je trouvai la Vivonne mince et laide au bord du chemin de halage. Non pas que je relevasse d'inexactitudes matérielles bien grandes dans ce que je me rappelais. Mais, séparé des lieux qu'il m'arrivait de retraverser par toute une vie différente, il n'y avait pas entre eux et moi cette contiguïté d'où naît, avant même qu'on s'en soit aperçu, l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir.»; Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, p. 6.

natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé.»<sup>53</sup> L'enfance trahie, en quelque sorte, comme les mots qui ne suivent pas l'acte. Probablement, ce que Berni voulait signifier c'était que l'artiste génial, poète de surcroît, tout à la fois lui aussi dans l'air du temps pétrarquiste, savait, par sa sensibilité et son génie, aller au-delà des mots. Transpercer du regard la chose en profondeur, le lieu, le paysage. L'objet. L'être. Et les pauvres «pâles violettes» ne représenteraient que l'attirail du poète pleurnichard, celui que les anthologies de toutes les époques ont reproduit pour des écoliers consciencieux mais distraits afin qu'ils assimilent d'une façon subliminale ce cliché dérisoire bien précis: la poésie, ce n'est pas sérieux, voyons... C'est ce que remarque aussi Jean Tardieu: «[...] bien que nos ennemis (et ils sont encore trop nombreux) croient dur comme fer qu'un poète est un «rêveur», c'est-à-dire un pourfendeur de fumées, bref un esprit faible, ignorant et inutile.»<sup>54</sup> C'est aussi, d'une certaine façon, ce que Rimbaud dira à Delahaye, son ami: «Je ne m'occupe plus de ça.»<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Bachelard, 1957, *cit.*, p. 34.

<sup>54</sup> Jean Tardieu, *On vient chercher monsieur Jean, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 1418.

<sup>55</sup> «Le soir après dîner, je me risquai à lui demander s'il pensait toujours... à la littérature. Il eut alors, en secouant la tête, un petit rire mi-amusé, mi-agacé, comme si je lui eusse dit: «Est-ce que tu joues encore au cerceau?» et répondit simplement: «Je ne m'occupe plus de ça». Il y avait dans le ton qui accentua le méprisant monosyllabe et la façon dont Rimbaud me regardait à ce moment, – avec je ne sais quoi d'impatiemment ironique qui sous entendait: «j'aime à supposer que tu comprends et que je n'ai pas besoin d'insister davantage.»; Ernest Delahaye cité par Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 773.

Quant aux pâles violettes, ce sont également celles qui naissent dans les paysages ravagés et abandonnés par l'incurie des hommes.

Au-delà des mots et des choses il y a les sons. L'idée de la représentation par les sons. Si nous disons crépuscule, le mot magique nous entraîne absolument vers l'obscurité. Si nous disons mélancolie, le sourire triste s'installe sur nos souvenirs, si nous disons nostalgie, le goût de quelque chose nous revient dans les sonorités. Que la fricative finale devienne en russe occlusive nous laisse toujours un peu perplexe, c'est la magie de sons, il faut s'y habituer. *Nostalghia* (Ностальгия) [nɔstalgia] n'a pas le même son pour un Français ou un Italien que pour un Russe, toutefois le sentiment est presque le même ; ainsi *saudade* où le *d* final, en brésilien, doit être prononcé comme une affriquée, ne change en rien la prononciation portugaise, la beauté de ce mot nous entraîne dans la rêverie, et même la finale de *Sehnsucht*<sup>56</sup> à l'apparence dure, réussit à nous élever, à nous transporter au loin.

Et du son à la traduction, il n'y a qu'un pont à traverser.

## 6. *De la traduction, pour jouer à l'apprenti so(u)rcier*

---

<sup>56</sup> [ze:n,zoʏt]; [saudade].

**«Si les erreurs et les fautes ressortent bien de la “défaillance” propre à toute traduction, ils ne renvoient à aucune faute que l’on puisse pointer et condamner. Elle signale plutôt une finitude du traduire qu’il faut accepter comme telle.»**

**Antoine Berman<sup>57</sup>**

“La lettre tue et l’esprit vivifie”<sup>58</sup>, écrivait Rivarol, reprenant Paul et Augustin et d’une certaine façon, Cicéron et Jérôme<sup>59</sup>.

La question malicieuse qu’il faudrait se poser est de quelle lettre s’agit-il? quelle est cette lettre non dite, c’est-à-dire tue? C’est bien la lettre, par antonomase de la traduction. La lettre disparue, l’esprit volage, plutôt, reconstruit un parcours de disparitions. Absence et manque. Dans toute

---

<sup>57</sup> Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, p. 266.

<sup>58</sup> «J’avoue donc que toutes les fois que le mot à mot n’offrait qu’une sottise ou une image dégoûtante, j’ai pris le parti de dissimuler; mais c’était pour me coller plus étroitement au Dante même que je m’écartais de son texte: la lettre tue, l’esprit vivifie. Tantôt je n’ai rendu que l’intention du poète, et laissé là son expression: tantôt j’ai généralisé le mot, et tantôt j’en ai restreint le sens; ne pouvant offrir une image en face, je l’ai montrée par son profil ou son revers: enfin il n’est point d’artifice dont je ne me sois pas avisé dans cette traduction, que je regarde comme une forte étude faite d’après un grand poète. C’est ainsi que les jeunes peintres font leurs cartons d’après les maîtres.»; Antoine de Rivarol, *De la vie et des poèmes de Dante, Notes au Vingtième chant de l’Enfer, Œuvres complètes* de Rivarol, tome III, 1808, pp. 164-165.

<sup>59</sup> Cf. Sur la traduction, entre autres: Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses universitaires de Lille, 1992; François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009; Antonio Prete, *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011; Fabio Scotto, *Il senso del suono, traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013.

traduction il y a un rapport charnel, écrivait Gesualdo Bufalino<sup>60</sup> et Antoine Berman parle à son tour de ce désir, de cette séduction. Tra-duction, sé-duction. «La vérité de la traduction est dans la plénitude de l'amour»<sup>61</sup>, écrivait-il. Perec dans son lipogramme le plus célèbre cachait le *e*, mais cette autre lettre tue? s'agit-il bien d'une lettre de l'alphabet? ne pourrait-ce être plutôt une lettre, une missive, une épître? Certes la lettre de rupture tue l'amant? ô polysémie infinie!..

L'on voit bien, ici, qu'aucune lettre ne peut tuer, respecter un texte c'est l'aimer. Il ne s'agit donc pas de mort, mais d'amour. Entre les deux langues, bien sûr, il y a confusion de signifiants *l'amor* et *la mort*, qu'à cela ne tienne, on ne peut que se laisser embrigader dans une série de malentendus qui permettent, eux, à l'esprit de se vivifier. Déjà Mallarmé avait joué sur l'ambiguïté du signifiant. Traduire est donc signe d'ambiguïté et non de clarté. Un choix est toujours ambigu, cela va de soi. Quels sont les motifs qui me poussent à choisir ceci ou cela?

Et puis, après avoir lu Berman, qui reste un maître à penser de la traduction, peut-être le plus stimulant, nous avons relevé toutes ces métaphores sur la traduction: la traduction comme le revers d'une tapisserie, comme un manteau

---

<sup>60</sup> «Fra traduttore ed autore il rapporto che s'intreccia (insidie, invidie, ripicche, lusinghe) adombra una sfida carnale»; Gesualdo Bufalino, *Il malpensante, Opere 1981-1988*, Milano, Bompiani, 1992, 2001, p. 1085.

<sup>61</sup> Berman, cit., p. 245.

royal aux larges plis, la traduction qui ouvre les fenêtres, qui donne accès aux trésors, le traducteur comme un navigateur, comme un serf qui travaille pour le vin du propriétaire, la pâle image de la copie, les fausses monnaies, «l'image d'un corps, l'ombre d'une substance» (John Florio). Traducteur et traduction sont passés au crible, du positif au négatif à travers comparaisons et métaphores. C'est ce que remarque Berman, avec un nombre supérieur d'images négatives<sup>62</sup>.

En tournant les pages, citant un traducteur du seizième, Charles Fontaine, revoici l'âme: une bonne traduction doit avoir une robe (les mots de l'auteur), un corps (le sens), une âme (douceur et élégance)<sup>63</sup>. Synonymie parfaite: âme, douceur, élégance, anachronique s'il en est, dans cet univers amphétaminique.

La traduction n'est que le fragment d'un paysage, celui de l'âme plus particulièrement, celui qui nous entraîne ailleurs et nous pousse à revenir vers cet intérieur riche et reposant: «Ce qui est fragmentaire est achevé et inachevé. Inachevée, toute traduction l'est par essence, puisqu'elle n'est jamais la traduction définitive.»<sup>64</sup>.

Et quoi qu'on dise sur l'impossibilité de traduire le poème, pour autant que les langues ne se superposent pas et que des bribes entières de poésie disparaissent

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 96-121.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 168.

d'une langue à l'autre, englouties dans les marais des brouillons, le poème est par son essence même traduisible, puisque lui-même ne fait que traduire l'impossible:

Comme une bouteille à la mer, j'étais alors lancé dans un univers à la fois étincelant et obscur où l'immanent est confondu avec le transcendant, où nous sommes à la fois ici et ailleurs et où tout est possible, même l'impossible.<sup>65</sup>

Pour Jean Tardieu, c'est cela l'essence de la poésie, cet univers «étincelant et obscur»; de même la traduction poétique est un clair obscur, baroque par ses brouillons et ses tentatives, mais limpide par sa métamorphose finale. Les voiles enlevés dévoilent toute la beauté du poème, comme l'aube de Rimbaud, qu'il s'agisse d'une traduction faussée par les impossibles diktat des langues ou par des trahisons plus ou moins conscientes et narcissiques, ce qu'il reste du poème traduit est le lien qui se crée d'une langue à l'autre, d'un poète inconnu à un nouveau lecteur. «Traduire, ce fut dès lors apprendre à écouter entre les lignes le silence des sources souterraines au pays intérieur d'un peuple.»<sup>66</sup> a écrit Mireille Gansel dans son magnifique ouvrage sur la traduction et sur les sentiments du traducteur: «En ces temps de solitude et de solidarité, la traduction comme une

---

<sup>65</sup> Tardieu, *cit.*, p. 1414.

<sup>66</sup> Mireille Gansel, *Traduire comme transhumer*, Rennes, Calligrammes, 2012, p. 52.

main tendue entre des rives sans pont.»<sup>67</sup> Mais aussi: «[...] de ces chemins transhumants de la traduction, ce lent et patient passage, toutes frontières abolies, d'un pays à l'autre, d'une culture à une autre, d'une langue à une autre.»<sup>68</sup>.

La traduction est bien un état de l'âme, un paysage parfois sans couleurs, parfois trop ensoleillé, mais il s'agit presque toujours d'une communion d'êtres qui se rencontrent, comme le *je* et le *vous* de nos poètes à l'encontre d'une âme choisie. Le passage que l'on effectue, d'une langue à l'autre, trace un nouveau paysage, ce qui *est* à ce qui *sera*, ou ce qui *était* à ce qui *serait*, mais toujours dans les chemins du respect. C'est bien ce que connote le verbe *être* et son équivalent substantivé. Nous sommes nos propres paysages.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 68.