

**René Corona**

**DE L'ESSAI LYRIQUE À L'ESSAI DU FAIRE POÉTIQUE:  
ESSAYONS DE BIEN FAIRE**

«[...] qui ne soient ni des traités ni des odes, et ne prétendent qu'à être de simples essais? Essayons.»

Sainte-Beuve<sup>1</sup>

**Ce n'est qu'un début...**

«Le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur: seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres.»

Marcel Schwob, *Il libro della mia memoria*

RÉSUMÉ. En observant la production romanesque italienne (mais nous pourrions dire internationale) de ces derniers temps, le sentiment qui domine est celui d'une profonde tristesse due à la pauvreté de la production, à commencer par les livres les plus vendus: polars (chaque ville a un héros, commissaire ou autre), bons sentiments, et nuances de couleurs tristement et érotiquement grisâtres. Quant aux essais que ces books-parades proposent, il s'agit de livres de cuisine, de vies de sportifs, d'actualités socio-politiques revues et corrigées par des journalistes. L'essayiste à la mode est le journaliste.

Il semblerait qu'au niveau des ventes romanesques françaises la chose soit assez semblable. La littérature serait donc morte si l'on exclut quelques exceptions. La profondeur d'un roman proustien voire la description balzacienne semblent impensables, impossibles aujourd'hui, dans ce magma d'images surproduites, réitérées, emmagasinées et finalement effacées, loin des images métaphoriques de l'écriture.

Notre propos est justement celui de montrer comment certains auteurs (Quignard, Sebald, Ripellino, Magris, Esteban, Meneghello et quelques autres, dans la filiation Schwob, Gourmont, Larbaud et Savinio) à travers l'essai enrichissent le texte et par conséquent la lecture. Bien sûr, au-delà des différences entre «monde raconté» et «commentaire» (cf. H. Weinrich), c'est justement cette double lecture que produisent les auteurs cités qui nous donnent la possibilité de mesurer toute l'ampleur de ce mélange effectué. Cette richesse du récit, étayée par une profondeur de vue qui se base sur des données certaines dues à un savoir «encyclopédique», a l'avantage de nous garantir une plus grande cohésion, que nous appellerons «poétique». À travers le récit, l'essai, la poésie, ce nouvel ensemble va permettre

---

<sup>1</sup> Cité par Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 29.

au lecteur de cheminer sur une route sillonnée de connaissance et cela sans aucun danger d'ennui.

MOTS-CLÉS: Poésie, essai poétique, traduction.

Quand nous regardons la production romanesque italienne de ces derniers temps il ne peut y avoir – dominant – qu'un sentiment d'effarement dû à la pauvreté de la production à commencer par les livres les plus vendus (– mais, en fait, sont-ils vraiment lus? –: polars (chaque ville a un héros, commissaire ou autre), bons sentiments, et nuances de couleurs tristement et érotiquement grisâtres. Et d'une semaine à l'autre, d'un mois à l'autre, les auteurs vendus sont toujours les mêmes<sup>2</sup>. Les bons sentiments devancent les polars ou sont devancés par les nuances colorées du sexe à bon marché. Quand nous parcourons la liste appelée «essais», les titres qui paraissent sont effarants. Tout ce que l'on a pu écrire sur l'essai depuis Montaigne semble inutile devant une superfétation virtuellement déplacée, d'un surplus du mot «essai» appliqué n'importe où et n'importe comment. Des exemples? Journalistes, politiciens, sportifs, pro

---

<sup>2</sup> Pour ne pas faire de jaloux, pris d'une semaine à l'autre sur le classement fait par la «Lettura», supplément hebdomadaire de culture du «Corriere della Sera», l'un des journaux les plus vendus, hélas, (dirait André Gide) en Italie; quelques noms italiens dans un ensemble que nous pourrions nommer «narrativa robotica», romans robotiques, *id est* les bons sentiments et où les plus vendus, semaine après semaine, sont inexorablement: Francesco Piccolo, Massimo Gramellini, Chiara Gamberale, Margaret Mazzantini, Alessandro Baricco; soit les *gialli*, polars ou romans noirs: Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo, Gianrico Carofiglio (même si ce dernier a écrit un très bel essai sur les mots du pouvoir), Marco Malvadi, Maurizio De Giovanni, etc.

De cette liste sont exclus, - leurs essais sont mémorables - mais inclus quand même, les grands anciens: Umberto Eco et Andrea Camilleri «coupables» sans le vouloir d'être des best-sellers médiatiques et donc automatiquement achetés, lus? c'est à voir... Sont exclus aussi Carlo Lucarelli et Marcello Fois, initiateurs avec Camilleri de la «mode polar italienne».

guerriers (la compétition est la musique la plus écoutée dans les arènes de la société), cuisiniers, dominant la scène de la pensée, etc. Pour entrer dans le détail, les essais proposés par ces bouquins-parades sont des livres de cuisine, des vies de sportifs, des actualités politico-sociales revues et corrigées par des journalistes. En fait, l'essayiste à la mode est le journaliste, surtout le journaliste téléche, prince du consensus, consensus que Patrick Mauriès définit ainsi:

Face au lecteur se dresserait un autre être fictif: la masse amorphe et dévorante d'un consensus, qui aurait cette particularité de ne profiter de l'accord de personne, et de se développer au détriment de tous. Telle est la ruse du consensus moderne, sophistiqué: personne ne s'y reconnaît, mais, défiant toutes les lois de la logique et du juste milieu, sorti, peut-être, d'une somme d'emprunts subreptices, il se met à consister, grossit, fabrique et impose certains noms; et l'on ne peut s'empêcher d'être étonné, puis d'admirer le résultat; il se développe encore et vient à légiférer: léger mouvement de révolte; mais l'on est désormais tout occupé de ce corps dont personne ne veut, décrié de tous, et qui s'est affirmé aux dépens – comme on le dit en bibliophilie: avec la contribution active, financière, mais anonyme – de tous.<sup>3</sup>

Il semblerait qu'au niveau des ventes romanesques françaises la chose soit assez semblable: Marc Lévy, Guillaume Musso, Katherine Pancol, etc<sup>4</sup>. Que reprocher à ces auteurs? Absolument rien, ils pourraient à juste titre rentrer dans

---

<sup>3</sup> Patrick Mauriès, *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, Paris, Seuil, 1982, p. 74.

<sup>4</sup> Paraphrasant André Breton, nous pourrions dire à notre tour: «Nous n'entrons pas dans leur chambre...», Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (1924), Paris, coll. «Idées Gallimard», 1975, p. 16. Le polar se porte bien même en France, l'érotisme bon marché aussi, et les bons sentiments également. Il s'agit ici de ce que plus sommairement on nomme la mondialisation des goûts (dégoût et banalisation).

cette catégorie nommée «narration robotique» et, de toute façon, tous les goûts (que nous respectons) sont dans la nature<sup>5</sup>.

Heureusement que les livres, intelligemment différents, se vendent également, du moins en France. En Italie, très peu, où ce qu'il faut lire est, via les médias, servilement suivi. Les pourcentages des lecteurs qui lisent plus d'un livre par mois sont d'ailleurs très bas, de plus en plus.

La littérature serait donc morte si l'on exclut quelques rares îlots<sup>6</sup>. La profondeur d'un roman proustien, voire la description balzacienne, semblent impensables, impossibles aujourd'hui, dans ce magma d'images surproduites, réitérées, emmagasinées et finalement effacées, loin des images métaphoriques de l'écriture. Comme disait Chipre à Anicet: «Croyez-moi cependant et faites vœu de pauvreté. Il faut savoir se garder de tous les développements faciles, se borner à exprimer une image sans la poursuivre. L'abondance nuit. Surtout évitez la description, fastidieuse et trop aisée, richesse de mauvais aloi. Il y a

---

<sup>5</sup> Cela me fait penser à ce qu'écrivait Georges Duhamel qui se plaignait de la publicité littéraire et qui remarquait que les ouvrages où il était question d'amour se vendaient le plus: «D'une manière ou d'une autre, m'explique un jeune écrivain du type *businessman*, il me faut, dans la course, prendre le meilleur, distancer mes concurrents, les disqualifier si j'en ai l'occasion, les gratter au virage, les gagner au *train* ou au *sprint*, les intimider, les surprendre, bref les surclasser dans toutes les épreuves, ainsi je resterai seul sur la place.»; Georges Duhamel, *Discours aux nuages*, Paris, Éditions du Siècle, 1934, p. 130.

<sup>6</sup> Cf. «Nous savons, monsieur, que ce n'est plus la mode de parler de littérature, et vous trouverez peut-être que, dans ce moment-ci, nous nous inquiétons de bien peu de chose.»; Alfred de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet* dans *Œuvres complètes vol. IX*, Paris, Lemerre, 1876, p. 202.

bien longtemps que nous savons tous les arbres verts. Tuez la description. [...]»<sup>7</sup>.

En Italie, l'essai «poussiéreux» survit dans les universités mais parallèlement au bon roman il est quasiment mort, du moins dans les ventes. L'essai est mort. Vive l'essai. Si le bon roman diminue – la Littérature s'égaré dans les gares – pour trouver des lectures amènes et intelligentes, il va falloir chercher du côté du «roman essai» pour retrouver une certaine fraîcheur littéraire et plus particulièrement nous irons voir du côté de Pascal Quignard, Winfried Georg Sebald, Angelo Maria Ripellino (*Praga Magica*) et Claudio Magris (*Danubio*). Les livres de ces deux derniers auteurs ont déjà quelques années, mais leurs qualités les rendent toujours actuels. Ces quatre auteurs ont la capacité de faire sentir – ou de faire devenir – le lecteur plus intelligent et, de plus, la poésie déborde dans leurs livres. À bien y réfléchir il y aurait un prédécesseur de renom à ces auteurs, un peu oublié aujourd'hui, Alberto Savinio<sup>8</sup>, qui a marié l'essai au roman dans un style inimitable et inoubliable, sa vision du livre était celle d'«un libro discorsivo, un *entretenimiento*», qu'il

---

<sup>7</sup> Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, Paris, Gallimard, 1921, coll. «Livre de poche», p. 85. Faut-il voir en Chipre André Breton?: «Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci. Ce n'est que superposition d'images de catalogues. L'auteur en prend de plus en plus à son aise. Il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.»; Breton, cit., pp. 15-16.

<sup>8</sup> Alberto Savinio (1891-1952) mériterait à lui seul un essai car son œuvre foisonnante est si riche qu'il est difficile de choisir. Romancier, peintre et musicien, à notre avis, c'est dans les essais, ses essais, qu'il nous offre le mieux de son talent. Nous citerons, entre autres, *Dico a te Clio, Maupassant e l'altro, Nuova enciclopedia, Vita di Enrico Ibsen*.

appelait «un lungo e tranquillo conversare»<sup>9</sup>, c'est ce qu'il écrit dans la notice de son livre sur Milan et la Vénétie, mais il ne s'agit pas de littérature de voyage, il s'agit d'une conversation entre l'écrivain et le lecteur au gré du plaisir poétique, esthétique, de la curiosité et de la découverte même insolite. Savinio a une culture encyclopédique, lui-même avoue avoir fait des études chez les jésuites<sup>10</sup>, mais toute cette connaissance il nous l'offre avec une générosité si agréable et altruiste que nous ne pouvons que l'écouter parler.

Notre propos est justement celui de montrer comment ces auteurs, à travers l'essai, enrichissent le texte et par conséquent la lecture, élargissent la vision souvent prosaïque due à une certaine raideur textuelle, naturelle à l'essai, et nous offrent ainsi des pages mémorables. Bien sûr, au-delà des différences qu'il existe entre «monde raconté» et «commentaire» (cf. Harald Weinrich), c'est justement cette double lecture que les auteurs cités produisent, ce qui nous donne la possibilité de mesurer toute l'ampleur de ce mélange effectué, *ad hoc*. Cette richesse de l'un, étayée par une profondeur de vue qui se base sur des données certaines et dues à un savoir «encyclopédique» a l'avantage de nous

---

<sup>9</sup> Notice en quatrième de couverture: Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Milano, Adelphi, 1984.

<sup>10</sup> «Molti sono i vantaggi dell'educazione gesuitica. L'educando è trattato come una specie di siluro da riempire di materie deflagranti, tanto più potenti quanto più compresse. Metà delle cognizioni indispensabili alla formazione completa di un cervello umano, sono confinate nella zona del segreto e delle cose da non si dire, e anche questo è un modo di aumentare l'efficacia dei segreti, derivata dagli insegnamenti della balistica.»; *ibid.*, p. 322.

garantir une majeure cohésion que nous appellerons «poétique». Grâce à ces trois clés de lecture (ou points de vue, plus probablement): récit, essai, poésie, l'ensemble va permettre au lecteur de cheminer sur une route sillonnée de connaissance et cela sans aucun danger d'ennui.

«L'écriture de l'essai suppose classiquement, pour être elliptique, la communication d'un savoir»<sup>11</sup> écrit Patrick Mauriès. C'est par cette porte que nous essayerons d'entrer.

### **I. J'essaie: l'essai littéraire et plus précisément l'essai lyrique**

«Si c'est un sujet que je n'entende point, à cela même je l'essaie.»<sup>12</sup>

Montaigne

À en croire Marielle Macé, l'essai de Montaigne jusqu'à nos jours a connu différentes variations et dans les années 1920-1930, la figure tutélaire de l'«essai lyrique» aurait été Maurice Barrès, et s'il est vrai que les pages touchant à Venise sont, parfois, d'une beauté poétique haletante, en s'imprégnant de ces pages, on a vraiment du mal à saisir la suite biographique de l'écrivain. Quoi qu'il en soit selon Macé: «La rêverie, la promenade nourrissent aussi, via Barrès, la poétique de l'essai, écriture digressive et associative où Thibaudet

---

<sup>11</sup> Mauriès, *op. cit.*, p. 93. Cf. également: «[...] pris de fureur, il risque un écrit d'opinion.», *ibid.*, p. 80.

<sup>12</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, coll. «Pochothèque», I, 50, p. 490.

reconnaît “les puissances du vague et du vagabondage” inventées par Montaigne [...]»<sup>13</sup>.

Selon Claire de Obaldia:

Ses liens avec la catégorie du lyrique ou du «poétique» servent généralement à rendre compte du caractère à la fois fragmentaire et parataxique de sa structure – laquelle, à l’inverse de l’ordre logique du discours, fait la part belle aux associations, aux images, aux métaphores – et à mettre au premier plan le statut du sujet (de l’essayiste lui-même) dans le processus de la mise en essai. [...] L’essai poétique prend alors la forme caractéristique d’une méditation «surprise à l’improviste» par le lecteur.<sup>14</sup>

C’est toutefois à partir de la triade Marcel Schwob, Rémy de Gourmont, Valéry Larbaud que nous réunirons les auteurs que nous allons analyser. Bien sûr, dans cet air de famille, dans cette longue et passionnante filiation (hétéroclite aussi – une épithète utile – et curieuse), il y aurait également Charles Baudelaire avec ses critiques littéraires et d’art, Eugène Fromentin et ses *Maîtres d’autrefois*, magnifique promenade chez les peintres des Flandres et de Hollande, et pourquoi pas la critique, dite, impressionniste de Jules Lemaitre<sup>15</sup> qui a tant fait couler d’encre; plus tard: Paul Valéry, Gaston Bachelard. Ajoutons à cette petite liste non exhaustive les contemporains, pour n’en citer que

---

<sup>13</sup> Macé, cit., p. 125.

<sup>14</sup> Claire de Obaldia, *L’esprit de l’essai. De Montaigne à Borges [The Essayistic Spirit, Literature, Modern Criticism and the Essay]* (1995), trad. d’Émilie Colombani], Paris, Seuil, 2005, p. 14.

<sup>15</sup> Cf. Thierry Roger, Jules Lemaitre et la querelle de l’impressionnisme, «Fabula» / Les colloques, Jules Lemaitre: «un don d’ubiquité familière», URL: <http://www.fabula.org/colloques/> document 1609.

quelques-uns: Georges Perros<sup>16</sup>, Michel Butor<sup>17</sup>, Jean Guéhenno<sup>18</sup>, Mario Praz<sup>19</sup>, Pietro Citati<sup>20</sup>, Roberto Calasso<sup>21</sup>, et tous ceux qui se placent sous un certain éclairage du texte et pour qui – et nous citerons Barrès –: «Le plaisir d’une longue réflexion méthodique n’est pas inférieur aux abandons de la rêverie.»<sup>22</sup>. Là où le texte d’intelligence devient poésie, il est incontestable qu’il s’agit bien d’une dominante du poème: citation, fragmentation, réflexion y sont présents et recueillent en soi les tenants et les aboutissants du poème, les deux versants de

---

<sup>16</sup> Ses *Papiers collés* sont bien autre chose que de simples essais, parfois il ne s’agit que de poésie, mais ses réflexions semblent suivre le chemin entrepris par Montaigne: citation, brièveté fragmentaire, «à sauts et à gambades». Un pur plaisir de l’esprit (de l’intellect, dirait Valéry) et du cœur: «J’écris tout cela pour ne pas, à très proprement parler, me suicider, ou devenir une loque. L’écriture a cette vertu de nous faire exister quand nous n’existons plus pour personne. De là sa magie, sa divine hérédité. [...]»; Georges Perros, *Papiers collés I*, Paris, Gallimard 1960, coll. «L’Imaginaire», p. 128. Pour nous Perros, l’admirable Perros, est celui qui marie au mieux l’essai lyrique à l’essai du faire poétique.

<sup>17</sup> Nous pensons aux *Répertoires*.

<sup>18</sup> Guéhenno qui écrivait: «C’est à ce point que je retrouve le vieil écrivain et le chemin qu’il a choisi. Il semble que la cervelle des hommes soit toute changée. Ils en sont venus à ne s’intéresser qu’à ce qu’ils appellent le “happening”, l’anecdote, l’immédiat, la brutalité indifférente des choses. Le travail de l’écrivain semble un peu ridicule. Le vieil écrivain se sent démodé et comme chassé du monde.»; Jean Guéhenno, *Carnets du vieil écrivain*, Paris, Grasset, 1971, p. 177.

<sup>19</sup> Citons de Mario Praz le célèbre: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1948), Firenze, Sansoni, 1996.

<sup>20</sup> De Citati, nous citerons le magnifique: *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010 et puis Pietro Citati, *L’armonia del mondo*, Milano, Rizzoli, 1998; et *La colomba pugnata*, Milano, Mondadori 1995.

<sup>21</sup> Parmi les nombreux livres de Calasso, nous citerons *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006 et *La folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008.

<sup>22</sup> Maurice Barrès, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Félix Juven, 1903, p. 56.

la charpente de la pensée, l'ubac et l'adret de la réflexion. Le mot *plaisir* d'ailleurs apparaît aussi chez Virginia Woolf:

De toutes les formes littéraires, cependant, l'essai est celle qui nécessite le moins l'usage de mots compliqués. Il obéit à un seul principe, qui est de donner du plaisir; le seul désir qui nous pousse quand nous le prenons sur l'étagère est d'en recevoir. [...] L'essai doit nous envelopper complètement et faire disparaître le monde derrière son rideau.<sup>23</sup>

Il ne s'agit pas uniquement d'un essai littéraire sur l'œuvre d'un écrivain ou sur la naissance de nouvelles théories littéraires, voire sur une nouvelle «école», il s'agit parfois, comme chez Quignard ou Sebald, du roman qui se teint d'essai ou parfois de l'essai qui passionnément se fait roman, comme chez Magris ou Ripellino. Est-ce là ce que Claire de Obaldia appelle «roman essayistique»<sup>24</sup>? en parlant de Proust, Musil et Broch?

Mais c'est aussi surtout la présence poétique – éclatante chez Ripellino – qui doit nous guider dans notre lecture, puisque salutaire et nécessaire, à en croire Léon-Paul Fargue et André Beucler: «On a fait de l'intelligence un couteau de l'armée suisse, une faculté-orchestre. Dure d'oreille en poésie, elle se montre ainsi prête à toutes les initiatives quand il s'agit de supprimer la poésie,

---

<sup>23</sup> Virginia Woolf, *L'essai contemporain* dans *Le commun des lecteurs*, trad. de Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004, p. 247. Cf. Obaldia, cit., p. 22.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 285.

la vie, la fantaisie, le génie créateur, au bénéfice du graphique, du dossier, de la fermeture éclair.»<sup>25</sup>.

Dans cette même direction, l'essai comme poème en quelque sorte, avaient procédé également Marcel Schwob, Valéry Larbaud et Rémy de Gourmont qui écrivait:

Et je songe que ce qu'il faut demander aux traducteurs de rêve c'est, non pas de vouloir fixer pour toujours la fugacité d'une pensée ou d'un air, mais de chanter la chanson de l'heure présente avec tant de force candide qu'elle soit la seule que nous entendions, la seule que nous puissions comprendre.<sup>26</sup>

*Traducteurs de rêve*, car saisir la connaissance c'est nous offrir les clefs pour entrer dans la conversation, pour entrer dans l'œuvre, dans les mécanismes d'écriture et de pensée, car si les «traducteurs de rêve» au premier degré sont les poètes – du moins c'est d'eux que parlait Gourmont – et bien que:

Tout en reconnaissant l'essai comme forme artistique, Lukács lui reproche d'être de «seconde main», de ne pas être une création originelle – artistique ou philosophique – mais seulement une «spéculation sur des objets, des choses déjà existants dans la culture.»<sup>27</sup>

quoi qu'en dise Lukács, traduire le rêve du rêveur, dans un monde devenu inexorablement «liquide» où les voix singulières sont de plus en plus étouffées,

---

<sup>25</sup> Léon-Paul Fargue, André Beucler, *Composite*, Paris, Gallimard, 2013, p. 120.

<sup>26</sup> Rémy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 207.

<sup>27</sup> Dominique Bluher, *Convergences et divergences du documentaire de qualité à l'essai cinématographique* in *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, eds. Dominique Pluher et Philippe Pilard, Rennes, PUR, 2009, p. 159.

effacées, oubliées, il est de prime importance que ces «secondes mains» nous indiquent le bon chemin.

*a) W. G. Sebald et l'image qui raconte*

Per settimane e mesi ci torturiamo invano il cervello, e a chi ce lo domandasse non sapremmo dire perché continuiamo a scrivere, se per abitudine o per ambizione, oppure perché non abbiamo imparato a fare altro, o per la meraviglia che ci prende davanti alla vita, o magari per amore della verità, per disperazione o indignazione, così come non sapremmo mai dire se scrivere accresca in noi la saggezza o la follia. E forse tutti noi perdiamo la visione d'insieme appunto perché intenti a costruire ciascuno la propria opera, ed è magari per questo che tendiamo poi a confondere la complessità crescente delle nostre costruzioni mentali con un progresso nella conoscenza, mentre nel contempo già intuiamo l'impossibilità di capire gli imponderabili che davvero determinano il corso della nostra esistenza.<sup>28</sup>

Entrer dans un livre de Sebald signifie faire un long et magnifique détour au sein d'un paysage à découvrir. Paysage qui, bien que semblant nous échapper, réussit par sa beauté à nous retenir, à remplir d'émotions le cœur et l'esprit. Sebald pèse ses mots afin de mieux fixer son regard sur les éléments d'une architecture, dans un lieu encore inconnu, ou perdu au fin fond de ses souvenirs, lieu visité apparemment oublié qui, par une opération magique, réapparaît à la surface de son esprit, un peu comme la madeleine proustienne suscitant la réminiscence; mais si Proust semble être pris au premier degré par celle-ci, Sebald apparaît plus détaché en apparence car, en réalité, le lecteur ressent à travers les lignes tracées que ce souvenir, d'une certaine façon, le

---

<sup>28</sup> W. S. Sebald, *Gli anelli di Saturno* (1995), traduzione di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010, pp. 192-193.

bouleverse. Toutefois, cet émoi est rapide et nous n'avons pas le temps de nous y arrêter, car l'attention du narrateur est repartie dans une autre direction, histoire ou sciences naturelles, le voyage continue.

Quoi qu'on puisse penser de la technique narrative de Sebald, il est un fait indéniable: l'écrivain nous émeut. Les vies qu'il raconte sont dans leur échéance ou déchéance naturelle comme des faits divers que nous découvrons chaque jour dans les journaux, mais ces personnages sebaldiens ont quelque chose de plus, ils parlent, ils racontent, ils s'essaient à nous donner des renseignements, des informations qu'il s'agisse d'architecture, ou de quelque autre domaine, ils semblent traverser et passent à travers la voix du narrateur, reprennent vie, effacés, disparus qu'ils étaient – grâce à la voix de l'écrivain qui devient mémorialiste, historien, géographe. Roman polyphonique, donc? Diverses voix en une seule et principale énonciation, parfois encadrées par une alternance codique qui désoriente un tant soit peu le lecteur devant faire un effort de traduction:

[...] tout est dialogique – et pour commencer, le langage et le moi. [...] Chaque mot (chaque texte) où au moins un autre mot ou texte est lisible, tout texte est construit, selon la formule de Kristeva, comme une «mosaïque de citations»; tout texte est l'absorption et la transformation d'un autre.<sup>29</sup>,

---

<sup>29</sup> Obaldia, cit., p. 339.

nous rappelle Claire de Obaldia en citant Bakhtine et Kristeva, et cette mosaïque c'est Sebald qui l'a construite, au fur et à mesure que la voix des uns remplace celles des autres et l'on sent que le discours qui sous-tend l'ensemble est celui de la mémoire et de la trace des hommes au gré de lieux apparemment immuables mais soumis eux aussi à la dévastation du temps et de l'homme.

Sebald géographe, disions-nous:

En voyant ces hautes terres en grande partie désertées me revint à l'esprit la nostalgie qui m'étreignait régulièrement chaque fois que, à l'école des pères, penché sur mon atlas, je parcourais en pensée ces États américains dont je pouvais réciter par cœur tous les noms dans l'ordre alphabétique. Pendant une heure de géographie, si longue qu'elle en prenait des allures d'éternité – à l'extérieur, le monde était d'un bleu que la clarté du matin laissait encore intact –, je me souvenais qu'il m'était aussi arrivé d'explorer les contrées que je traversais à présent ainsi que plus au nord le massif des Adirondacks, dont l'oncle Kasimir m'avait dit que le paysage y ressemblait exactement à ce que nous avons chez nous. Je me rappelle avoir cherché à la jumelle la source du fleuve Hudson, qui devenait de plus en plus petit, et m'être perdu dans le fouillis d'une aire parsemée de lacs et hérissée de pics rocheux. C'est pourquoi ma mémoire a conservé le souvenir indélébile de lieux-dits et de toponymes tels que Sabattis, Gabriels, Hawkeye, Amber Lake, Lake Lila ou encore Lake Tear-in-the Clouds.<sup>30</sup>

On voit ici l'importance des noms, des sonorités un peu comme chez Jean-Christophe Bailly<sup>31</sup>, lui aussi visitant souvent des lieux qui paraissent

---

<sup>30</sup> W.G. Sebald, *Les émigrants*, [*Die Ausgewanderten*, 1992; trad. de Patrick Charbonneau] Arles, Actes Sud, 1999, pp. 127-128.

<sup>31</sup> Jean-Christophe Bailly est lui aussi un grand poète de l'essai lyrique, géographe s'il en est, il nous entraîne dans ses livres à penser un peu plus aux paysages que nous traversons, au-delà des mots de la page, il y a un dire sous-entendu (et, d'une certaine façon, un faire poème) qui n'est pas pour nous déplaire, et qui nous éclaire sur ce que nous regardons habituellement sans vraiment voir.

Cf. «Mais ce dont il est véritablement question ici, plus que des rivières auxquelles je reviendrai encore souvent dans ce livre, c'est de cet imperceptible mouvement de départ qui est la partition des choses immobiles aussitôt qu'on est assez éloigné de l'intérieur pour

abandonnés, importance des toponymes un peu aussi comme Proust, d'autant que l'on peut y ajouter ces allers-retours de la mémoire qui figent un instant un visage, un nom, un récit pour reprendre presque immédiatement la nouvelle route et continuer ainsi le voyage. Géographe certes, mais historien également, d'un des pires moments de l'histoire contemporaine. Chaque page d'un livre de Sebald inscrit entre les lignes, et non seulement entre, cette présence obsessionnelle, parfois non nommée directement, qui provoque un malaise profond, comme à vouloir effacer à jamais à travers cette absence de nomination, l'opprobre d'un pays: le nazisme.

Les images qui accompagnent notre lecture, dans tous les livres de Sebald, et qui semblent vouloir étayer le texte pour insister sur la véracité des faits narrés, sont en réalité prises très probablement hors du contexte narratif réel quoiqu'elles s'y prêtent magistralement:

Selon les périodes évoquées, la nécessité du moment du livre, son propos, les documents s'empilent et changent de formats, d'origines, de nature. Leur variété et l'inventivité du «monteur» qui se cache derrière est prodigieuse. Car l'on peut parler de «montage» ici avec ce dispositif virtuose, au sens où Georges Didi-Huberman l'emploie à la suite de Walter Benjamin, et les images prennent vraiment position dans cette dys-position des images.<sup>32</sup>

---

«sentir» la frontière.»; Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011, p. 172. Voir aussi le numéro d'«Europe» n°1046-47-48, juin-juillet, août 2016, dédié à cet écrivain.

<sup>32</sup> Liliane Louvel, *Un événement de lecture. W. G. Sebald et la surprise du dispositif intermédiaire* in «Europe» n° 1009, mai 2013, pp. 135-136. Dans une note Louvel explique le terme «dys-position»: «Ce terme forgé par Georges Didi-Huberman désigne à la fois l'introduction d'un dispositif perturbateur qui marque une rupture, et le possible réagencement qui s'ensuit.», *ibid.* p. 136.

Ces images, formellement, deviennent dans l'ensemble une écriture qui ajoute un détail manquant, une atmosphère oubliée.

Nous sommes redevables à Sebald de nous offrir une autre littérature – peut-être celle de l'estomac dont parlait Julien Gracq –, riche et profonde qui laisse souvent le lecteur pantois à cause des pages touffues et pleines d'éléments vivifiants par leur exposition, ravivant notre mémoire, stimulus nécessaire dans un monde médiatisé qui, la plupart du temps, nous endort:

[...] les récits de W. G. Sebald incarnent pourtant aux yeux de bien des lecteurs, un certain esprit d'époque (la mélancolie des héritiers des catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle), une expérience du temps et une poétique historique qui entrent en résonance avec les multiples tentatives contemporaines – en littérature, dans les arts et les sciences humaines – de donner une place aux innombrables vaincus de l'histoire.<sup>33</sup>

### ***b) Angelo Maria Ripellino et sa Prague magique***

«Bien que toutes les définitions soient vagues, il y a une qualité qu'un bon essai doit toujours avoir: il doit nous envelopper de son voile, mais d'un voile qui nous enferme, et non qui nous exclut.»

Virginia Woolf, *L'essai contemporain*

Angelo Maria Ripellino<sup>34</sup> ou le magicien du verbe baroque. Ce livre magnifique se lit comme une symphonie baroque, Haydn ou Tartini ou même

---

<sup>33</sup> Raphaëlle Guidée, *Politique de la catastrophe. Mélancolie et dépolitisation de l'histoire dans l'œuvre de W. G. Sebald*, dans «Europe» n° 1009, mai 2013, p. 53.

<sup>34</sup> Angelo Maria Ripellino est avant tout un très grand poète méconnu. Son œuvre poétique publiée chez Einaudi vient d'être republiée dans son intégralité chez Aragno, à Torino. Ses

Mozart, pétillante comme un allegro, mélancolique comme un andante ou un largo avec une reprise finale de l'allegro qui nous donne envie de lire tous ces écrivains tchèques et de visiter cette ville dont il nous parle avec tout l'enthousiasme d'un grand écrivain. Nous citerons le début qui est déjà en soi un feu d'artifice chatoyant:

Ancor oggi, ogni notte, alle cinque, Franz Kafka ritorna a via Celetna (Zeltnergasse), a casa sua, con bombetta, vestiti di nero. Ancor oggi, ogni notte, Jaroslav Hasek, in qualche taverna, proclama ai compagni di gozzoviglia che il radicalismo è dannoso e che il sano progresso si può raggiungere solo nell'obbedienza. Praga vive ancora nel segno di questi due scrittori, che meglio di altri hanno espresso la sua condanna senza rimedio, e perciò il suo malessere, il suo malumore, i ripieghi della sua astuzia, la sua finzione, la sua ironia carceraria.<sup>35</sup>

*Essais en forme de ballades*, nous l'avons vu dans la note précédente, est l'un des titres de Ripellino, recueillant différents essais littéraires. Ces ballades (mais aussi, pourquoi pas, ces balades car au gré de notre plaisir nous n'arrêtons pas de nous promener dans des lieux secrets et pleins de charme) donnent toute l'ampleur de la musicalité de la phrase ripellienne et *Praga Magica* en est

---

essais sont nombreux et ont tous ce charme indicible, celui d'une connaissance immense de la part de notre auteur qui se mêle à l'amour fou du mot, de la phrase. On entre dans livres de Ripellino comme on pourrait pénétrer dans le «domaine mystérieux» de nos rêves d'adolescents. À chaque page une surprise. Ses titres: *L'arte della fuga* (Napoli, Guida 1987); *Majakosvkij* (Torino, Einaudi 1959, 2002); *Il trucco e l'anima* (Einaudi 1965, 1974); *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca* (Torino, Einaudi 1978); [nous nous permettons de renvoyer à la traduction, faite par nos soins, de l'un des chapitres de ce livre: Angelo Maria Ripellino: *Sur Anton Tchekhov, Essais en forme de ballade*, Paris, «Europe» n° 911, mars 2005, pp. 266-285]; *I sogni dell'orologiaio* (Firenze, Polistampa, 2003).

<sup>35</sup> Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, 1991, p. 5. La traduction française de Jacques Michaut-Paterno a paru dans la collection «Terres humaines» sous le titre italien de *Praga Magica*, Paris, Plon, 1993.

sûrement le premier mouvement. Il y a aussi – et là nous revenons à nos origines à propos de l'essai – ce qu'il écrit alors qu'il parle de l'œuvre d'Essenine:

È che la critica è un «travesti» di romanzo e poesia, un alibi. Il critico dissimula una parte di sé e truoca a suo modo in parte gli autori che si studiano, e li illumina attraverso le proprie predilezioni e i propri «difetti» (non c'è, credetemi, esattezza scientifica). Ogni «prelievo» è una reinvenzione del «sistema» del poeta in cui un lettore critico versa tanto di se stesso. Non amo i trappisti del metodo critico.<sup>36</sup>

Le mérite de ce livre, *Praga magica*, qui se lit tout d'un souffle est de nous faire découvrir, à travers les méandres de la culture, tout ce qui fait de cette ville une ville attachante, mythes, poètes, personnages historiques, et tout cela dans un italien riche, musical, poétique:

Nella Viuzza d'Oro una sceneria da fiera e da cantambanchi, un'eseguità architettonica, che par provocata dalla bacchetta di un mago, fa dunque da sfondo al prodigio drammatico della trasmutazione. Gran parte della demonia della città vltavina emana appunto da quelle cassette.<sup>37</sup>

Et l'essai, de ballade devient ballet, poésie à l'état pur. On a la sensation d'être bien loin du problème que soulevait Barthes: «[...] une sorte d'inconfort [...] d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique [...]»<sup>38</sup>, car Ripellino écrivait que pour lui il n'y avait aucune différence entre

---

<sup>36</sup> Angelo Maria Ripellino, *L'arte della fuga*, Napoli, Guida, 1987, pp. 158-159.

<sup>37</sup> Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 115.

<sup>38</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahier du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 20.

ses essais, ses nouvelles et ses poèmes<sup>39</sup>, c'est une sorte de théâtre qui se déploie sous nos yeux, nous sommes les spectateurs ébahis d'une richesse culturelle impressionnante qui s'épanouit au gré d'une langue à la fois puissante et mélodique. Ripellino se dit «imbrattato delle fuliggini del Mitteleuropa»<sup>40</sup>, «barbouillé de suie d'Europe centrale» mais ces racines, reconnaît-il, sont celles de la «barocca e ferale Sicilia»<sup>41</sup>, «de la Sicile baroque et funeste». Mélange prodigieusement heureux qui, tel un sortilège, nous fige dans un émerveillement continu, et nous entraîne poétiquement dans la Connaissance qui, au bout du compte, est le but secret de tout essai.

Mais revenons encore une fois dans les ruelles pragoises en compagnie du poète allemand Liliencron dont nous parle Ripellino:

Con la traversata descritta dall'autore di *Alcools* e di *Calligrammes* collima quella compiuta dal poeta tedesco Detlev von Liliencron nel maggio 1898. Liliencron era stato fuggacemente nella capitale boema, giovane ufficialetto [...] Ma fu il soggiorno del 98 a innamorarlo della città vltavina, dove sarebbe tornato più volte col vano desiderio di prendervi fissa dimora. Quando sarò morto, – egli pregò il poeta praghese Oscar Wiener, che lo accompagnava, – ritragga le nostre scorribande per Praga. [...] Gambettando per strada come un capriuolo, ripeteva: «Prag ist schöner wie meine

---

<sup>39</sup> «Non c'è divario tra i miei saggi, i miei racconti, le mie liriche: allo stesso modo diramano le loro radici nell'humus del teatro, della finzione pittorica, allo stesso modo ricorrono alle duplicazioni e ai camuffamenti. Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze ricerca e nutre il tessuto della mia scrittura: ombre jiddish, immagini di Klee e di Magritte, motivi di Malher e di Janacek, splendori barocchi, truculenze boeme, vampate di zolfo vi convergono come in un gran Baraccone dalle luci malate, scontorto da smorfie di clownerie, sconquassato da raffiche di ipocondria e di rimpianti.»; Angelo Maria Ripellino, *Di me, delle mie sinfoniette in Poesie 1952-1978*, Torino, Einaudi, 1990, p. 250.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Lieblingstadt Palermo!» (Praga è più bella della mia prediletta città di Palermo!), ma a Palermo non era mai stato. Correva dietro alle ragazze, gridando: «tschippi, tschappi» come se fossero parole ceche [...]<sup>42</sup>.

*Persona non grata* par les autorités tchèques, à cause de sa prise de position à propos des événements pragois de 1968, Ripellino ne peut plus se rendre dans la ville tant aimée: «Non so più nulla di questa città, io che vi affondavo come un albero stento le mie radici. Talvolta un amico mi manda di soppiatto un saluto.»<sup>43</sup>. Mais il se console vite de cette séparation forcée en rêvant le retour:

Perché come il poeta Karel Toman afferma, «l'unica legge è germogliare e crescere, – crescere nella tempesta e nelle intemperie – a dispetto di tutto». E dunque: alla malora gli aruspici e le puttanesche sibille. Non avrà fine la fascinazione, la vita di Praga. Svaniranno in un baratro i persecutori, i monatti. Ed io forse ritornerò. Certo che vi ritornerò. In una bettola di Mala Strana, ombre della mia giovinezza, stappate una bottiglia di Melnik, Andrò a Praga, al cabaret Viola, a recitare i miei versi.<sup>44</sup>

Le livre paraît en 1973, cinq ans plus tard Angelo Maria Ripellino meurt, hélas, sans revoir Prague. Mais au gré d'un essai poétique, cet essai lyrique, il nous a légué la vie et la voix d'une Prague immortelle où, encore aujourd'hui, il nous semble entendre, au cabaret Viola, le poète réciter ses propres poèmes. Et en parcourant les pages des nombreux essais qu'il nous a laissés, il ne nous reste

---

<sup>42</sup> Ripellino, *Praga magica*, cit., pp. 322-323.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 350.

qu'à constater, comme nous l'avait suggéré indirectement Virginia Woolf, que la poésie «essayistique» d'Angelo Maria Ripellino nous enveloppe dans son voile de profondeur et de sensibilité, nous faisant participer, en tant que lecteurs, à la création d'un monde dans lequel nous nous reconnaissons, au fil des pages, monde qui à son tour nous ouvre de nouvelles perspectives envoûtantes et poétiques.

*c) Claudio Magris et son Danube plus que bleu*

Claudio Magris<sup>45</sup> entraîne le lecteur dans un fascinant voyage le long du Danube, fleuve qui traverse l'Europe centrale, remontant le cours de l'histoire et sa propre géographie. Des sources de l'Allemagne, le Donaü danse en Autriche, en Slovaquie, traverse la Hongrie et la Serbie, le long de la Roumanie, entre en Bulgarie et se jette dans la mer Noire. Et au gré de ce long voyage, l'auteur nous parle de la littérature, nous raconte des anecdotes, nous fait vivre à chaque coup de rame ou à chaque explosion de moteur, selon le rythme de la lecture au fil de l'eau, tout ce que le limon du fleuve a laissé derrière soi, richesses humaines, considérations profondes, visages, œuvres d'art:

---

<sup>45</sup> Claudio Magris est aussi l'auteur de *Microcosmi*; ici aussi, nous sommes dans l'essai poétique dense de réflexions sur la condition humaine, sur la poésie, la littérature, les animaux et les hommes. Une phrase avant toutes: «Forse l'unico modo per neutralizzare il potere letale dei confini è sentirsi e mettersi sempre dall'altra parte.»; *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, p. 76. Nous citerons aussi *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (Einaudi, 1971, 1977) et *L'Anello di Clarisse* (Einaudi 1984, 1999) où Magris nous entraîne dans la littérature «nihiliste» de ce même monde de l'Europe centrale ou plus précisément la Mitteleuropa que, depuis toujours, il fréquente. En France, Magris est traduit, principalement, par Jean et Marie-Noëlle Pastureau.

In Gondola Ulica c'è la facoltà filosofica dell'università di Bratislava, intitolata a Comenio [...] La dignità di questi edifici mi ricorda una singolare figura cui devo, fin dai banchi di scuola, il primo interesse per la civiltà tedesca e la scoperta del mondo danubiano. Era un professore di ginnasio, che in gioventù era stato lettore d'italiano in queste università dell'Europa centrale e ne rievocava l'atmosfera con gigionesca ma geniale intensità. [...] Voleva insegnarci a disprezzare la pappa del cuore, quella falsa bontà che per qualche attimo, in buona fede, offre e promette con slancio mari e monti, convinta del proprio generoso impulso, salvo poi tirarsi indietro, con tanti buoni e validi motivi, quando si viene al dunque.<sup>46</sup>

L'anecdote du vieux professeur ne doit pas nous porter à croire que ce voyage n'est qu'un voyage dans le temps, dans le temps de l'auteur uniquement; bien sûr le *je* narratif raconte les auteurs qu'il connaît, les paysages qu'il découvre, les souvenirs qui remontent loin dans le temps, mais il s'agit ici du récit d'un monde aux confins de la disparition et la sensation que tout reste figé dans un passé lointain est bien présente, malgré les instances du voyage au présent: «Questo puro presente non esiste nel tempo, che lo annienta in ogni attimo; esso esiste fuori del tempo e cioè della vita, nella rarefazione del ricordo e dello scrivere.»<sup>47</sup>. Tout cela forme l'essai poétique avec, au cœur même de cet essai, la recherche sempiternelle du secret de l'écriture: «Forse scrivere significa colmare gli spazi bianchi dell'esistenza, quel nulla che si apre d'improvviso nelle ore e nei giorni, fra gli oggetti della camera, risucchiandoli in una desolazione e in un'insignificanza infinita.». Mais quand «il taccuino è ricoperto

---

<sup>46</sup> Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986,1990, pp. 268-269.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 100.

di scarabocchi, l'anima è tranquilla, fischietta con noncuranza il tempo che passa.»<sup>48</sup>. L'écriture comme une assiette de lotus efface l'angoisse du temps.

Chaque étape nous apporte notre hotte de réflexions, de nouvelles connaissances. Le voyageur et l'écrivain cèdent le pas, l'un à l'autre, à chaque nouvelle digression entraînant ainsi le lecteur dans une farandole fascinante de livres et de visages:

Ladislav Novomesky, il più grande poeta slovacco del Novecento, parla, in una sua poesia, di un anno dimenticato al caffè come un vecchio ombrello. Ma le cose saltano fuori, e gli ombrelli della nostra vita, lasciati qua e là, una volta o l'altra finiamo per ritrovarceli di nuovo in mano.<sup>49</sup>

C'est peut-être là, dans cette image de temps oublié comme un vieux parapluie dans un café que l'on peut en quelque sorte résumer l'essai lyrique de Claudio Magris. Les choses que nous avons oubliées, les faits, les rencontres, les lectures, resurgissent à un certain moment, le voyage sentimental n'est qu'un prétexte, dans ce présent improbable, le passé occupe le champ visuel et nous fait revivre l'émotion. La prose poétique de Claudio Magris a le charme indicible d'un de ses vieux cafés où l'on savoure encore son café en attendant tranquillement que les vieux amis (nos poètes, nos écrivains) nous rejoignent pour refermer, une fois n'est pas coutume, le livre.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 259.

*d) Pascal Quignard et le silence des mots parlants*

Quand on ouvre un livre de Pascal Quignard on sait déjà que ce que l'on y trouvera nous captivera, nous capturera, nous ensorcèlera. Peu d'écrivains savent comme lui nous attirer dans les rets de son écriture pour jouir de notre jouissance.

Le rêve s'est substitué au songe. Le mot de «songe» venait du latin *somnium*, et on ne sait pour quelle raison il dépérit. Le mot de «rêve» était un mot romain qui signifiait l'homme qui erre. La rêve désignait un droit prélevé sur les marchandises à l'entrée ou à la sortie de l'ancien royaume de France. La rêve devint un péage pour le vin. Les *Petits Traités* sont l'impôt payé à mes maîtres. Cette dette n'est jamais acquittée. J'ai voulu verser la rêve du rêve.<sup>50</sup>

L'œuvre de Quignard est immense et très variée, il faudrait pour en parler beaucoup plus de pages que ce petit essai ne possède pas, il faudrait entrer dans les spéculations théoriques les plus diverses, argumenter, démembrer en quelque sorte une œuvre complexe pour en saisir, ou essayer d'en saisir le suc. Travail de titan impossible à mener à bien. Cette brève citation de l'écrivain, ci-dessus, nous consent, toutefois, de prendre un chemin de traverse pour abrégier la vastitude de réflexions qu'il faudrait afin de déployer l'essence de l'œuvre. Très succinctement, nous retrouvons ici le «traducteur du rêve» de Gourmont; grâce à Quignard l'homme qui erre a finalement trouvé la bonne voie, l'écrivain devient à son tour un maître, un magister – celui qui est au-dessus –, celui qui sait, qui

---

<sup>50</sup> Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, coll. «Folio», p. 139.

connaît le dire des Anciens, ses maîtres, celui qui a traversé maintes fois les royaumes les plus bariolés du temps et de l'espace et qui a bu le vin. L'ivresse des mots jusqu'à la poésie: «la rêve du rêve». À travers lui, son œuvre de docte (de *docere*, instruire), de poète, de lecteur au lecteur que nous sommes, nous payons, à notre tour, notre dette, notre droit de savoir et comme Paul Valéry nous avons: «[...] dans l'Océan / (mais je ne sais plus sous quels cieux), / Jeté, comme offrande au néant / Tout un peu de vin précieux...»<sup>51</sup> et les «figures les plus profondes»<sup>52</sup> sont apparues, celles de la connaissance, et celles de la poésie. Comme les ondes ivres nous ont offert ces figures, à notre tour, nous présentons ce simple don à travers le temps et l'espace pour que ceux qui ne le connaissent pas encore puissent aborder l'œuvre sombrement éclatante de Pascal Quignard.

***e) Luigi Meneghello ou le charme d'un sourire désarmant***

À sa façon, Luigi Meneghello pourrait être rapproché de Georges Perros pour sa passion des bouts de papiers qu'il accumule au cours des années et qu'il publiera sous le nom de *Le Carte*<sup>53</sup>, citations, début de romans, dialogues,

---

<sup>51</sup> Paul Valéry, *Le vin perdu, Charmes* dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1929, 1958, coll. «Poésie», p. 98.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Trois volumes publiés à Milan, chez Rizzoli, de 1999 à 2001.

pensées, un peu de tout cela mélangé, ne respectant que la diachronie, cultivant résolument l'art du fragment et qui, comme le suggère Fabio Scotto, à propos de l'écriture du fragment, «contrariamente a quanto se ne pensa, è scrittura non della superficialità, ma della profondità e della vicinanza alle cose della vita.»<sup>54</sup>. Avec Perros, il partage aussi un certain détachement par rapport aux faits de la vie grâce à une légère ironie et toute la force d'un sourire contre la bêtise humaine, sans oublier surtout une certaine franchise vis-à-vis des inopportuns.

Meneghello a écrit de très beaux romans<sup>55</sup> dont un chef-d'œuvre *Libera nos a Malo*, publié en 1963, où il raconte son enfance à Malo, petit village dans les environs de Vicence. Émigré, après la guerre, en Angleterre, dégoûté de la prise de pouvoir par la *Democrazia Cristiana*, alors qu'il espérait en un renouvellement de la classe dirigeante, il enseignera la littérature italienne à l'université de Reading.

Les essais de Meneghello ressortissent souvent à la langue et à ses inflexions dialectales mais le fait de s'occuper du dialecte, en réalité, n'est qu'un prétexte pour un retour dans le passé, l'enfance, le village natal en Vénétie:

---

<sup>54</sup> Fabio Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli, 2012, p. X.

<sup>55</sup> D'autres titres sont *I Piccoli maestri* (1964), *Pomo pero* (1974), *Fiori italiani* (1976), *Bau-sète!* (1988), *Maredè, maredè* (1990), *Il dispatrio* (1993) et "les essais autobiographiques" rassemblés sous le titre *Jura*, en 1987; tous publiés à Milan, chez Rizzoli et en format de poche chez Mondadori. En français, nous trouvons *Les petits maîtres* chez Calmann-Lévy (1965, trad. de Helena de Mariassy et Cristal de Lignac) et *Libera nos a malo* aux Éditions de L'Éclat (2010, trad. de Christophe Mileschi) et Colin-Maillard [*Bau-Sète*] chez Le Promeneur (1991, trad. de Soula Aghion).

Esclamazioni, eiaculazioni, giaculatorie: la categoria era proprietà comune, e così pure le regole generali che la governavano, ma le singole realizzazioni erano non di rado invenzioni individuali; private nella loro novità intuitiva, pubbliche invece nella loro comprensibilità. Quando saltava per ‘dare di testa’ alla palla sottoporta, Nino S. (che era non poco pauroso) chiudeva gli occhi e gridava «Dio-mama!»; e non invano – dicono che faceva gol praticamente ogni volta. il grido non è certo da interpretare come un’invocazione a un Dio ‘materno’, quasi «Dio che sei la nostra mamma!»; ma non è neppure una coppia di invocazioni, una a Dio, una alla mamma. Si tratta invece di un’invocazione-doppia, come in *órco-béco!* o *órco-can!*<sup>56</sup>

Les jeux sur les sonorités, les jeux de l’enfance, les amis d’autrefois, le monde d’aujourd’hui, la réalité anglophone et professionnelle:

Tiente! nel senso di hold tight! sembra a me che non abbia un corrispondente ugualmente ‘naturale’ in «tienti!» (e ancora meno in «tieniti!») che pure a noi quando parliamo in cicara<sup>57</sup> si presenta spesso come la vera forma dell’imperat. di «tenersi».<sup>58</sup>

Alternances codiques, donc, et variations linguistiques, le tout est analysé par l’écrivain avec un léger sourire sur les lèvres, malgré le ton sérieux et quasi scientifique. Dans sa digression sur les variétés linguistiques, diatopique et diaphasique, il se souvient que cette langue spontanée est celle d’un petit monde de province, celle du peuple, et que derrière chaque mot (signifié et surtout signifiant) se cachent le désir de la moquerie, la facétie, la boutade ironique, tout ce qui permet de ne pas se prendre trop au sérieux quand l’Ecclésiaste nous l’a

---

<sup>56</sup> Luigi Meneghello, *Maredè, maredè*, Milano, BUR Rizzoli, 1991, 2002, p. 96.

<sup>57</sup> Voix dialectale pour indiquer une tasse: *una cicara de caffè. Métarse in cicara*: se mettre sur son trente et un. Et donc probablement parler *in cicara*, parler avec élégance, hors du dialecte, c’est-à-dire en italien.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 97.

très bien appris, et Montaigne après lui: tout n'est que vanité et nous sommes inexorablement destinés à la poussière:

Il giorno della mia *elevation* (così la chiamò un collega) al cacume della «carriera» accademica, accadde che il vice del Vice-Cancelliere, il suo *Deputy*, incontrandomi a un party, nel vano arcuato delle grandi finestre aperte al sud, mi facesse un discorsetto di congratulazioni, semplice e gentile, trattandomi da pari a pari e insieme da più vecchio a più giovane. Erano presenti due o tre persone amiche e sorridevano. Ed io risposi con uno sgarbo, per tardivo imbarazzo adolescenziale. Gli dissi (praticamente) «Non me ne importa un fico», in inglese.<sup>59</sup>

Ces réflexions linguistiques prennent souvent le petit chemin qui sent bon de poésie, un raccourci qui permet à l'auteur et au lecteur de mieux saisir les différences d'une langue à l'autre:

Diglossia, bilinguismo, o si potrebbe anche provare a dire bilinguismo, biglossia: è da osservare che il rapporto che interessa è sempre quello binario, anche nei casi di plurilinguismo, quando per il soggetto parlante siano in gioco tre o più lingue. Per ogni cosa che si dice o si sente dire in una delle due lingue che di volta in volta vanno a confronto c'è una cosa uguale e diversa nell'altra, una specie di ombra che si muove e si ferma con lei; ogni tanto un lampo può capovolgere il rapporto, l'ombra scura s'illumina e la sua compagna s'oscura; entrambe si voltano e ripartono in fila indiana, come i rimorsi in bianco e nero di Ibsen [...]<sup>60</sup>

C'est le charme Meneghella qui parle de choses sérieuses en souriant, les considérations gentilles et riches sur une dialectologie mise au service d'un écrivain qui connaît et le mot et la chose et la réalité qui n'est jamais la même mais qui est toujours la même sous n'importe quelle latitude de la planète:

Il piano inferiore del mondo

---

<sup>59</sup> Luigi Meneghella, *Il dispatro*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 180.

<sup>60</sup> Meneghella, *Maredè, maredè...*, *op.cit.*, p. 25.

ha un orlo di monti celesti  
ed è colmo di paesi.<sup>61</sup>

## II. J'essaie: l'essai du faire poétique

Plus proche du poème, l'essai du *faire poème* que les poètes, en particulier, peuvent aisément écrire puisque cette pratique de l'écriture leur permet en quelque sorte des allers-retours dans les méandres de la création poétique, des secrets, des ingrédients qui sont les choses de la vie, ce regard perçant qui leur permet de pénétrer et d'aller en profondeur pour déchiffrer, défricher, et dans ces mots se terre aussi le mot *défi*. L'essai du faire poétique qui n'est pas tout à fait l'art poétique, même si celui-ci, à bien y regarder, pourrait être considéré comme un essai, de même que l'essai lyrique pénètre le roman et devient en quelque sorte roman, l'essai poétique envahit l'art poétique et devient à son tour poème. De la *Lettre de Lord Chandos* à celle du Voyant, à celle au jeune poète, des réflexions d'André Breton à celles de Robert Desnos, des *Semaisons* de Philippe Jaccottet à l'*Improbable* d'Yves Bonnefoy, à celles de Michel Deguy et de tous les poètes qui se sont penchés sur leur propre écriture. Tous ces essais du faire poétique ont cherché d'une part à se refléter eux-mêmes dans leurs écritures, sorte d'ouroboros bienfaisant et constructeur de poèmes futurs, d'autre part, ils ont permis au lecteur de comprendre, de saisir à son tour le mystère

---

<sup>61</sup> Luigi Meneghello, *Congedo* dans *Pomo pero*, Milano, Mondadori, 1987, p. 133.

poétique et/ou les affres de l'écriture. Parmi tous ces textes nous avons retenu les essais de Claude Esteban et de Dominique Grandmont. Il ne s'agit pas vraiment d'art poétique, même si l'on pourrait y faire rentrer aussi cette forme, mais le discours ici s'allonge, c'est bien *l'allongail* cher à Montaigne, un discours plus intime accroît démesurément les propos du faire poétique. C'est la volonté de saisir l'univers, de l'infime au plus général car «exilé parmi les mots»<sup>62</sup> le poète doit trouver le juste chemin de l'image, marier sa vision aux mots de tous les jours et s'anéantir dans l'éblouissement d'un monde renouvelé. «[...] le poème tente avec des mots, une sortie de tout langage»<sup>63</sup>, écrit Dominique Grandmont, qui poursuit: «Si je suis convaincu que la poésie commence quand les mots vont plus vite que la pensée, cela n'interdit pas à celle-ci, destituée, de se mettre à l'école de la lenteur!»<sup>64</sup>. Le poète s'interroge continuellement sur son propre faire, cherche avec les mots, mais hors des mots («[...] il faut donc que je me fasse une idée neuve du sens, lequel ne coïncide pas avec celui de tous les jours [...]»<sup>65</sup>), de trouver une réponse à ses mille questions. Dans l'intimité distante de l'essai publié, Grandmont recueille une série d'articles (nous sommes donc dans les essais montaigniens), liés tous par

---

<sup>62</sup> Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, Paris, Galilée, 1979, p. 41.

<sup>63</sup> Dominique Grandmont, *Ni pour ni parce que dans Cri sans voix poésie*, Saint-Benoît-Du-Sault, Tarabuste, 2010, p. 83.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

un même fil conducteur (et ce n'est pas un hasard si, sous le titre, l'éditeur a inséré le mot «essai»).

Dans son essai du faire poème, *Critique de la raison poétique*, Claude Esteban, comme Montale dans un poème très connu<sup>66</sup>, a parmi les doutes une certitude, il sait parfaitement ce qu'il n'est pas et ce qu'il ne veut pas être:

Cet homme, nous ne voulons plus y reconnaître une conscience abstraite qui pense, pas davantage un non sujet qui se délivre de son peu de réalité dans l'acte d'écrire. C'est à l'être individuel que nous souhaitons revenir, c'est lui que nous désirions *toucher* par des mots, des sons, des lignes. Un homme, fait comme nous de fibres et de nerfs, et qui finira par mourir dans le temps compté d'une vie et non dans l'absolu d'une absence. Car «la disparition ou la mort d'un tel» ne se trouve pas, ainsi qu'on l'a fait dire à Mallarmé, au seuil de l'œuvre qui s'invente: elle est en son dedans, elle stimule de son urgence les gestes et les paroles qui tentent de la repousser plus loin.<sup>67</sup>

Toute l'essence du poème pour Claude Esteban est là, dans cette recherche d'un *moi* qui se cherche et s'écrit à l'intérieur de sa propre œuvre, d'un lyrisme qui creuse le vide du souci pour trouver un remède à la création, souci qui n'est autre qu'«[...] un remuement jusque dans les profondeurs charnelles de l'individu, confronté sans relâche à la distance du monde et à l'instabilité de l'emprise qu'il y peut exercer.»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> «Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.»; Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, coll. «I Meridiani», p. 29.

<sup>67</sup> Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 44.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 49.

Le poète est avant tout «l'homme de souci»<sup>69</sup>, sa position est nette et se détache singulièrement à l'horizon du monde tout en s'apercevant très vite qu'il «[...] est un être qui n'a pas de moi, ou plutôt qui est traversé, irrigué par un afflux de présences extrinsèques, de réalités étrangères. Lesquelles font de son moi moins un contenu, une substance particulière, qu'un réceptacle d'altérités.»<sup>70</sup>

«*Ich will schweigen*», le psaume 39 que Johann Hermann Schein a mis en musique, pourrait, d'une certaine façon, accompagner les mots du poète car, au gré d'une divinité qui châtie, et malgré celle-ci, enfermé dans son silence profond l'homme (de souci), pur souffle destiné à succomber, ne peut que relever la tête et prêter écoute aux voix du monde, là où le silence religieusement intense, spirituellement attentif, devient pure écoute poétique: «Le moi de l'homme de souci est un moi qui s'accroît de tous les possibles du monde.»<sup>71</sup> et c'est dans la rencontre de ces possibles que la poésie se renforce, devient vitale, devient essentielle, et en premier lieu, bien entendu, la poésie de Claude Esteban.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 54.

Cette quête du faire poétique que le poète Esteban formule, à l'encontre de l'homme Esteban, enrichit non seulement sa propre poétique mais nous permet, lecteurs, de filtrer à travers les vers de ses poèmes et les lignes de son faire créatif une possibilité en plus pour accroître, non seulement notre connaissance mais également notre résistance. Fétus de paille, voilà que les mots endiguent, un seul instant mais si intimement intense, le fleuve tumultueux de nos destinées et nous font le don de l'émotion:

Et au cœur de cet affrontement, parmi ce bombardement ininterrompu de choses vives, les mots à leur tour, les signes depuis si longtemps établis, acquièrent comme une saveur neuve sous la langue et disent, rien qu'un instant, à jamais peut-être, ce qui vient, ce qui passe, ce qui déjà n'est plus.<sup>72</sup>

### **III. J'essaie de traduire**

L'essai sur la traduction a d'emblée une lecture en porte-à-faux car parfois il se veut science avec ses prolégomènes et ses théorèmes. Pour nous l'essai de la traduction, toutefois, est celui qui cherche à définir, plus intimement, le travail du traducteur ou la problématique de la traduction: Henri Meschonnic, Antoine Berman, Jean-René Ladmiral (même si ce dernier parle de théorèmes) pour ne citer que les plus célèbres. Tout en contribuant à la naissance de la traductologie, ils ont su, par leurs écritures, donner à la traduction contemporaine ses lettres de noblesse. Les considérations nées sous leur plume, et d'après leur vécu, ont

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 59.

quelque chose en plus par rapport à un simple traité sur la traduction. Meschonnic est poète, Berman les fréquente et Ladmiral, le plus philosophe des trois, est un fin créatif. D'autres poètes ont confié à la page blanche les affres de la traduction, Claude Esteban, par exemple:

[...] le traducteur de poésie éprouve cruellement la distance qui sépare cette immédiate réalité sensible – le poème – de l'emprise qu'il peut exercer sur elle par le truchement de quelques signes rassemblés. [...] Il tente l'impossible; il cherche, à sa manière, une totalité différente qui soit comme une improbable réponse à la totalité qui se dérobe à lui.<sup>73</sup>

Traduire la belle affaire! aurions-nous envie de dire. Les essais sur la traduction ne sont jamais ennuyeux, chaque page théorique s'ouvre, pour la plupart des cas, à partir d'une expérience un peu comme une fenêtre qui donnerait dans une cour où des enfants tentent désespérément de tracer, sous la pluie insistante, les contours d'une marelle. Les tentatives de traduction conduisent inexorablement à une perte, consciente, partagée et réitérée. À part quelques cas de narcissisme hautain noyé dans la suave légèreté de réflexions présomptueuses, la traduction reste un travail, une passion, une recherche, un poème à écrire, comme quelque chose qui peut confiner parfois à la dysphorie, mais qui assurément enrichit quand celle-ci se pose sur le plan d'un dialogue continu entre les différents actants de la forme et du contenu. C'est ce que nous révèle Antoine Berman:

---

<sup>73</sup> Esteban, *Traduction*, dans *Critique de la raison poétique*, cit., pp. 170-171.

La question de l'origine des images de la traduction a plusieurs sens. Elle s'énonce d'abord de la manière suivante: pourquoi la traduction cherche-t-elle sa vérité (positive, négative) dans des métaphores et des comparaisons? L'origine de cette saisie métaphorique de soi est à chercher dans la structure métaphorique du traduire ou, vice versa, dans la structure traductrice de la métaphore. Elle s'énonce ensuite: pourquoi les images de la traduction sont-elles, dans leur majorité, *négatives*?<sup>74</sup>

Diverses sont les réponses que nous offre Berman, sur cette négativité métaphorique qui a son apogée à la Renaissance jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, à partir de la considération suivante que «traduire est se soumettre simultanément à l'œuvre, à l'auteur, au commanditaire.»<sup>75</sup>.

Mais surtout, ajoute Berman:

Lorsque la traduction ne parvient pas à saisir son centre de gravité, sa propre spécificité scripturale et langagière, elle ne peut s'apparaître que comme une activité serve et entropique. Il est bien vrai que, traduisant, je suis soumis à une triple liaison avec l'œuvre, l'auteur et le demandeur; il est encore plus vrai que toute traduction et son produit sont affectés par des défaillances, par de l'entropie. Si je n'ai pas la claire conscience que le centre de gravité du traduire réside dans la production de formes scripturaires et langagières, et que c'est seulement en créant de telles formes que la traduction peut correspondre aux originaux (et ainsi, pour sa culture, sa littérature et sa langue, créer des *espaces de correspondances*, ou *espaces dialogiques*), il ne reste de l'expérience traductive que sa négativité ou sa problématique. [...] <sup>76</sup>.

Ces *espaces dialogiques* sont ceux qui permettent non seulement que la traduction, quoique entropique, devienne importante et nécessaire. Les essais sur la traduction mettent au centre de leurs propos cette volonté de dialogue, le pont

---

<sup>74</sup> Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, p. 116.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

que l'on construit entre les langues ne peut se bâtir qu'à partir d'un dialogue et, souligne Berman, à partir du respect: «L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre.»<sup>77</sup>. Car comme écrit le poète Robert Vivier traduire ne peut que signifier: «un tâtonnement, une humble et longue quête. Un fil à trouver et à garder, une mise au point artisanale qui doit rester écoute sensible [...]»<sup>78</sup>. L'essai sur la traduction est nécessaire, comme nous rappelle encore une fois Antoine Berman: «[...] la traduction peut fort bien se passer de théorie, non de pensée.»<sup>79</sup>.

#### *IV. Je m'essaie dans mes conclusions*

«Mais l'essai est bien vivant; il n'y a aucune raison de désespérer.»

Virginia Woolf, *L'essai contemporain*

Le *je* des titres se veut résolument montaignien et dans l'ampleur de ce modeste *je* accompagnant le verbe *essayer* la tentative de description de l'essai contemporain à partir du poétique et de l'enrichissement littéraire:

La définition lukacienne du roman comme «l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence» en atteste très clairement. Tout cela fait ressortir le projet épistémologique des *Essais*, qui consiste également dans un examen de la relation entre le moi et le monde dans le but d'aboutir

---

<sup>77</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 74.

<sup>78</sup> Robert Vivier cité par Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. XV.

<sup>79</sup> Berman, *La traduction et la lettre*, *op.cit.*, p. 39.

à une réalisation de soi à travers ce que Montaigne appelle «l'apprentissage» et «l'essayage».<sup>80</sup>

Offrir à un public de plus en plus appauvri par les niaiseries que les médias diffusent à longueurs d'ondes et de journées, là où les yeux du lecteur devenu Lotophage s'endorment dans une sorte d'ingurgitation d'opium d'une page écrite sans aucun sentiment sinon celui de la vente, l'essai apparaît aussi comme une sauvegarde face aux pages trop simplifiées du Net. Une volonté de dire et d'éduquer, d'enseigner tout en conversant<sup>81</sup>, voilà le fil conducteur commun des auteurs que nous avons cherché à montrer par quelques-unes de leurs caractéristiques. Chacun d'entre eux part du roman (Quignard, Sebald, Meneghello), ou de la poésie (Ripellino, Esteban, Grandmont), de l'enseignement (Magris, Berman) pour le dépasser et offrir des éléments de connaissance mais mêlés, entremêlés, à la narration du roman, de l'enseignement et du poème. Toute la richesse de leur œuvre se trouve dans cette union d'événements, d'espace et de temps recréés grâce au talent de leur rhétorique (dans le sens noble du terme) et de leur poétique. La conversation que Montaigne prenait comme point de départ, nous la retrouvons aussi chez ces auteurs. Au fond, ils nous parlent de la vie et de la mort, de l'amour aussi. Et

---

<sup>80</sup> Obaldia, cit., pp. 327-328.

<sup>81</sup> «Je n'enseigne point, je raconte», écrit Montaigne. Cité par Obaldia, cit., p. 344.

c'est bien de cela qu'il s'agit, d'une longue amitié par-delà l'espace et le temps.

De toute éternité.