



HAL
open science

Là où échoue la langue éclot la poésie

Lahouari Ghazzali, Jean-Paul Michel

► **To cite this version:**

Lahouari Ghazzali, Jean-Paul Michel. Là où échoue la langue éclot la poésie. L'atelier de Jean-Paul Michel, 10, Préau des collines, pp.210-230, 2009, 9782914945943. hal-02531990

HAL Id: hal-02531990

<https://hal.science/hal-02531990v1>

Submitted on 4 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

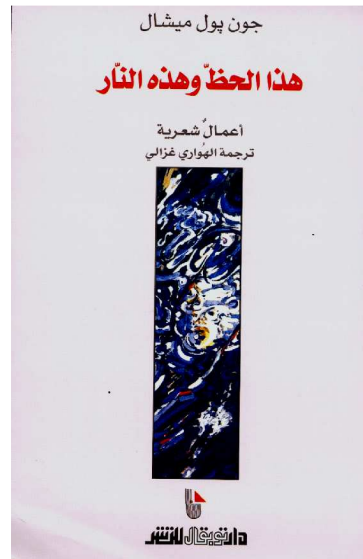
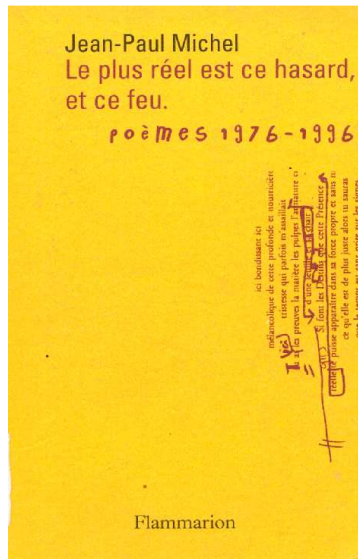
Lahouari GHAZZALI

Là où échoue la langue éclôt la poésie.

Jean-Paul Michel

Le plus réel est ce hasard, et ce feu

(Flammarion, 1997)



La traduction de la poésie reste de tous les genres littéraires et non littéraires, le champ le plus miné pour les traducteurs. La tâche du traducteur semble à la fois plus aisée et plus complexe quand celui-ci est également poète, si bien qu'on ne peut jamais affirmer que l'aventure de la traduction poétique vers l'arabe est réussie.

J'exposerai ici quelques problèmes rencontrés lors de ma traduction du poète Jean-Paul Michel. Cette traduction sera un point de départ pour déterminer les grandes lignes d'une poétique de la traduction de la poésie française vers la langue arabe.

[...]

Quelques exemples constituent l'axe de la traduction poétique moderne du français vers l'arabe. Nous relevons notamment les traductions suivantes : la traduction d'Arthur Rimbaud effectuée par Ramsīs Yūnān et rééditée par la maison d'édition al-Fārābī en 2006 au Liban ; la traduction de Bernard Noël réalisée par Mohammed Bennis (poète) et publiée au Maroc en 1998 par la maison d'édition Toubkal; la traduction de 'Abd al-Laṭīf al-La'bī par Ilyās Ḥannā Ilyās publiée en 2001, et enfin la traduction de Moḥammed Dīb effectué par Milūd Ḥakīm (poète) publié par al-Barzakh en 2001. Ces traductions correspondent à la tendance moderne de la traduction au vers libre. En outre, elles représentent les dernières expériences qui méritent une étude précise et approfondie.

Traduire Jean-Paul Michel :

[...]

1- L'entretien :

Pour les traducteurs, l'entretien avec le poète est considéré comme une ouverture vers son monde. En effet, la première impression qui ensuite imprégnera les différentes traductions peut constituer l'intuition majeure de l'œuvre. L'entretien enregistré en 2004 et publié par le magazine littéraire *Al-Atar* en Algérie, en Avril 2008, en langue arabe, a élargi les frontières d'une interprétation possible. Je renvoie le lecteur à cet entretien plus loin dans cet article.

Nous nous sommes entretenus de tout ce qui pouvait paraître des points essentiels pour la traduction : la langue et le réel, l'imaginaire et la métaphore, la vision et les références. Surtout, nous avons relevé des points qui ont un rapport avec le vécu du poète, son enfance, son rapport avec la vie, sa philosophie personnelle.

2- Les traductions préliminaires :

J'ai commencé par des traductions de textes brefs visant à la découverte de l'univers et de la pensée du poète. Cette première étape est au début l'axe principal d'une compréhension intellectuelle entre le traducteur et le poète. Elle nous paraît importante, sinon même nécessaire. On peut découvrir par là, intuitivement une approche de données d'ordre psychologique, historique et intellectuel.

La poésie de Jean Paul Michel se présente ainsi à la conjonction d'expressions en prose et de recherches d'art. Ma première traduction concernait l'œuvre publiée en 1991 par l'Institut Français de Naples et les éditions *Liguori* sous le titre *Meditatio italica*¹. Ce poème accompagné d'une belle traduction italienne et de photographies de Florence Béchu, constitua pour moi une introduction des plus significatives.

À cette étape, les concepts poétiques micheleniens se compliquaient de la présence de photographies. Un traducteur étranger, doit-il percevoir la poésie dans son rapport à la photographie ? Cette question ajoutait au mystère du langage de la poésie.

Les photos en noir et blanc pouvaient prendre le sens d'un éloge du passé de Pompéi. Elles préfigurent en réalité le mouvement du traducteur se mettant en quête d'un monde équivalent à ses traces. Bien que cela soit évident pour certains, la traduction peut s'aider aussi de documents pour comprendre mieux le sens de la perte. C'est là exactement ce que j'ai demandé, lors de mon entretien avec Jean-Paul réalisé dans les locaux de *William Blake & Co.* à Bordeaux le 12 juillet 2004 : quelle signification portait un poème dédié aux villes perdues ? Je pensais bien sûr à *Meditatio italica*. Dans la réponse du poète, s'accusent des sentiments de nostalgie à l'endroit non seulement des villes, mais aussi des amis, des langages et même de la perte de la présence qu'emportent les signes en général. Il dit : « *Lorsque j'écrivais, dans Bonté Seconde, "l'acte d'écrire a pour fin de produire de la nostalgie"..., je ne voulais pas dire que l'acte d'écrire était tourné vers un passé qui parlerait*

seulement à notre nostalgie, mais qu'il y avait, dans la relation impossible de l'écriture à ses objets, par structure, la marque de leur perte. En ceci d'abord que la chose ne peut jamais être qu'à distance du signe qui la nomme, une distance telle qu'écrire fonde toujours une étrangeté.» Traduire des signes est, d'une façon très iconique, un appel à comprendre l'histoire, l'intuition du monde, la synthèse de l'être, et l'enthousiasme vers et contre le réel selon le poète même.

Dans la poésie arabe, ceci est appelé al-Aṭlāl. Ce mot traduit en arabe par le mot « demeure » est considéré comme l'endroit dans lequel la tribu de la bien-aimée séjournait. Al-Aṭlāl ou ce qui reste de leur demeure inspire au poète l'évocation de la plus belle partie de sa vie, celle où certainement il rencontrait sa bien-aimée loin des yeux de la tribu. Les villes perdues chez Jean-Paul Michel me semblent identiques au Aṭlāl dans la poésie arabe. La traduction de l'essence poétique est ici indispensable pour pouvoir faire sentir au lecteur arabe les traces d'une demeure arabe quittée. Pour atteindre ce sens exact, il faut traduire le morceau par le même rythme utilisant dans la poésie arabe ce que nous pourrions appeler la rime intérieure, représentée ici par les deux mots [Treilles] [fākīha] – [perdu] [tā'īha]. C'est la raison pour laquelle je termine les deux strophes par la même rime ou traces qui sont à poursuivre pour trouver la femme perdue, autrement dit, le sens oublié.

Oiseaux: dauphins	طُيُورٌ دَلَّافِينَ عَنَّا قَيْدُ طُيُورٍ
grappes oiseaux	أَزْهَارٌ — كَثِيرٌ مِنَ الطُّيُورِ —
Fleurs — beaucoup	شَجَرُ النَّيْنِ
d'oiseaux — figuiers	عَرَائِشُ الْكُرُومِ الْمَسْنُودَةِ عَلَى
Espaliers et	الْأَسْلَاكِ
Treilles	وَشَجَرُ الْفَاكِهَةِ
— comme autant de	— هُوَ الْحَطُّ
chances de	حِينَ نُعِيدُ إِلَى
rendre à jamais	الْحَاضِرِ
présent	مَا كَانَ يَبْدُو
ce qui paraît	مِنَ الْأَشْيَاءِ النَّائِيَةِ
perdu	

Le livre « Pour nous, la loi (sur Hölderlin) » a été ensuite l'axe principal autour duquel j'ai formé mon style de traduction et ma vision, comme traducteur poète qui vise essentiellement à traduire un poète philosophe. Ce livre « Pour nous, la loi (sur Hölderlin) » édité

par *l'Invention du lecteur* a été traduit en arabe et publié en Algérie dans le magazine littéraire du journal *Algérie news* qui paraît tous les mardis sous la direction du romancier algérien Bachir Mefti.

Parmi les œuvres de Jean-Paul Michel, nous considérons ici, d'une part, ses poèmes qui, dans son recueil *Le plus réel est ce hasard, et ce feu*, tracent une histoire de 30 ans d'expérience, et d'autre part ses textes en prose qui élaborent des réflexions poétiques modernes, et retracent trois siècles de poésie européenne sublimant trois voix audacieuses : Hölderlin, Hopkins, Rimbaud². Ces voix, le traducteur doit aussi les écouter. Un écho venant de Jean-Paul élucide les aspects d'une traduction qui semble, au début, difficile et compliquée. Dans ses poèmes existe encore la flamme de l'être éveillé, un langage du passé qui immortalise en lui cette envie de poursuivre la rupture avec la langue moderne. Les vides, les phrases incomplètes, les mots parfois dispersés d'une manière très organisée, les rythmes qui scandent une rupture avec l'être, mais aussi le désir de l'être, renvoient en général le traducteur à un équivalent impossible en arabe. C'est ce que nous appréhendons à traduire en comparant le présent poétique de Jean Paul et le passé poétique de l'Europe. Dans la présentation du recueil traduit dans le journal algérien, Bachir Mefti saisit dans son commentaire le sens parfait de la qualité michelienne : « *son expérience tient à la fois à la réserve de son passé linguistique et poétique et, par ailleurs, elle crée cette rupture pour s'aventurer toute seule loin des chemins connus.* »³. Ce commentaire nous l'avons reçu comme le signe d'une validation de notre entreprise. C'était la preuve que la traduction avait pu transmettre même le détail le plus compliqué à percevoir.

*Nos ennemis dessinent notre visage*⁴ publié par La pharmacie de Platon en 2000, a été publié en arabe dans le magazine littéraire du journal *al-Safir* au Liban. Ce magazine, qui paraît tous les vendredis, est dirigé par le poète Abbas Baydoun. La traduction d'un autre poème peut aussi être considérée comme une des traductions préliminaires.

3- Rencontres régulières, compréhension singulière :

La traduction peut-elle se passer de la rencontre avec le poète traduit ? Autrement dit, la traduction de la poésie impose-t-elle d'organiser des heures de travail commun entre le poète d'un côté, le traducteur de l'autre ?

Dans l'histoire de la traduction poétique arabe, il y a peu de précédents à ces rencontres suivies entre le poète et le traducteur.

Je ne peux relever que quelques expériences, comme celle

du poète marocain Mohammed Bennis avec Bernard Noël, poète français. Dans l'introduction de sa traduction⁵, Bennis commente⁶ ses rencontres avec le poète dans des termes où s'entendent l'intimité poétique et la clarté de l'être :

Je sentais que la rencontre directe est une nécessité poétique. Cette rencontre contient d'une façon très forte ma démarche vers un attachement concret avec la poésie de mon époque (p. 12). Bernard et moi, nous accordions du temps pour vérifier la traduction, qui parfois, se prolonge juste pour éclairer un vers, des syntaxes et des séquences, en s'approchant de ce que je n'ai pas pu percevoir. Là bas, dans la maison du village, entre la contemplation et la discussion, entre l'œuvre et les secrets de l'œuvre, Bernard m'a offert l'occasion de discuter autour des idées essentielles concernant ses textes, leurs conditions et leurs croisements. Ces rencontres poétiques ont tissé entre nous une fraternité, c'est un voyage du «toi» dans le «moi» (p. 15)

Cette fusion entre deux poètes dont l'un traduit l'autre, donne le jour à un recueil poétique merveilleux, clair et excellent. Le recueil « *Hasīs al-hawā'* » de Bernard Noël bénéficie d'une clarté où nous relevons les empreintes de l'âme poétique arabe.

En réalité, la traduction est la dernière phase de cette métamorphose de l'être poétique. L'essence de cet être prend ses formes naturelles dans la rencontre. Plus précisément, le langage du texte français prête à la langue vers laquelle nous traduisons ses objets. Cette transition des objets d'une langue à l'autre exige que la langue soit largement prête à recevoir le concept étranger. La réception de ce concept est beaucoup moins choquante que si elle était réalisée en dehors de la rencontre. Il ne faut donc pas simplement donner à la version traduite un équivalent linguistique ou sémantique du recueil initial, mais il faut plutôt viser à reproduire une extase poétique complètement arabe.

Pour cette raison, traduire la poésie loin du poète peut, à la rigueur, nous tromper émotionnellement. Le rire du poète, son chagrin, son bonheur, sa colère, son calme, son questionnement de la vie ou tout simplement ses états émotionnels peuvent chaque fois que nous discutons d'un fragment poétique, se transmettre d'une manière des plus favorables à la traduction. Faire parler Jean-Paul Michel autour d'un poème équivaut, à mon avis, à ressusciter l'état qui avait présidé à l'écriture de tel ou tel passage. Je me souviens avec précision comment Jean-Paul avait presque les larmes aux yeux quand on a abordé le poème dédié à son ami décédé Jean-Marie Pontévia. Son rire éclatant quand il parlait du

fou de Naples (*Sur une apparition*)..., ses émotions en parlant de l'enfance, l'être qui surgit en discutant autour de la philosophie allemande, son admiration pour Uccello, l'art italien ou son respect envers Michel de Montaigne. Ce sont différents états sans lesquels la traduction serait regrettamment en manque. L'échange entre traducteur et poète peut, de plus, donner des perspectives ouvertes, et même vastes. Je prendrai le risque à cette occasion, de proposer des perspectives dans trois dimensions importantes de la poésie de Michel : l'architecture grecque, l'art italien, la philosophie allemande. Ce sont des références où la poésie de Michel puise une part sensible de sa substance.

L'architecture grecque :

Par l'archéologie, et là, nous pouvons revenir aux images de Florence Béchu dans *Meditatio italica*, le poème devient une autre architecture, qui par la voie poétique, accueille, de façon très expressive, la catastrophe de l'être. Le poème dédié à la ville de Sienne s'inscrit également dans cette forme.

Les textes de Michel deviennent plus harmonieux à chaque fois qu'ils abordent un sujet qui place le poète en pleine interaction avec l'archéologie. Architectures, cette vieille maison, le château de Catherine Fieschi, Sélinonte. Des ruines dans l'histoire deviennent des signes dépourvus de sens, une métaphore qui perd son équilibre rhétorique dans l'absence sentie d'une signification claire et déterminée. « *Si Ségeste, en son Théâtre, pouvait témoigner d'une certaine résistance à l'effacement, Sélinonte, qu'elle travailla à détruire, témoigne, par contre, avec une éloquence presque excessive, de ce que la ruine n'épargne rien.* » (p. 201)

Il se peut que l'art puisse conserver la rhétorique malgré l'ambiguïté qui entoure le sens. De cette manière aussi, le corps du poème devient la seule réponse possible des formes en voie de démolition. Ou bien un écho qui présume la catastrophe, et qui s'élargit tant que la certitude humaine conçoit dans les ruines ce qui donne l'ampleur d'un prologue.

L'art est aussi comme une âme qui répond à un corps mort, une réponse à la perte urbaine à travers l'histoire. « L'art n'efface pas la perte, dit le poète. Il lui *répond.* » (p. 202). De plus, il n'enregistre pas la perte, mais la pleure.

Le corps de la poésie protège la beauté de la perte, il peut aussi lui donner ses dimensions existentielles ou lui porter, après de longues périodes, un feu pour éclairer ses zones obscures. Bien

que la beauté, selon notre perception, ne soit pas présente, le corps poétique continue à la préserver. Le poète le dit très bien :

*Comment sauver poème qui ne sauve
ce qu'il aime (nomme)
le – très réellement – garde
sinon de tout oublié
puis qu'il n'est de beautés que promises
à perte – du moins
pur
de toute atteinte méprisable &
vers « la pointe la plus fine des temps »
porte
son simulacre scintillant ?*

La poésie immortalise aussi cet instant qui assemble le poète et le soleil depuis les Grecs, dans les décombres qui restaient indices d'une civilisation disparue, il traverse ces temps dans l'œil du corps. De Jean-Marie Pontévia, de Mohammed Khaïr-Eddine et d'autres, ne resteraient que les traces d'un souvenir, n'était le corps très réel du poème. Lui-même le dit dans cet entretien où je voulais revenir à la question du temps perdu, sensiblement ressenti, avec une forte assonance, la perte de l'être tout court. Il dit :

« Vous faites sans doute allusion au Poème dédié à la Ville de Sienne ou aux poèmes dédiés à la mémoire de Jean-Marie Pontévia, de Mohammed Khaïr-Eddine, perdus, oui, présents aussi. Il y a certainement une profonde parenté entre les gestes qui tentent de retarder la fuite de ce qui se perd dans la parole et le fait de se tourner vers les “villes perdues de la vieille histoire”, comme vous dites si bien, les amis dont on portera sans fin le deuil. Peut-être est-ce l'un des horizons de toute écriture que de tenter de restituer le visage de ce qui, sans elle, ne serait plus. L'écriture possède en cela un pouvoir paradoxal : celui de faire advenir réellement (comme poème) ce qui n'est plus, ne peut pas être une autre fois — advient pourtant. Cette nostalgie de l'être est la structure même du signe. Lorsque j'écrivais dans Bonté seconde “l'acte d'écrire a pour fin de produire de la nostalgie”..., je ne voulais pas dire que l'acte d'écrire était tourné vers un passé qui parlerait seulement à notre nostalgie, mais qu'il y avait, dans la relation impossible de l'écriture à ses objets, par structure, la marque de leur perte. En ceci d'abord que la chose ne peut jamais être qu'à distance du signe qui la nomme, une distance telle qu'écrire

fonde toujours une étrangeté.»

L'art italien :

Ce même état se manifeste quand la fille du poète va à la rencontre de l'Italie, scrutant des cartes scolaires sur lesquelles elle jette un regard où transparait l'étonnement qui précède une découverte. En regardant Rome, Troie, Carthage, elle rend à son père quelque chose qui s'était égaré en lui et qui, poétiquement, pouvait resurgir là. La regardant, le poète voit clairement :

*Scènes d'écoles baignées
de bienfaisante vie
dans la surprise d'un nouveau chérir &
remercier.*

L'art italien donne à la poésie de Jean-Paul une originalité qui procède de l'attraction vers le miroir. Son expérience esthétique touche des questions ayant un rapport avec l'être, l'existence et le présent du monde. Dans l'introduction de son poème que j'ai publié au Liban, j'ai souligné que l'art, chez le poète, est le seul état qui préserve l'être. En face de la technologie et de la raison, l'âme perd l'une de ses puissances les plus précieuses : les potentialités de la magie artistique. La poésie peut récupérer cette magie par le langage. Par les arts de la parole, Michel traduit les peintures italiennes en attraction presque magique vers l'imaginaire et le mythe. Nous trouvons ainsi dans l'art les couleurs magiques de l'âme. Michel attire l'image d'une façon ardente vers l'axe de cette langue. Ainsi, dans le tableau de Paolo Uccello, nous apercevons Saint Michel en train d'enfoncer sa lance dans le dragon. Cette image citée dans le poème reflète le conflit entre le poète et le réel, un conflit interminable qui fait du poème un texte éternel.



Paolo Uccello

La philosophie allemande :

Agrégé de philosophie, éditeur d'ouvrages de philosophie de l'art, le poète Jean-Paul Michel, est considéré comme un poète philosophe. Par conséquent, sa traduction devait être aussi bien philosophique que poétique. Je relève ici des problèmes à la fois lexicaux, sémantiques et poétiques. Le travail du traducteur ne pourra jamais être complet s'il n'accède pas exactement aux références implicites du poète. Si, pour le lectorat français, les textes de Michel sont difficiles, le lectorat arabe réclame *a fortiori* une traduction fidèle philosophiquement aussi. Or, un grand nombre des références de Michel sont allemandes. Sur toutes ces questions, il fallait aller plus loin avec le poète, dans des discussions prolongées. Les traductions préliminaires comme je l'ai souligné auparavant, avaient éclairé certains de ces points.

Pour moi, il y eut deux « traductions » : de la philosophie et de la poésie allemandes vers le français, l'autre du français vers l'arabe. Traductions à la fois sémantiques et conceptuelles, mais aussi structurelles et syntaxiques. J'ai voulu que les textes de Michel soient accompagnés par des notes en bas de pages faisant référence à quelques éléments d'intelligibilité de facture occidentale et plus particulièrement allemande.

Nous pouvons imaginer d'une façon plus profonde que la relation entre le poète et la philosophie n'est pas due au hasard. Il y a sûrement un point commun entre eux. Ce point ne réside pas dans le mouvement de la raison qui avait caractérisé les actions des philosophes allemands, mais dans l'esprit poétique qui a marqué

leurs visions. Dans un poème dédié à Hölderlin, après une visite à la tour sur le Neckar, Michel écrit :

Tendu à se briser l'Arc — d'Amour — l'Esprit
Johann-Christian-Friedrich Hölderlin « *la
Lumière philosophique à la fenêtre* » le
Neckar sacré Etudiants joyeux
à la Joute
Divins les feuillages le printemps l'Île le
pont ancien qui donne à la Ville
l'Accès,
comme hier, aux temps
d'Amitié — le *Stift*
derrière l'épaule, tout pareil, l'imposante fontaine
dans la cour — souvenir des années d'enthousiasme, Joie
Divins Schiller Winckelmann Rousseau l'Arbre
des Libertés — s'éjouissait alors l'Esprit du Temps —
ô
les mouvements sacrés de Peuples
à la Grecque !

Hölderlin a passé la fin de sa vie dans cette tour, sans plus guère écrire, après son retour de Bordeaux. Il tombe dans un silence qui durera jusqu'à sa mort. Nous voyons là un écho de Hölderlin dans Jean-Paul, une ligne venue de l'histoire de la poésie européenne, qui force Michel à répondre aux questions de Hölderlin. Ces questions vont entretenir l'inquiétude dans la poésie de Michel, parole à saisir et à susciter autre, sans possible fin. Dans l'espace même de la fin physique du poète, la parole ricoche, esquissant un profil de l'inspirateur : « *Ce qui demeure, avait écrit Hölderlin, les poètes le fondent.* »⁷

*Il est mal possible à qui aime de n'être pas
perdu
jusqu'à errer n'accorder plus à ce qu'il reste
de temps immobile et vidé que
l'ombre — d'une vie vouée
Pour toute prière aux Dieux — retour de l'héroïque
voyage
toute beauté tout Esprit portés à leur point
Cygne
se tenir — muet
sans plus de témoin que muettes
saisons*

Traduction finale :

Le sens conceptuel et philosophique de ces textes apparaît loin de la tradition lyrique arabe, difficile à saisir. Mais, est-il possible de rendre lyrique le texte michelien, de sorte qu'il obéisse à la tradition arabe moderne ? En réalité, toute traduction, qu'elle soit poétique ou prosaïque, se trouve en difficulté langagière avec la tradition de la langue vers laquelle on traduit. Quel mot doit remplacer celui dont le concept n'existe pas en arabe ? Quelle expression doit être proposée lors d'une transplantation d'un concept philosophique ou même architectural qui n'a pas d'équivalent clair et précis ? Enfin, le dictionnaire est-il utile pour le genre de travaux dont relève la traduction de la poésie ?

Réécrire Michel après avoir passé toutes ces étapes n'a pas été simple. Faut-il au sens une construction qui le maîtrise ? Cette dernière étape se divise en deux parties : la transmission exacte du sens et la recherche d'une construction syntaxique qui convienne à l'esprit poétique arabe moderne. Pour cela, j'ai dû consacrer cinq ou six heures à chaque texte avant de trouver un équivalent juste.

Pour finir, je ne résume cette expérience qu'en témoignant de ce que la traduction renforce l'intelligence poétique de la langue ; elle cultive l'incertitude, soigne le hasard avec grande prudence et une crainte de ne pas pouvoir émerveiller le lecteur. Elle doit transporter plus que le sens ou le son : la merveille de la poésie. Voici la vraie tâche d'une traduction de la poésie : ce n'est pas la langue que nous devons traduire, mais la poésie, et plus particulièrement la poétique de la poésie. Autrement dit, la traduction est une merveille de l'être, une poétique de l'esprit en quête d'un savoir d'ailleurs, une métamorphose des sons en une métaphore des sens.

«La nostalgie de l'être est la structure même du signe »

Entretien avec Jean-Paul MICHEL

(al-Atar, n° 119, Alger, 29 Avril 2008)

Lahouari GHAZZALI

Jean-Paul Michel est né en 1948, en Corrèze. Il a fondé les éditions William Blake & Co. à Bordeaux, en 1975.

Lahouari Ghazzali : On entend dans votre poésie des voix qui crient, de Rimbaud jusqu'à Hölderlin, du surréalisme à l'existentialisme poétique. Vous avez d'autre part consacré des essais à certains poètes (je pense à "Je lis Hölderlin comme on reçoit des coups"). Croyez-vous à une force efficace du poème qui puisse lier les grands pôles de la poésie ?

Jean-Paul Michel : Je ne crois pas aux histoires linéaires, en fait de méthodologie historique. Non plus qu'à la pertinence des temps courts. Pour peu que l'on accepte ces points de départ, on découvrira que la grande poésie lie en profondeur " les grands pôles de la poésie". Les commandes qui sont les siennes, autant que les fins qu'elle vise, forment une manière de patrimoine commun qui travaille toutes ses époques. On écrit sous l'effet d'un grand nombre de lectures, comme sans doute les poètes ont aussi toujours écrit. Si bien qu'il y a une manière de contemporanéité paradoxale de la plupart des poèmes, des plus anciens aux plus modernes, dans cette temporalité très particulière qu'est le temps de la lecture. Il me semble pouvoir déceler certaines solidarités de fait chez beaucoup de poètes, devant les profondeurs de l'inconnu réel, proches par-delà des tonalités, des singularités de manière très éloignées les unes des autres. — Dire cela n'est aucunement dire qu'il faudrait chercher à réduire les différences entre les poèmes : l'existence d'un texte, comme texte, est toujours d'abord le fait de sa différence.

L. G. : J'ai l'impression que vous vouliez secouer la conscience, l'ego de la vieille Europe, notamment avec "Nos ennemis dessinent notre visage". La poésie peut-elle mener le poète à ces frontières?

J.-P. M. : Vous faites en cela une lecture circonstancielle d'un texte qui pointe à mes yeux plutôt des situations aporétiques dont l'énumération dessine un labyrinthe : celui de la position de tout homme devant le réel. La poésie a pour fin de briser les entités vulgaires, les fausses évidences, si bien qu'un poème commence au point exact où cessent la répétition, l'échange superficiel, fallacieux, illusoire. Celui-ci donne une simplicité apparente à toute chose, quand la poésie s'efforce de donner à chaque chose l'occasion d'apparaître dans sa profondeur, sa complexité contradictoire, sa part perdue dans les représentations de la vie quotidienne comme dans celles de la discursivité technique.

L.G. : Dans votre poésie, on trouve deux frontières où l'intuition se recharge. L'une où le Père représente la continuité existentielle, l'autre où la terreur et la peur représentent l'ombre de cette continuité. Quelle influence cela a-t-il sur votre langage, sur votre style ?

J.-P. M. : *Il y a sans doute ces deux dimensions dans toute écriture. De continuité, d'une part, puisque la langue que l'on parle est toujours une langue héritée — nous ne parlerions pas si nous n'avions pas eu à entendre, dans une langue, des figures de cette langue. Une inquiétude, en même temps, des effets de cette répétition, en ce qu'ils pourraient compromettre l'expérience singulière, l'occasion pour chacun de sentir à nouveau, d'éprouver à nouveau, de rencontrer d'une façon neuve des données d'existence qu'aucune parole instituée ne pourra jamais donner à connaître dans ce que leur épreuve a nécessairement d'original. Nous sommes pris dans des jeux d'échos. Nous les répercutons selon des modalités qui nous sont très difficilement reconnaissables. Les commandes de notre parole ne sont pas pour nous sans obscurité. Un poète est peut-être celui qui est le moins bien placé pour dire d'où vient sa parole, où elle va, dans la mesure où il est toujours aussi cet agent de mouvements de langage qui le dépassent. D'autres paroles parlent à son insu dans sa voix même, comme dans les effets de sa lecture chez autrui, lesquels sont pourtant le véritable devenir concret du poème. Si le poème commence avec la lecture d'un tiers, comment, alors, ce qui commence là ne conserverait-il pas une part d'énigme pour l' "auteur" ? Qu'est-ce qu'un autre va lire, de ce qui s'est déposé dans le poème ? Il n'y a pas moins d'inconnu en deçà de l'acte d'écriture. Il y aurait une énorme illusion à nous imaginer les maîtres de notre langage, connaisseurs absolus et causes premières de ce dont nous ne sommes, peut-être, que des effets.*

L.G. : Ecrire cette dualité de la bonté et de la peur, aussi, qu'on peut trouver dans le texte, représentées par le père, au sens thématique, et par le désordre, un désordre choisi, dans le poème, n'est-ce pas tenter de confier cette terreur, cette peur au texte lui-même ?

J.-P. M. : *L'expérience de la terreur que peut avoir un enfant devant le fait de l'existence, quand elle surgit dans sa brutalité insoupçonnable est sans aucun doute une expérience traumatique décisive. A bien des égards, le réel, pour nous, n'est peut-être jamais que la somme de ces révélations traumatiques. Nos imaginations et pensées d'enfant nous rendaient le réel inimaginable. Le lieu du trauma, c'est le réel. La parole est toujours quelque chose de rassurant, qu'on l'écoute ou qu'on la profère. Des deux côtés, elle nous donne le sentiment d'une "réparation" des "blessures de l'apparence", comme le dit Pontévia de la peinture. Mais, pour que cette réparation puisse avoir lieu, il faut que le sentiment de la blessure se soit conservé. Que la blessure même ne nous laisse aucun répit, qu'elle nous contraigne à lui opposer de la parole. Donner à entendre les occasions de la peur est certainement l'une des fonctions de toute poésie véridique, si ne se perd pas la chair même de l'expérience. Le poème naît du ressuscitement de la chose même, et cela par l'opération d'un effet de lecture, ce qui est une gageure et un paradoxe. Comment un effet de lecture pourrait-il se substituer*

sans perte à la chose même ? Il y a là de l'impossible. La poésie, depuis qu'elle existe, tente de faire advenir, envers et contre tout, un peu de cet impossible. La métaphore, par exemple, tente de « faire voir » ce qui d'aucune autre manière ne pourrait se présenter dans un acte "normal" d'énonciation.

L.G. : Vous avez dit qu'écrire, c'est donner à lire et, dans un entretien, qu'« écrire c'est effacer... ». La poésie moderne est-elle, selon vous, menacée ou bien sauvée par la typographie ? Par les expériences actuelles usant de l'écriture en tant qu'instrument pour construire typographiquement le poème ?

J.-P.M. : Je serais tenté de citer encore Jean-Marie Pontévia, qui, à propos de la peinture toujours, mais cela vaut pour la poésie, disait : "La peinture donne à voir le visible". Comment procède-t-elle pour « donner à voir le visible », puisque le visible est déjà là ? On croit ordinairement que le visible est vu d'avance. L'office du peintre se réduirait à peu de chose, pour ne pas dire à rien, si l'on ne comprenait que pour "donner à voir du visible", il faut soustraire de la visibilité au visible. C'est ce que fait le peintre en isolant une figure, en la ramenant à quelques traits, en usant d'un nombre restreint de valeurs colorées. Comment dégager un espace dans la profusion de la perception sensible comme telle ? En enlevant du visible à la visibilité immédiate pour donner de la visibilité à du visible non vu, répond Pontévia. Paul Klee écrit : "L'art du dessin est l'art d'éliminer". Le dessinateur enlève de la visibilité pour donner de la visibilité à la figure construite, instaurée par le trait, ce qu'est proprement l'opération du dessin : l'incision de la figure. La poésie agit très largement à mes yeux de la même manière, en tout cas dans les livres dont vous parlez. Ils ont été écrits "avec des ciseaux", donnés à voir non par apport, mais par soustraction, par enlèvement, par découpe. Pour que cette opération ("écrire avec des ciseaux"), puisse apparaître à votre lecteur, il faudrait pouvoir lui donner à voir une page de Le Fils apprête, à la mort, son chant, reproduite typographiquement, comme dans le livre originel. Le fait d'enlever du texte ajoute de la lisibilité au texte que l'on a ainsi sculpté dans la page découpée et, en cela, "sauvé".

Vous me demandez si ces procédures menacent la poésie, ou si elles sont pour elle une chance de sauvegarde ? Ma réponse est qu'il y a là, pour la poésie, une chance de vie nouvelle. Ce qui menace la lecture de la poésie, c'est une certaine banalité de son apparition, cette énorme répétition de répétitions, partout. Tout ce qui peut donner à lire l'inscription dans son audace et sa fraîcheur va dans le sens d'un retour aux sources. Il y va, dans cet acte, de quelque conscience de soi chez celui qui trace des signes. L'acte d'écrire est un acte sérieux, qui porte à conséquence. Un auteur devrait, me semble-t-il, s'interdire de publier d'une façon irréfléchie, méditer, au contraire, chacune de ses apparitions. Ne publier que ce qui doit l'être. Un auteur, c'est une langue, la chair d'une langue, la délicatesse, la force, la puissance d'effet de ses articulations. Tous les moyens sont bons pour la poésie, mais à la condition, qu'elle échappe au raz-de-marée du nihilisme ambiant. Celui de la vie simplement sociale, en ce qu'elle doit conjurer, ignorer, à toutes forces, les déterminations existentielles,

décisives, de l'incompréhensible d'être.

L.G : Il y a dans vos textes beaucoup d'expériences fondées sur des souvenirs, sur la mémoire, notamment de l'enfance. Il y a également une rupture dans cette jeunesse, cette enfance, après une étape qui consista à tenter de vous arracher à cette enfance. Dans *Beau front pour une vilaine âme*, par exemple. Pouvez-vous en parler ?

*J.-P.M : Vous avez raison de dire qu'un grand nombre des expériences qui m'ont contraint à écrire viennent tout droit de l'enfance. Ce sont précisément ces souvenirs traumatiques-révélants dont je vous parlais tout-à-l'heure. Ils se sont imposés là, et j'ai tenté de leur conserver leur puissance d'étrangeté, de perturbation du sens, dans le texte à venir. Pour l'enfant, tout commence par une fable. La parole qu'il entend circonscrit le monde pour lui. Les relations immédiates qui sont les siennes, son idée des choses, c'est dans la parole entendue qu'il les fonde. Sa découverte du réel sera, à chaque fois, l'occasion d'une surprise, d'un scandale parfois ; d'une surprise violente, décevante : quelque chose d'incompréhensible, de toutes façons, puisque, évidemment, le réel est tout autre chose que ce qu'ont pu être des paroles rassurantes. Si bien que lorsque j'ai publié ces livres, *Du dépeçage* comme de l'un des beaux-arts, *Le Fils*, *apprête*, à la mort, son chant, *Beau front pour une vilaine âme*, j'ai tenté d'isoler, de sauvegarder pour eux-mêmes ces fragments de souvenirs, qui furent autant d'occasions traumatiques de découverte, de révélation de l'inouï. Il m'a semblé que la poésie devait avoir la force d'enregistrer ces éclats du réel, les conserver comme tels. J'avais, en cela, le sentiment d'un devoir impérieux. Cela ne signifie pas que ces livres soient une apologie de la violence. Ils sont, au contraire, une tentative d'enregistrer la violence réelle pour, précisément, la remettre à sa place : la renvoyer à cette brutalité du dehors qu'est l'univers du non-humain : le conflit généralisé des espèces les unes avec les autres, des individus les uns avec les autres. Autant de données incompréhensibles, pour un enfant. De réalités profondément choquantes, aussi bien, pour un adulte. Symboliser, parler, user du registre du langage n'est jamais simplement reconduire la brutalité du dehors, mais opposer, plutôt, du langage à cette brutalité, ce qui instituera la parole, le poème, dans leur puissance et leur office propres. Je ne voulais mentir ni quant à la réalité, ni quant à la parole. Ce pourquoi dans ces livres s'est conservé du conflit. En acte.*

L.G : Vous avez une expérience riche, douloureuse aussi de votre enfance. Peut-on dire que la poésie a été le moyen de "sacrifier" votre enfance ?

J.-P.M : Peut-être la poésie naît-elle comme une réponse humaine à l'expérience de la cruauté du monde. Cette réponse humaine tente de donner un écho, à l'expérience dans le langage, et, il importe qu'une poésie honnête rende un écho honnête. Ce serait faire un faux-témoignage, se disqualifier, comme écrivain, que d'enlever sa violence à l'expérience du monde, violence incompréhensible mais réelle. Je ne voudrais pas, non plus, réduire le réel à un univers doucereux, niant la brutalité ordinaire des choses.

J'ai voulu pour démembrer les fausses évidences de l'adolescence, les mettre à distance. Me dégager. Reprendre l'initiative.- la découverte du réel comme ce qu'il est ne nous dispense pas de tenter de lui répondre, de tenter d'en circonscrire les effets qui peuvent être circonscrits.

L.G : Dédier des poèmes aux villes perdues dans la vieille histoire a-t-il un point commun avec le fait de dédier des poèmes aux amis perdus ?

J.-P.M : Vous faites sans doute allusion au Poème dédié à la Ville de Sienne ou aux poèmes dédiés à la mémoire de Jean-Marie Pontévia, de Mohammed Khaïr-Eddine, perdus, oui, présents aussi. Il y a certainement une profonde parenté entre les gestes qui tentent de retarder la fuite de ce qui se perd dans la parole et le fait de se tourner vers les "villes perdues de la vieille histoire", comme vous dites si bien, les amis dont on portera sans fin le deuil. Peut-être est-ce l'un des horizons de toute écriture que de tenter de restituer le visage de ce qui, sans elle, ne serait plus. L'écriture possède en cela un pouvoir paradoxal : celui de faire advenir réellement (comme poème) ce qui n'est plus, ne peut pas être une autre fois — advient pourtant. Cette nostalgie de l'être est la structure même du signe. Lorsque j'écrivais dans Bonté Seconde "l'acte d'écrire a pour fin de produire de la nostalgie"..., je ne voulais pas dire que l'acte d'écrire était tourné vers un passé qui parlerait seulement à notre nostalgie, mais qu'il y avait, dans la relation impossible de l'écriture à ses objets, par structure, la marque de leur perte. En ceci d'abord que la chose ne peut jamais être qu'à distance du signe qui la nomme, une distance telle qu'écrire fonde toujours une étrangeté.

L.G : Dans vos poèmes, on tombe souvent sur des métaphores, des images qui nous renvoient à des civilisations méditerranéennes : grecques romaines, phéniciennes. Ce passé vous inspire ?

J.-P.M : J'aime la Méditerranée. Qu'il s'agisse de l'une de ses rives ou de l'autre : une lumière associée à un milieu nourricier, très vivant, de circulations et d'échanges. Notre mer intérieure, vraiment. Les Phéniciens, Carthage, Babylone. L'imaginaire méditerranéen chasse très loin, si je puis ainsi parler, et va profond. Tout cela nous parle toujours d'une façon très actuelle. L'Italie, la Grèce, l'Afrique du Nord, l'Espagne, la France sont pour moi des lieux d'intime dilection. La Méditerranée, c'est notre jardin.

L.G : Dans le texte *Une prose d'Ithaque* dans lequel vous parlez des chasseurs méditerranéens, je retrouve l'importance qu'a la chasse chez vous. La chasse passionne tout le monde. Mais tout dépend de ce que l'on chasse. Que peut bien chasser un poète ?

J.-P.M : Dans Le Fils, apprête, à la mort, son chant, il y a la relation d'un départ pour la chasse, le matin, avec des ouvriers forestiers, dans les Landes. Pendant près d'une dizaine d'années, la chasse a été pour moi un exutoire, un substitut à certaine déception touchant, notamment, l'état de la poésie en France. Je me vengeais

de la misère de la littérature en me tournant vers « les choses mêmes ». Dans la forêt des Landes, nous chassions des gibiers très réels, même si, ce qui importait véritablement, c'était "plutôt la chasse que la prise". Cette chasse-là ne peut avoir de fin. Elle est tournée vers quelque chose qui ne vaut que d'échapper. Qu'est-ce qu'un poète peut bien chasser ? Eh bien, un poète chasse une forme, un sens, une beauté qui pareillement, ne peuvent qu'échapper sans fin. Il y a dans la chasse un frémissement passionné, une quête. Il faut passer cent fois au même endroit et y revenir. Ce n'est pas parce qu'on est passé et qu'on n'a rien trouvé, qu'il n'y a rien. La chasse est un cheminement attentif, éveillé. C'est un parcours labyrinthique où l'on n'a jamais fini de repasser aux mêmes points en trouvant toujours autre chose, en cela une bonne métaphore pour l'infini. La chasse est un labyrinthe, et dans un labyrinthe, on ne peut que se perdre. Je n'ai jamais eu à la chasse un autre rapport que celui-là, une tentative concrète de donner une trajectoire physique à la quête.

L.G : La forêt, la mer font peur, il me semble, au chasseur. La poésie ressemble à ça, à la forêt, à la mer. Est-ce que la poésie vous fait peur ?

J.-P.M : Nous vivons toujours de ces vieilles métaphores, celle de l'océan, son ressac infini, ses tempêtes soudaines, ses côtes inexplorées ; celle de la sombre forêt, possiblement peuplée d'animaux sauvages, dangereux. Voyez Dante ; la sylva oscura, la lonza ligiera. Comme la mer, la forêt, la poésie est un infini, et comme elles, sans doute, le lieu d'une inquiétude en même temps que celui d'une espérance. S'avance-t-on avec crainte dans la poésie ? La poésie n'est certainement pas un lieu où l'on pourrait cheminer profondément sans risques. La poésie a toujours fait lever en moi une crainte avec un espoir. S'avancer dans ses ombres, c'est s'exposer à perdre, au moins, quelque part du sens commun.

L.G : Pourquoi n'entend-t-on plus le cri de la poésie en France, comme avant ? Où sont les poètes français ?

J.-P.M : La poésie ne saurait être seulement un "cri". A mes yeux, la faiblesse de toute une part de la poésie de langue française d'aujourd'hui n'est pas qu'elle ne soit pas capable de "crier", ce dont presque n'importe qui est capable en permanence. C'est plutôt le fait qu'elle se complaise coupablement dans des jeux de surface, des figures de peu de conséquence, renonçant en cela à une décision d'être qui est, me semble-t-il, de sa responsabilité propre. Ce que j'appelais tout-à-l'heure le nihilisme qui sévit dans la poésie aujourd'hui en Europe, et tout particulièrement en France, c'est précisément cela, ce renoncement à être comme aux enjeux dont la parole a, de toujours, été chargée. J'attends une nouvelle audace, une nouvelle fraîcheur. (...) Je parlais tout à l'heure de Hölderlin, de Hopkins, de Rimbaud. Ce sont des "exceptions" de cette sorte qui ont toujours arraché la poésie aux mièvreries de presse, comme aux certitudes de l'université. Hölderlin a été droit à l'objet le plus grand possible, l'être même, mais celui-ci ne pouvait lui être donné sans un langage conscient de soi. Aussi pauvre que paraisse la situation présente, il faut regarder ses misères comme une donnée des temps courts. Par chance, le monde recommence avec chaque nouvelle vie, dans sa totalité. La

poésie est pareillement à même de naître à nouveau avec chaque parole nouvelle, dans sa totalité.

La question du "cri" me paraît une question partielle. Le mal est en vérité plus grand. Pourtant je ne suis pas porté à désespérer du sort de la poésie, d'autant qu'à cet accablant tableau il y a aussi des exceptions.

L.G : Vous êtes professeur de philosophie, éditeur et poète. Comment se dévouer à tant de choses ?

J.-P.M : Je fais peu de distinction entre tout cela. Ecrire et publier sont à mes yeux un seul acte. Ecrire consiste dans le fait de confier une forme à un support. L'inscription faite, éditer est seulement reproduire ce support, le multiplier. Le fait de passer de l'un, (le manuscrit), au multiple (le livre imprimé), est une opération des plus simples. Elle accomplit le destin de l'inscription initiale. Les poètes se sont toujours intéressés aux moyens de reproduire leurs poèmes. Les vieux poètes chinois peignaient leurs idéogrammes au pinceau, puis les confiaient, page à page, à leur lecteur. William Blake, dont le nom est devenu pour cette raison la bannière de notre maison d'édition, fabriquait lui-même ses livres. Après les avoir écrits, il les gravait, illustrait, imprimait, pour chacun des lecteurs qui lui en passaient la commande. L'écriture, l'impression, la diffusion de la chose écrite sont liées par une profonde nécessité interne, laquelle les engage à poursuivre jusqu'au lecteur.

(Enregistré le 12 juillet 2004, à Bordeaux, dans les locaux des éditions *William Blake & Co.*)

¹ Jean-Michel Michelena, *Meditatio italica*, texte français et traduction italienne en regard établie par Annamaria Sanfelice, suivi de *Villa dei Papiri*, 8 photographies de Florence Béchu, William Blake and Co. Edit., Bordeaux / Institut Français de Naples et Liguori Editore, Napoli, 1992.

² Dans l'entretien, il dit : « Ce sont des "exceptions" de cette sorte [Hölderlin, Hopkins, Rimbaud] qui ont toujours arraché la poésie aux mièvreries de presse, comme aux certitudes de l'université. Hölderlin a été droit à l'objet le plus grand possible, l'être même, mais celui-ci ne pouvait lui être donné sans un langage conscient de soi. »

³ Bachir Mefti, magazine *al-Atar*, n° 121, in journal *Algérie news*, n° 1340, Alger, le 3 juin 2008, p. 15.

⁴ Jean-Paul Michel, *Nos ennemis dessinent notre visage, (Aveux & expiations)*, La Pharmacie de Platon, William Blake & Co. Edit., Bordeaux, 2000.

⁵ Bernard Noël, *Hasās al-bawā'*, traduit par Muḥammad Binnīs, 1^{ère} éd, Maroc, Dār Toubkal, 1988.

⁶ كنت أحس أن اللقاء المباشر ضرورة شعرية، وهو ما يتضمن السعي إلى ارتباط ملموس على نحو أشد، مع الشعر في زمي. ص(12). كُنَّا برنار وأنا، نعقد جلسات لمراجعة الترجمة، حتى تبلغ أحيانا بعض الوقوف المطول عند أبيات وتراكيب ومقاطع، اقتراباً مما لم يستطع إدراكه في النص، وهو يأخذ مساره السري بين الذات الكاتبة والمكتوب، هناك، في بيت القرية، بين التأمل والحوار، بين الأعمال وأسرار الأعمال (أو على الأقل ما يسمح به العمل من استدعاء أو استرجاع) أتاح لي برنار نوبل فرصة النقاش حول جزئيات أساسية تخص نصوصه وما يحيط بها أو يتقاطع معها. جلسات شعرية نسجت بيننا أخوة، هي رحلة الأنت في الأنا. (ص 15)

⁷ Voir son poème « *Andenken* » qui signifie ressouvenir, traduit par Serge Meitinger. Dans ce poème Hölderlin évoque la « *belle Garonne* », et « *les jardins de Bordeaux* ».