



HAL
open science

La fleur sur le volcan : du désenchantement de Leopardi à l'espoir d'Unamuno dans sa traduction de La Ginestra

Elvezio Canonica

► To cite this version:

Elvezio Canonica. La fleur sur le volcan : du désenchantement de Leopardi à l'espoir d'Unamuno dans sa traduction de La Ginestra. Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?, pp.307-320, 2013. hal-03284687

HAL Id: hal-03284687

<https://hal.science/hal-03284687>

Submitted on 26 Feb 2024

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.

8. 1. La fleur sur le volcan : du désenchantement de Leopardi à l'espoir d'Unamuno dans sa traduction de *La Ginestra*

Elvezio Canonica
Université Bordeaux Montaigne

La traduction espagnole dans son contexte historique et littéraire

La traduction espagnole de l'un des derniers poèmes de celui qui est considéré comme le plus grand poète italien du Romantisme, Giacomo Leopardi, réalisée par celui qui peut être considéré à son tour comme le mentor de la *generación del '98*, Miguel de Unamuno, a fait l'objet de quelques rares études, qui s'efforçaient surtout de montrer ses imperfections, à cause de la mauvaise compréhension de tel ou tel vers par le poète espagnol¹. Notre but n'est pas de revenir sur ces quelques griefs qu'on peut légitimement faire à la traduction espagnole, mais plutôt celui de chercher à comprendre les motivations qui ont poussé Unamuno à traduire précisément ce poème-ci, le seul qu'il ait traduit de Leopardi. Autrement dit, notre travail va s'efforcer d'observer cette traduction en fonction de la poétique de l'auteur espagnol, à une époque où les postulats de la génération de '98 prennent leur essor. Il faut rappeler brièvement qu'à cette génération appartiennent les plus grands intellectuels espagnols des trois premières décennies du XX^e siècle, jusqu'à l'explosion de la guerre civile en juillet 1936, année de la mort de Miguel de Unamuno. On pense à des grands noms, comme ceux de Antonio Machado, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Azorín, Angel Ganivet, le grand philosophe José Ortega y Gasset, entre autres.

L'année à laquelle on associe ces intellectuels, 1898, n'est pas choisie au hasard : elle correspond à l'un des plus grands traumatismes de l'histoire de l'Espagne moderne, avant la Guerre Civile : la perte, cette année-là, de ses trois dernières colonies outre Atlantique : les îles Philippines, Cuba et Porto Rico. Cela signifiait la fin de l'hégémonie espagnole dans le monde, qui avait atteint son apogée à l'époque de Philippe II, le fils de Charles V, qui pouvait se vanter, à juste titre, d'être à la tête d'un empire où le soleil ne se couchait jamais. Ce traumatisme se traduit, chez les auteurs espagnols qui

¹ Voir F. Fernández Murga, « Miguel de Unamuno, traductor de la *Ginestra* de Leopardi » dans *Amici della Spagna*, Quaderno n. 33, Naples, 1973. Vicente González Martín, « Miguel de Unamuno y Giacomo Leopardi » dans *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, XXIV (1976), p. 27-52. Du même auteur, voir l'importante monographie *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1978.

à cette époque bâtissaient leur œuvre littéraire et/ou philosophique, par un très net désenchantement. Voilà que leur pays est désormais réduit à un statut de simple nation dans une Europe dont la plupart des pays avaient atteint entretemps un niveau de développement économique bien supérieur à celui de l'Espagne, qui s'était endormie sur ses lauriers. D'où un pessimisme généralisé qui transparaît de leurs œuvres (Angel Ganivet en arriva même à se suicider, précisément en 1898, en se jetant dans une rivière de Riga, ville où il était consul d'Espagne). Mais à cette première phase va succéder une étape plus réflexive, marquée par la redécouverte des valeurs de l'Espagne profonde. Ce sera la Castille, chez Antonio Machado avec son livre de poèmes intitulé *Campos de Castilla*, et également chez Unamuno, avec son essai *En torno al casticismo* (1895), ou encore la Mancha sur les traces de don Quichotte chez Azorín avec sa *Ruta del Quijote*.

Au même moment se fait jour un esprit qu'on a par la suite appelé le *regeneracionismo*, qui postule que la régénération du pays doit passer d'abord par la régénération spirituelle et idéologique de l'individu. Ce recentrement sur l'individu doit beaucoup à une personnalité de grande importance dans la formation intellectuelle des membres de cette génération : Julián Sanz del Río, qui appartient à la génération antérieure, mais qui a préparé le terrain idéologique de celle de '98. En 1843, Sanz del Río, qui était alors professeur d'histoire de la philosophie à Madrid, reçoit une bourse pour l'étranger, et il se rend à Paris, à Bruxelles et à Heidelberg. Dans ces deux dernières villes, il entre en contact avec des collègues philosophes qui lui font découvrir l'œuvre du philosophe allemand idéaliste Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), qui aura une influence considérable sur toute la génération de '98, et même au-delà. En effet, à son retour en Espagne, Sanz del Río traduit et s'approprie la philosophie de Krause, qui était resté pratiquement inconnu en Allemagne, écrasé qu'il était entre les deux géants, Kant et Hegel. Il s'agit d'une philosophie éminemment optimiste qui, sans sous-estimer les problèmes de la vie et de la pensée, considère que la volonté et l'intelligence de l'homme peuvent les résoudre. En matière religieuse, Krause était plutôt panthéiste, et il affirmait que Dieu, en tant qu'absolu, contient la totalité du monde, et non pas le contraire. La religion, selon lui, n'a aucune fin pratique qui puisse amener l'homme à la perfection.

Ses idées, transposées dans l'Espagne de l'époque, on l'aura deviné, causèrent un tollé considérable qu'on peut résumer dans cette phrase de ce grand philologue doublé d'un grand réactionnaire qu'était Marcelino Menéndez Pelayo, qui les taxait de « horde de sectaires fanatiques qui sont parvenus, grâce à la force du barbarisme (en partie spontané, en partie calculé) de leur jargon à atrophier l'entendement d'une génération

entière² ». N'empêche que les idées importées d'Allemagne par Sanz del Río ont fait souche parmi quelques-uns de ses étudiants, comme Francisco Giner de los Ríos, qui lui avait succédé à la chaire d'histoire de la philosophie de Madrid. Suite à un décret ministériel obligeant tous les professeurs du secondaire à faire un usage exclusif de manuels agréés par le ministère, alors que ceux du supérieur devaient soumettre une synthèse de leurs cours aux recteurs, qui avaient l'obligation de les épurer de toute hétérodoxie en matière de morale, de religion et de politique, Giner de los Ríos non seulement n'obtempéra pas, mais protesta vigoureusement auprès du premier ministre, Cánovas del Castillo. Il fut emprisonné, et à sa libération, après avoir refusé une proposition des Anglais, qui étaient prêts à ouvrir une université espagnole à Gibraltar, il fonda à Madrid en 1876 une université indépendante, appelée *Institución Libre de Enseñanza*, qui se voulait indépendante aussi bien de l'État que de l'Église. Les méthodes d'enseignement, largement inspirées de la philosophie de Krause, le *krausismo*, étaient absolument révolutionnaires pour l'Espagne de l'époque, et même pour l'Europe. On faisait des excursions, les cours d'art étaient donnés dans des galeries d'art ou dans des ateliers d'artistes, les manuels étaient proscrits et les notes prises par les étudiants étaient souvent la base de leur évaluation. Il n'y avait pas d'examens et les élèves étaient répartis dans des groupes peu nombreux, ce qui favorisait une relation personnalisée entre les professeurs et les élèves. On encourageait la pratique des activités en plein air et, en opposition avec le système éducatif des jésuites, on accordait une grande liberté à l'étudiant, en réduisant au maximum la vigilance. On peut dire que la génération de '98 est sortie en grande partie de cette Université, car plusieurs de ses élèves en feront partie, ou en seront proches, comme Unamuno, Ortega y Gasset, Ganivet, les frères Machado. Une émanation de cette institution sera, en 1919, la *Residencia de Estudiantes*, où ont étudié les plus grands noms de la génération suivante, celle de 1927 : Federico García Lorca, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Moreno Villa et tant d'autres, parmi lesquels figure un poète qui se trouve à cheval entre les deux générations, Juan Ramón Jiménez, prix Nobel de Littérature en 1956.

Analyse de la traduction : aspects formels

Si nous revenons maintenant à la traduction qui nous occupe, nous retrouvons, je crois, dans le choix opéré par le traducteur, ces deux dimensions : le désenchantement et l'espoir d'une régénération. Le premier aspect, celui de la désillusion, marqué du sceau d'un pessimisme vital, est le propre du poème italien, en accord avec la philosophie de la nature de son auteur. Étant donné que la traduction est tout à fait littérale, le deuxième

² « una horda de sectarios fanáticos, a quienes solo da cierta fuerza el barbarismo (en parte calculado, en parte espontáneo) de su lenguaje, hayan conseguido atrofiar el entendimiento de una generación entera » (*Los Heterodoxos españoles*, Madrid, Hernando, 1882, t. III, p. 731). (je traduis)

aspect, en revanche, se fonde sur une intuition personnelle, que je vais essayer de démontrer en insistant sur le choix précisément de ce poème, et en particulier du symbole de la « fleur du désert », le genêt.

Il s'agit en effet d'une traduction littérale, avec un respect assez strict des mètres d'origine, même si la version d'Unamuno présente cinq vers de plus que l'original (322 vers contre 317). Les sept stances suivent le modèle de la chanson pétrarquiste, avec des vers de 11 et de 7 syllabes et quelques rimes, à disposition libre. Chaque stance, néanmoins, se termine par une rime, plate ou alternée. Il s'agit d'une variante de la *canzone*, une forme poétique prestigieuse de la tradition italienne employée par Pétrarque dans son *Canzoniere*. Elle prévoit l'utilisation exclusive de l'*endecasillabo* et du *settenario* divisés en stances. À partir de l'époque baroque et surtout à l'époque romantique, elle connaît une évolution vers une plus grande liberté. On parle alors de *canzone a strofe libere*, dont les meilleurs exemples sont précisément représentés par les dernières *canzoni* de Leopardi, où il ne reste plus que la division en stances, qui ont désormais une longueur variable et où les rimes sont aléatoires, quoique toujours présentes à la fin de chaque stance, ainsi que l'emploi exclusif des deux vers canoniques, l'*endecasillabo* et le *settenario*. Comme l'affirme Elwert à propos de cette variante de la *canzone* chez Leopardi, « in un primo tempo conservò le strofe di uguale lunghezza, mentre di strofa in strofa rime e tipo di versi (limitati al settenario e all'endecasillabo) non corrispondevano perfettamente; in seguito passò a mescolare versi rimati con versi sciolti, riservando la rima solo alla fine della strofa, o a qualche verso prima per indicare la fine della strofa. Con ciò egli si creò una forma tutta propria³ ».

Si nous nous penchons maintenant sur le travail du traducteur, en ce qui concerne la versification, il est important tout d'abord de prendre en compte le prologue qu'Unamuno compose lorsqu'il publie ses traductions poétiques à la fin de son premier livre de poèmes, intitulé *Poemas*, de 1907 :

He de hacer notar respecto a las traducciones que en ellas me he esforzado por conservar, en lo posible, el ritmo y la forma toda de los originales, tendiendo a que sean, a la vez que artísticas, literales. Lo mismo en *La Retama* que en las dos composiciones de Carducci y en la de Maragall, he respetado el verso libre italiano —y catalán en el último caso.

Sabido es, en efecto, que en los versos libres italianos no se rehúye sistemática y artificiosamente los asonantes - los hay hasta cuatro seguidos— ni aun los consonantes.

Y como no es de creer que los italianos tengan el oído menos delicado ni menos cultivado que nosotros los españoles, fuerza es convenir que la prescripción técnica que aquí priva no pasa de ser, como tantas otras de nuestra ridícula preceptiva poética, una dificultad convencional ideada para encubrir con el artificioso vencimiento de ella la vacuidad de fondo poético.

³ Voir W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Florence, Le Monnier, 1981, p. 154.

Nuestra tradicional preceptiva abunda, en efecto, en reglas ridículas, no fundadas en principio alguno estético e ideado no más que para crear dificultades que vencer reduciendo el arte a *virtuosidad* técnica.

Me parecía una inconsecuencia y un atentado traducir en verso consonante o siquiera asonante poesías que en su original están en verso libre, y una ñoñería evitar en este verso asonancias que los autores traducidos no evitaron en el original.

Y en cuanto al oído, ni estos son versos para ponerlos en música de baile, ni el oído preceptivo tradicional en España es nada respetable. Hora es, además, que aprendamos a no declamar los versos acompañándonos de metrónomo mecánico⁴.

Il est étonnant d'observer qu'Unamuno, définit toujours les vers italiens en employant le concept de *versos libres*, car ils n'ont pas de rimes régulières. En réalité, il s'agit de *versi sciolti*, ce qui correspond à la dénomination espagnole de *verso suelto*. Le propre du *verso suelto* est l'absence de rime et, en Italie, le *verso sciolto* représente la forme par laquelle on a voulu imiter à la Renaissance la poésie latine classique où la rime était inconnue. On le trouve surtout dans des traductions de poèmes latins, notamment dans sa variante de *l'endecasillabo sciolto piano*. Unamuno parle toujours de "verso libre" pour désigner les vers de Leopardi, ce qui est un peu un anachronisme, car ce type de vers, en Italie, est plus tardif, s'agissant d'une imitation du *vers libre* français.

Le fait qu'Unamuno n'ait pas reconnu la forme poétique qu'il traduit le porte à croire que Leopardi écrit tout simplement en *versos libres*, où les rimes sont exclues, alors que s'il avait pris en compte la tradition de la *canzone a strofe libere*, il aurait vu que les rimes y sont permises, comme des restes de la forme primitive. Il faut donc tempérer son invective contre l'art poétique espagnol, où cette forme poétique n'existe pas. En effet, dans la tradition poétique espagnole, la chanson pétrarquiste est une forme importée d'Italie et a connu un grand succès tout au long du siècle d'Or, tout en restant fidèle au modèle de Pétrarque. On ne connaît pas de variante

⁴ Miguel de Unamuno, *Poesías*, ed. Manuel Alvar, Barcelone, Labor, 1975, p. 317 : « Je dois faire remarquer, quant aux traductions, que je me suis efforcé de conserver, là où c'était possible, le rythme et la forme des originaux, en essayant qu'elles soient à la fois artistiques et littérales. Dans *La retama* (le genêt) aussi bien que dans les compositions de Carducci, et dans celle de Maragall, j'ai essayé de respecter le vers libre italien – et catalan dans le dernier cas. Il est bien connu, en effet, que dans les vers libres italiens on ne refuse pas de façon systématique et artificielle ni les rimes assonantes – il y en a même quatre à la suite – ni les rimes consonantes. Comme il faut supposer que les Italiens n'ont pas l'ouïe moins délicat ni moins cultivé que nous les Espagnols, on est obligé d'admettre que la prescription technique qui est en vigueur chez nous n'est rien d'autre, comme cela arrive dans bien d'autres cas de notre ridicule art poétique, qu'une difficulté conventionnelle qui a été excogitée pour couvrir avec son dépassement artificiel la vacuité du fond poétique. Notre art poétique traditionnel abonde, en effet, en règles ridicules, qui ne sont fondées sur aucun principe esthétique et qui ont été inventées dans le seul but de créer des difficultés à vaincre, en réduisant par là même l'art à la *virtuosité* technique. Il m'avait semblé que traduire en vers consonant ou même assonant des poèmes qui étaient dans l'original en vers libres, eût été quelque chose d'inconséquent et qui relevait presque de l'attentat. De même, c'eût été trop puéril d'éviter dans ces vers les assonances que les auteurs traduits n'avaient pas évitées dans leurs originaux. Quant à l'ouïe, ce ne sont ni des vers composés en vue d'une exécution musicale accompagnée de danses, ni d'autre part l'ouïe de l'art poétique traditionnel en Espagne est à ce point respectable. Il est désormais temps qu'on apprenne à ne plus déclamer les vers en nous accompagnant d'un métronome mécanique. » (je traduis).

comparable à la *canzone a strofe libere* utilisée par Leopardi. À cela s'ajoute le fait que le poète espagnol, en suivant sa propre tradition poétique, prend aussi en compte les *rimas asonantes* (identité des seules voyelles à partir de la tonique en fin de vers) de l'original. Or, en Italie seules celles qu'Unamuno appelle les rimes *consonantes* sont de vraies rimes, où l'identité doit être totale à partir de la voyelle tonique, et inclure également les consonnes, alors que ce qu'on appelle *assonanza* ne constitue pas une rime, contrairement à l'usage en Espagne. En d'autres termes, l'*assonanza* est en Italie beaucoup moins fréquente qu'en Espagne et surtout n'a pas le statut de rime. Dans le poème de Leopardi, d'ailleurs, on ne remarque pas un usage particulier de l'*assonanza* : c'est le poète espagnol qui les voit, croyant à une volonté de style chez Leopardi, ce qui montre bien qu'il plaquait ses habitudes poétiques espagnoles sur une autre tradition lyrique. Il est vrai qu'on pourrait voir des *assonanze* à certains endroits du poème italien, mais cela n'est pas recherché. Ce qui est par contre voulu ce sont les rimes *consonantes*, qui d'ailleurs se détachent sur un fond gris. Cela explique que chez Unamuno on retrouve plusieurs cas de *rima asonante*, en plus des *consonantes*, car il avait en tête le *verso libre* espagnol, typique du *modernismo*, une imitation du vers libre français, où l'assonance remplaçait souvent la consonance, mais où la polymétrie était la règle⁵.

On constate également chez Unamuno la présence de quelques rimes oxytones (*agudas*) ou proparoxytones (*esdrújulas*) portant par conséquent l'accent soit sur la dernière soit sur l'antépénultième syllabe. Or, le poème italien, en accord avec les lois du genre de la *canzone*, ne présente que des rimes ainsi que des vers paroxytons ayant donc toujours l'accent sur l'avant-dernière syllabe (*rima piana*). Cela montre aussi une certaine méconnaissance de la part d'Unamuno de la tradition lyrique italienne, dans laquelle les rimes non paroxytonnes sont en général réservées à la poésie burlesque, satirique ou de circonstance, ce qui n'est pas le cas en Espagne, où l'adoption de formes poétiques italiennes, à l'époque de la Renaissance, a dû passer par ce que Francisco Rico a appelé « el destierro del verso agudo », l'exil du vers oxyton⁶. On le voit, dans cette traduction de jeunesse Unamuno garde en grande partie les habitudes de versification propre à la tradition poétique de sa langue maternelle⁷.

⁵ Cf. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984, p. 80-81.

⁶ Voir F. Rico, « El destierro del verso agudo », dans *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 525-551.

⁷ Voici un schéma comparé des rimes dans l'original et dans la traduction distribuées dans les sept stances :

(Leopardi)

51 vers, 5 rimes cons. (vv. 1-51)

34 vers, (vv. 52-86) 5 rimes cons. (une en « -io » répétée trois fois). La dernière est « baciata » (rime plate)

vv. 87-156 : 69 vv. 8 rimes (« baciata » la dernière)

vv.157-201 : 44 vv. 3 rimes, une identique (« stelle ») (dont une « baciata »)

vv.202-236 : 34 vv. 4 rimes (dont une « baciata »)

Les interventions du traducteur : la suppression des références bibliques

Si l'on considère maintenant le contenu du poème traduit, il faut rappeler tout d'abord qu'il fut composé près du Vésuve, à Torre del Greco, en 1836, dans les derniers mois de vie de Leopardi, qui meurt le 14 juin de l'année suivante, à l'âge de trente-neuf ans. Le poème ne sera publié qu'en 1845. Le poète italien, désormais déjà très malade, était l'hôte de son ami intime Antonio Ranieri, à la Villa Ferrigni. Il est donc tout à fait loisible d'imaginer une inspiration face à l'objet, *in situ*, le poète contemplant l'arbuste solitaire (*la ginestra*, le « genêt ») sur les pentes recouvertes de la lave refroidie du volcan. Néanmoins, et sans que cela entre en contradiction avec cette hypothèse réaliste et tout à fait probable, la culture littéraire et biblique de Leopardi a pu s'interposer et contribuer à faire jaillir ce poème, qui est sans doute l'un des sommets de sa production et de toute l'histoire de la poésie italienne. Tout près de la mort, et comme la pressentant⁸, il n'est

vv.237-296 : 59 vv. 4 rimes

vv.297-317 : 20 vv. 4 rimes, dont une à trois reprises (« natali » -« frali »-« immortali »)

Total des rimes consonantes: 33.

(Unamuno)

1-51, 3 rimes cons. (presque aux mêmes vers que Leopardi) (+ « asonantes »)

52-89 (37vv.), 1 rime cons., la dernière, « pareada » (on remarque un vers « agudo » et un « esdrújulo » aux vv. 85-86) (+ « asonantes »)

90-159 : 69 vv. 5 rimes cons., dont une identique (« vulgo ») et la « pareada » finale (encore un v. esdrújulo, sur le même mot « magnánimo » + un autre esdrújulo au v. 156 : « fábulas ») (même rime en « -ente » que l'original aux vv. 94-95 ; reprise littérale des rimes « sorte-forte » - « suerte-fuerte », vv. 119-121) (+ « asonantes »)

160-204 : 44 vv. : rime « pareada » finale + deux rimes identiques, à distance (« hombre » vv. 174-180 et « prole » vv. 187-201) (+ « asonantes »)

205-239 : 34 vv.: rime «pareada» finale + une presque-rime: « cielo » - « arroyuelos » vv. 217-220) (+ « asonantes »)

240-300: 60 vv. (2 rimes cons. : une reprend les mêmes mots de l'original : « marina – Mergelina » et l'autre se situe à la fin de la strophe, mais n'est pas plate, comme dans l'original) (+ « asonantes »)

301-322 : 21 vv. (1 vers «agudo» : « opresor » v. 313) + trois rimes cons. en -« ado » à la fin de la strophe et du poème). (avec des « asonantes »)

Total des rimes consonantes : 16 ; plusieurs *rimas asonantes*.

⁸ Voir la lettre de Leopardi à son père du 3 juillet 1832 : « Se mai persona desiderò la morte così sinceramente e vivamente come la desidero io da gran tempo, certamente nessuna in ciò mi fu superiore. Chiamo Iddio in testimonio della verità di queste mie parole. Egli sa quante ardentissime preghiere io gli abbia fatte (sino a far tridui e novene) per ottener questa grazia; e come ad ogni leggera speranza di pericolo vicino o lontano, mi brilli il cuore dell'allegrezza. Se la morte fosse in mia mano, chiamo di nuovo Iddio in testimonio, ch'io non le avrei mai fatto questo discorso... ma non piacendo a Dio di esaudirmi, io tornerei costà a finire i miei giorni... la morte bisogna aspettarla da Dio... in ogni modo, se Dio vorrà ch'io viva ancora, io non cesserò di adoperarmi... per procurarmi il modo di vivere senza incomodo della casa... » ; « Si une personne a désiré la mort aussi sincèrement et aussi ardemment comme je la désire depuis longtemps, certainement aucune ne m'a été supérieure. J'en appelle à Dieu comme témoin de la vérité de mes paroles. Lui, Il sait combien de prières très ardentes j'ai récitées... pour obtenir cette grâce ; et à quel point mon cœur s'allume de joie au moindre espoir d'un danger proche ou lointain. Si la mort était en mon pouvoir, j'en appelle à nouveau à Dieu comme témoin, je ne vous aurais jamais tenu un tel discours... mais, comme il n'a pas plu à Dieu de m'exaucer, je reviendrais finir mes jours chez vous... la mort, il faut l'attendre de

pas impossible de supposer qu'un passage de l'Ancien Testament ait contribué à renforcer cette inspiration qui émanait des lieux. Il s'agit du premier livre des Rois, en particulier du moment où le prophète Élie, pourchassé par les émissaires de la reine Jézabel, s'enfuit dans le désert. Épuisé il ne demande qu'une chose au Seigneur : la mort. Comme on le sait, le Seigneur se manifestera à lui non pas par des phénomènes météorologiques éblouissants et fracassants, mais tout simplement dans une « brise légère ». Or, ce qui nous intéresse dans le cas précis, est le fait que cette demande se fait précisément sous un « genêt », *ginestra* dans la version italienne que Leopardi pouvait consulter. « Pour lui il marcha dans le désert un jour de chemin et il alla s'asseoir sous un genêt. Il souhaite mourir et dit : 'C'en est assez maintenant, Yahvé ! Prends ma vie, car je ne suis pas meilleur que mes pères'. Il se coucha et s'endormit⁹. » Et la *Septante* avait traduit par ραθμὲν, un mot qui est à l'origine de l'espagnol *retama*, qu'utilise Unamuno pour traduire le titre du poème italien. La Vulgate de Saint Jérôme traduit, quant à elle, le terme par « *iuniperum*¹⁰ » : En réalité, ce que Saint Jérôme traduit par *iuniperum* est un genévrier (en italien *ginepro*). Cependant, à notre connaissance, les traductions bibliques italiennes de l'époque de Leopardi traduisent le terme par *ginestra*, sauf la Bible Martini, qui donne *ginepro*, mais elle n'était pas présente dans la très riche bibliothèque de son père, Monaldo¹¹. En particulier, la Bible Diodati, d'inspiration calviniste, avait connu une réédition en 1821 où on avait remplacé *ginepro* par *ginestra*¹². Cette Bible n'était pas présente (et pour cause !) dans la bibliothèque du très catholique père Monaldo, où trônait seulement une Bible polyglotte avec le texte hébreu et le texte grec. Mais au vu de la date de composition du poème et de l'éloignement du poète du foyer paternel, il n'est pas impossible d'imaginer qu'il ait pu consulter précisément cette Bible, où ce terme venait de connaître une nouvelle traduction, ce qui lui donnait une certaine actualité. Il faudrait notamment envisager la possibilité de la présence de cette Bible dans la bibliothèque d'Antonio Ranieri, chez qui le poète italien composa son œuvre. En revanche, les bibles espagnoles donnent toujours *retama*, et c'est le mot

Dieu... de toutes façons, si Dieu veut que je vive encore, je ne cesserai de m'y employer... afin de trouver la manière de vivre sans gêner la maisonnée. » (Je traduis.)

⁹ Nous citons d'après la *Vulgate* de St-Jérôme (1 R 19, 4).

¹⁰ « Et perrexit in desertum via unius diei cumque venisset et sederet subter unam *iuniperum* petivit animae suae ut moreretur et ait sufficit mihi Domine tolle animam meam neque enim melior sum quam patres mei ».

¹¹ Voir Paolo Rota, *Leopardi e la Bibbia. Sulla soglia d'"alti Eldoradi"*, Bologne, Il Mulino, 1998, p. 24.

¹² A propos de la Bible Diodati, dont la première édition est celle de Genève de 1607, P. ROTA confirme sa diffusion après le Concile de Trente : « Il panorama post-tridentino aveva visto diffondersi delle traduzioni bibliche protestanti (Diodati) e giansenistiche (Port-Royal), solitamente in prosa. Tali versioni rimasero però sugli scaffali degli ecclesiastici almeno fino al '700, affiancate a quelle, poche, effettuate in Italia, per le quali le necessità dell'ortodossia aveva fatto preferire una resa metrica e strettamente legata ai Padri ». (ed. cit., p. 97).

employé par Unamuno : il ne s'agit pour lui que de la traduction courante et littérale de l'italien *ginestra*.

La mention du désert, un mot qu'emploie Leopardi dans le sous-titre de son poème : « La ginestra o il fiore del deserto », référence qui ne peut s'appliquer que métaphoriquement à l'endroit où se trouve le Vésuve, ne fait qu'accroître la probabilité du passage véterotestamentaire sous-jacent. Il est étonnant de constater qu'Unamuno ne traduit pas ce sous-titre, ce qui pourrait conforter l'hypothèse d'une référence biblique, car sa suppression n'est pas la seule qu'il opère dans ce domaine. En effet, le poème italien est précédé par un exergue en grec, accompagné de sa traduction italienne. Il s'agit d'un verset de l'Évangile de Saint Jean (3,19) qu'on traduit par : « Et les hommes ont préféré l'obscurité à la lumière ». C'est un fragment du discours de Jésus avec Nicodème, et dans ce verset Jésus lui dévoile la nature du jugement qui attendra les hommes qui n'ont pas cru « au nom du Fils unique de Dieu » (3,18) : « Et le jugement le voici : la lumière est venue dans le monde *et les hommes ont préféré l'obscurité à la lumière* parce que leurs œuvres étaient mauvaises. En effet, quiconque fait le mal hait la lumière et refuse de venir à la lumière de crainte que ses œuvres ne soient démasquées. Celui qui fait la vérité vient à la lumière pour que ses œuvres soient manifestées, elles qui avaient été accomplies en Dieu » (3, 19-21).

Cette absence est d'autant plus remarquable que le poète espagnol connaissait parfaitement le grec, et pour cause : quand il composa cette traduction, il était Professeur de grec à l'Université de Salamanque (1891-1901). Nous savons d'ailleurs que, plus tard, en 1924, lorsqu'il sera exilé à Fuerteventura, aux Iles Canaries, les trois livres qu'il emporte avec lui sont le *Nouveau Testament* en grec (éd. Nestle), *La Divine comédie* et les *Canti* de Leopardi.

L'idéologie d'Unamuno à l'époque de la traduction

Or, on peut émettre plusieurs hypothèses pour tenter d'expliquer l'absence de ces références bibliques dans la traduction. Il faut tout d'abord partir de la date de la première publication de cette traduction : le 23 juillet 1893, dans le supplément littéraire du journal de Bilbao, la ville natale de Miguel de Unamuno, *El Nervión*¹³. Mais déjà en novembre de 1889, de retour de son premier voyage en Italie, précisément à Naples et à Pompéi, il fait référence à ce poème de Leopardi en contemplant le paysage aride qui entoure la ville de Alcalá de Henares, la ville natale de Miguel de

¹³ Selon Carlos Serrano, *Miguel de Unamuno. Entre histoire et littérature*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 186, Unamuno avait publié une première version de cette traduction dans un journal basque, *El Nervión*, le 23 juillet de 1893 (n. 853). C. Serrano affirme que « esta versión no difiere para nada, en sus rasgos esenciales, de la versión definitiva, incluida en *Poesías*, pero sí en numerosos detalles, principalmente estilísticos » (p. 54). C'est un jugement auquel nous souscrivons, dans l'ensemble, bien que la confrontation entre les deux versions révèle une quantité assez élevée de variantes, ce qui montre la nécessité d'une étude spécifique, que nous n'avons pas le temps de mener ici.

Cervantès : « Colinas recortadas que muestran las capas del terreno resquebrajadas de sed, cubiertas de verde suave, de pobres yerbas, donde sólo levantan cabeza el cardo rudo y la retama olorosa y desnuda, la pobre ‘ginestra contenta dei deserti’ que cantó Leopardi en su último canto¹⁴ ».

En 1893, lorsque paraît la première version de la traduction du poème de Leopardi, Unamuno a presque trente ans, et les lectures de Kant, Hegel, Spencer et Marx l’amènent à adhérer au Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE), fondé en 1879 par Pablo Iglesias, avec qui il maintiendra une correspondance nourrie. Il appartiendra à ce parti jusqu’en 1897, soit pendant quatre ans. Il collabore régulièrement à un journal d’inspiration socialiste et anarchiste, de Bilbao, qui s’appelait *La lucha de clases* (« La lutte des classes »). Comme le témoigne ce passage d’une lettre de cette époque qu’il écrit à son ami Clarín (le pseudonyme de l’écrivain Leopoldo Alas) en 1895, Unamuno appréciait dans le socialisme sa possibilité de promouvoir une réforme morale et même religieuse :

Sueño con que el socialismo sea una verdadera reforma religiosa, cuando se marchite el dogmatismo marxiano¹⁵.

Mais il est évident que son adhésion au socialisme impliquait une foi dans le progrès social, que seul l’homme pouvait réaliser. C’est précisément sur ce point qu’il entre en contradiction avec l’esprit dans lequel Leopardi cite le verset de l’Évangile de Saint Jean. En effet, chez le poète italien le contexte religieux se trouve sécularisé, et sert à dénoncer l’ignorance et la présomption qu’il constate chez ses contemporains, lesquels refusent la lumière de la raison (celle des Lumières), pour se réfugier dans de vaines croyances religieuses (ce qu’on a appelé précisément « l’obscurantisme ») :

Per questo il tergo
vigliaccamente rivolgesti al lume
che il fe’ palese : e, fuggitivo, appelli
vil chi lui segue, e solo
magnanimo colui
che se schernendo o gli altri, astuto o folle,
fin sopra gli astri il mortal grado estolle. (v. 81-86)

Por eso tornas
cobarde las espaldas a la lumbre
que nos la muestra, y fugitivo, llamas
a quien la sigue, vil,

¹⁴ « Des collines entaillées qui montrent les couches de terrain déchirées par la soif, recouvertes d’une douce couche verte, de pauvres herbages, où seuls lèvent la tête le chardon rugueux et le genêt parfumé et nu, la pauvre ‘ginestra contenta dei deserti’, que Leopardi chanta dans son dernier poème. » (Je traduis.)

¹⁵ « Une fois que le dogmatisme marxien se sera fané, je rêve que le socialisme puisse devenir une vraie réforme religieuse. » (Je traduis.)

y tan sólo magnánimo
al que con propio escarnio o de los otros
o ya loco o astuto redomado
exalta hasta la luna el mortal grado. (v. 82-89)

Leopardi ironise sur le fait que les hommes de son temps se croient les maîtres de l'univers, et sont convaincus que ce dernier a été créé pour eux et qu'ils occupent le centre de l'Univers. Or, tout le poème de Leopardi, en cohérence avec sa poétique, insiste sur l'indifférence totale de la Nature au sort de l'être humain, comme le prouvent les éruptions volcaniques et autres catastrophes naturelles. Ceux qui croient que l'homme peut, par ses seules forces, assurer son progrès et son bien-être, sont des doux rêveurs, selon le poète italien. Il y a donc, chez lui, une certaine provocation dans cet exergue, car il est adressé aux hommes de son temps, qui sont ainsi assimilés aux Pharisiens et autres docteurs de la loi, lesquels n'ont pas su reconnaître la lumière du Messie, préférant rester enfouis dans les ténèbres de leurs croyances arriérées. Le concept de « lumière », bien entendu, se sécularise, passant du domaine religieux à celui de la science des hommes du Siècle des Lumières, appelés en Italie *illuministi*.

Or, ces mêmes hommes de son époque croient être de bons chrétiens et revendiquent leur fidélité au message évangélique, alors qu'ils n'ont pas su reconnaître la lumière de la raison, qui impose de relativiser le pouvoir de l'homme, et ont préféré les ténèbres de leur présomption et de leur foi aveugle dans le pouvoir de l'homme à maîtriser son destin, implacablement lancé vers le progrès de l'humanité tout entière (« dell'umana gente / *le sorti magnifiche e progressive* », v. 52, un vers que Leopardi met en italique, car c'est une citation tirée d'un poème d'un de ses cousins). Autrement dit, le verset mis en exergue permet de lire en creux une accusation envers les hommes de son temps, en leur rappelant, et ce dans la langue d'origine, leur filiation pharisienne, puisqu'ils ont perverti le message évangélique, même si chez Leopardi ce dernier est sécularisé, car la « lumière » de la vérité révélée est remplacée par celle de la science et de la raison. Néanmoins, le fait d'avoir recours précisément à un texte des Écritures, et non pas à celui d'un philosophe des Lumières, par exemple, montre bien que chez Leopardi le message évangélique, qui sert à démasquer les contradictions de ses contemporains, n'est pas en contradiction avec les données de la raison, bien au contraire.

Unamuno, en évitant de reproduire ce passage évangélique, démontre moins son agnosticisme que sa foi dans le progrès, dans la régénération de l'Espagne, dont la décadence, morale et politique, se faisait déjà sentir dans les années qui précèdent le désastre de 1898. Unamuno appelle de ses vœux une régénération à la fois morale et intellectuelle de son pays, auquel il souhaite qu'il puisse emprunter le chemin du progrès pour se rapprocher des autres pays européens : il veut, en un mot, « européeniser » l'Espagne.

La suppression de cet exergue chez le traducteur espagnol montre donc que, contrairement au pessimisme vital du poète italien, il garde encore un espoir dans cette régénération de la société espagnole.

Le symbole du genêt

C'est dans cet esprit que j'aimerais analyser le symbole du « genêt », qui se charge de connotations différentes, et mêmes opposées dans les deux textes, et ce malgré le fait que la traduction soit littérale. Cet arbuste apparaît uniquement au début et à la fin le poème, dans la première et dans la dernière strophe. Dans sa première apparition, au début du poème, il est présenté comme l'unique arbuste qui peuple le « dos » du volcan. On se concentre ensuite sur sa fleur, dont on exalte le parfum, ce qui la rend « heureuse ». On remarque d'emblée une personnification du paysage, tant du volcan, dont on évoque le « dos », un terme qu'Unamuno rend par « falda » (v. 1), un substantif qui existe également en italien, et qui aurait pu être utilisé dans ce contexte. On remarque donc un certain appauvrissement, car Unamuno traduit « ad sensum » et non pas « ad verbum », ce qui entraîne la perte de la personnification du volcan, qui va de paire avec celle de la fleur. Par la suite, le genêt est évoqué comme ornement des bourgades solitaires qui entourent la ville éternelle, Rome, capitale d'un empire déchu, où le poète affirme l'avoir vu.

L'association entre le Vésuve et Rome est bien évidemment inspirée par l'éruption du volcan en l'an 79 de notre ère, qui rase la ville de Pompéi, et dont les fouilles avaient connu un regain d'intérêt précisément dans la première moitié du XIX^e siècle, à l'époque où Leopardi compose son poème. Ces bourgades sont là pour rappeler au passant le souvenir de la gloire passée et, partant, pour le faire réfléchir à son statut transitoire (« l'orme contrade... par che col grave e taciturno aspetto / faccian fede e ricordo al passeggero », v. 8-13). Ce passage n'est pas rendu de la même manière par le poète espagnol, qui attribue au genêt, et non pas aux bourgades (mot qu'il traduit d'ailleurs par *campiña*, la campagne) cette évocation (« tus matas... parecen... ofrecer fe y recuerdo al pasajero », v. 8-12). Plus loin, toujours dans cette première strophe, le poète italien évoque la présence de la fleur parmi les ruines des villes qui ont été ensevelies par le volcan pendant les siècles (v. 32-37). À nouveau, est évoqué son parfum, qui reçoit maintenant une signification presque religieuse : il monte vers le ciel, comme pour rendre hommage aux disparus, et ce faisant la fleur offre une consolation au « désert » (v. 37). On voit bien que la personnification se poursuit et s'intensifie, car la fleur prend maintenant un statut comparable à celui de l'encens dans une cérémonie religieuse. Elle devient une sorte de « prêtresse », car elle est la seule espèce vivante à pouvoir survivre dans ce milieu naturel particulièrement hostile. Ce nouveau statut est confirmé par le choix du verbe qui l'accompagne : la fleur est « assise » au milieu des ruines, comme si elle était intronisée (v. 34). Dans cette deuxième

évoquant, la traduction du poète espagnol est fidèle à l'original, dont elle respecte à la fois la lettre et l'esprit. Le genêt disparaît ensuite du poème, pour ne réapparaître qu'à la fin, dans la dernière strophe, en renfermant le poème sur lui-même dans un mouvement circulaire qui évoque une situation sans issue. On retrouve, dans cette dernière évocation de l'arbuste, la mention de son parfum et son aspect agréable à la vue. Les deux sens, odorat et vue, fusionnent dans ce passage final (« E tu lenta ginestra / che di selve *odorate* / queste campagne *dispogliate adorni* » v. 297-299) : le genêt, regroupé en bosquets (« selve ») est littéralement « un ornement parfumé ». L'emploi latinisant de l'anastrophe oblige à adopter cette lecture. Au niveau lexical aussi nous trouvons un adjectif, « lenta », qui n'est pas employé dans son sens habituel (« lente ») mais dans le sens qu'il avait en latin : « flexible ». C'est un latinisme qu'Unamuno reprend tel quel, car cet archaïsme existe également dans la langue espagnole.

La fin du poème correspond à la mise à mort du genêt, dont le destin est d'être inexorablement submergé, tôt ou tard, par la lave du volcan. On assiste ici à une nouvelle personnification de l'arbuste, qui sera alors obligé de plier la tête « innocente » (v. 306), sans opposer de résistance, car son heure sera venue et il acceptera stoïquement son destin. On remarque ici que l'action de « plier la tête » acquiert également un sens figuré, celui de « courber l'échine ». Contrairement aux hommes, grâce à sa flexibilité, on pourrait dire que le genêt « plie mais ne rompt pas ». En effet, il est dit que l'arbuste n'a jamais courbé l'échine dans une attitude de couardise en suppliant son oppresseur de lui laisser la vie sauve (v. 307-309). En outre, par son aspect recourbé, il montre qu'il n'a jamais eu l'orgueil de vouloir s'élever jusqu'aux étoiles, en montrant par là une attitude d'acceptation de son destin. Et cela est dû au fait que le genêt sait bien que l'endroit où il pousse n'est pas le fruit de son propre choix, mais celui de la fortune. Et c'est précisément dans cette attitude que réside sa supériorité sur l'être humain, lequel se croit immortel, grâce aux croyances religieuses (le « *fato* », v. 317) ou par ses propres forces (« *da te* » v. 317), alors qu'il n'est que le jouet de la nature. Cette dernière, n'est que la « mère biologique » de l'être humain, mais se comporte envers lui comme une méchante marâtre (« *che de' mortali / madre è di parto e di voler matrigna* », v. 125). Cette personnification du genêt en fin de poème s'étend également à son lignage (« *stirpi* » v. 316), qui peut se prévaloir des mêmes qualités, alors que l'homme se croit immortel. Cette idée échappe à Unamuno qui ne comprend pas bien le terme de « *stirpi* », qu'il traduit par « *tallos* » ('feuilles', 'branches') ce qui a comme conséquence, encore une fois, de gommer la personnification de l'arbuste, qui est évidente et si importante dans tout le poème, et notamment à la fin. En effet, l'adjectif « *immortali* » est le dernier mot du poème, et est rapporté à l'être humain, ce qui lui donne un sens négatif, par la reprise de l'aversion envers les croyances ténébreuses : la

prétention à l'immortalité chez l'être humain est une présomption insupportable pour Leopardi.

L'étude de cette traduction poétique nous montre donc un cas apparemment paradoxal où la traduction littérale dit autre chose que l'original. La distance n'est visible que si l'on prend en compte le contexte dans lequel cette traduction s'effectue : l'expression désenchantée de l'inéluctabilité de la condition humaine, dont les efforts vers plus de progrès et de bien-être ne sont qu'illusoire au vu de la toute puissance de la Nature-marâtre, si présente dans l'original, est atténuée par le traducteur espagnol. En éliminant la référence évangélique placée en exergue par le poète italien, ainsi que la possible référence vétérotestamentaire contenue dans le sous-titre, Unamuno ne veut pas renoncer totalement à la lumière et à la brise légère comme forces de régénération, capables de rechristianiser les valeurs d'un marxisme dogmatique. Le genêt qui résiste malgré tout aux multiples éruptions volcaniques est le symbole, pour lui, de cette nouvelle Espagne qui se refuse à mourir, et qu'il appelle de ses vœux. En d'autres mots, si chez Leopardi on assiste à une sécularisation des valeurs chrétiennes, chez Unamuno c'est le phénomène inverse que l'on peut observer, celui de la sacralisation des valeurs laïques. Mais les deux auteurs se rejoignent quant à la signification profonde qu'ils donnent aux références religieuses, soit par exhibition soit par soustraction : le retour aux vraies valeurs chrétiennes, qu'ils voient malmenées et bafouées à leurs époques respectives, ainsi que l'affirmation, en creux, que le dialogue entre la foi et la raison n'est pas contradictoire.