

MAHMOUD DARWICH, UNE LECTURE PLURIELLE ET LE *SENTITO DIRE* DU POÈME

René Corona
(Université de Messine)

« [...] je suis le dialogue des rêveurs. »
Mahmoud Darwich, *Murale*

1) Introduction : la sublime magnificence du dire

Avant de commencer il faut que je précise que je ne connais l'œuvre de Mahmoud Darwich qu'à travers les traductions, la pâle copie de Voltaire, voire plutôt le rêve caressant pour citer Baudelaire, ou peut-être *il sentito dire*, qui me vient à l'esprit, et que l'on pourrait traduire par l'entendu dire. En fait, cette traduction n'est pas tout à fait précise (de plus, *sentire* signifie aussi sentir, ressentir¹), on pourrait aussi traduire cette expression par le qu'en-dira-t-on du poème, mais ce qu'en dira-t-on connote tout de même l'esprit de celui qui colporte les informations souvent médisantes, ce qui montre bien que la plupart du temps la traduction abrite par devers soi le choix et que le choix n'est peut-être pas toujours le bon, enfin je parle de mes traductions bien évidemment. Entendu dire, cela ne signifie pas qu'un jour j'ai entendu dire qu'il existe un grand poète qui chante la douleur des Palestiniens, et que ce poète est l'un des poètes les plus importants des deux derniers siècles², et que je ne l'ai jamais lu, puisque ce que j'ai entendu dire de lui me suffisait. Mais, et d'un dire à l'autre, - pléonastiquement ce cher *dear* dire - ma pensée risque de vous confondre, ce n'est pas ce que je veux dire, c'est tout autre chose. Si tout ce que je dirai est un *sentito dire*, mon dire ne sera pas ce que j'ai pu entendre dire à propos de Mahmoud Darwich, mais ce que le poème à travers la traduction m'a offert. Et cela ne dépend pas de la qualité de la traduction qui dans notre cas est excellente, car les poèmes traduits du poète palestinien que j'ai lus me parlent immédiatement. Il s'agit bien d'une preuve ultérieure du rôle primordial du traducteur qui est souvent un frère du poète, un semblable, et même quand, par un sortilège narcissique, il s'est transformé en un *traditore* tricheur, quelque chose de l'œuvre originale reste malgré tout. Néanmoins, ici, les mots que, lecteur, je découvre sur la page - bien qu'ils ne soient pas directement le fruit de la langue du poète -, au gré de ma lecture individuelle, me font découvrir d'autres émotions qui n'appartiennent qu'à moi et qui sont le résultat d'un double passage : poète-traducteur, traducteur-lecteur. Car comme déclarait Mahmoud Darwich dans une interview : « Le poète encore une fois n'est pas seul au monde. Il est l'un des sommets du "triangle" poétique, les deux autres étant la langue qui s'impose au poète, et le lecteur, sans lequel l'acte créateur ne se réalise pas complètement. »³.

La langue du poète passe inévitablement, quand on ne connaît pas la langue, à travers celle du traducteur, cela va de soi. C'est donc bien un *sentito dire* : la voix du poète est transportée dans une

¹ Mais *sentire* veut dire aussi : éprouver, entendre, assister, goûter, sentir (dans le sens d'odeur), consulter. Et quand il est substantif *il sentire* : le sentiment.

² J'allais dire du XX^e siècle, car nous sommes de la génération de ceux qui gardent le cœur et la mémoire dans le siècle précédent, bien que la vie continue à cheval dans ce nouveau siècle, et bien différemment ; c'est de la nostalgie, en quelque sorte, du noir et blanc plutôt que de la couleur. Mais il ne faut pas oublier que les recueils de notre poète sont écrits également au XXI^e siècle.

³ Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie. Avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun*, (trad. de Farouk Mardam-Bey), Arles, Acte sud, 2006, p.47.

nouvelle langue qui la raconte à travers la voix du traducteur et qui passe, ensuite, au crible du lecteur. Ce sont bien des strates de *sentito dire*. Et à partir de là, tout devient possible, car nous pénétrons dans le royaume si prodigieux, si imprévisible et si attachant du Poème.

Je me suis donc posé la question, à savoir pourquoi cette double lecture, ce *sentito dire* faisait croître en moi l'émotion, celle qui transforme une simple lecture en quelque chose d'indéfinissable mais tellement riche, et que chez Darwich j'appellerai : sublime magnificence du dire. J'ai trouvé la réponse en analysant dans cette lecture trois éléments voire trois stylèmes qui me paraissent culminants et qui m'ont retenu le plus : l'exil, l'enchantement du poème à partir de sa construction et le souvenir du temps raconté. À ces trois éléments j'ajouterai un quatrième point qui est le plus directement confronté à ce *sentito dire* de la traduction dont j'ai parlé ; et cela, en analysant les deux traductions de son dernier recueil poétique - deux langues : la française et l'italienne - . Ce dernier point m'a permis d'imaginer une tierce parole, qui se situerait en une sorte de chassé-croisé verbal entre l'auteur, les traducteurs et le lecteur ; tierce parole indéfinissable quoique mentale, sur le fil d'un funambulisme imaginaire, qui toutefois m'a rapproché encore plus de la joie du poème.

1. Les quatre visages de l'exil

Il y a tout d'abord cette géographie qui semblerait celle d'un voyageur mais qui est plus douloureusement celle d'un exilé, qui n' a plus un chez soi et qui, à la suite de son peuple, se déplace d'un pays à l'autre tout en cherchant à y découvrir, malgré tout, une certaine forme d'espoir : « Quant aux exils, ce sont lieux et temps qui renouvellent leurs habitants »⁴. Il y a cette autre géographie qui est plus profonde encore, tel un cours d'eau karstique (ou pourquoi pas un oued) réapparaissant du fin fond de l'intime et qui dessinerait la condition humaine, comme disait le prix Nobel Salvatore Quasimodo : « Ognuno sta solo sul cuor della terra »⁵, « Au cœur de la terre chacun de nous est seul », l'exil de l'homme parmi ses semblables ou parmi les êtres qui peuplent la terre. Nous naissons, grandissons avec ce sentiment de solitude intense qui nous accompagne tout au long des étapes de notre vie, pour conclure notre existence⁶, rapidement, avec la nuit, après le soir malgré tout apaisant, qui nous enveloppe à jamais. Il y a aussi l'exil de l'enfance : l'enfant devenu trop vite adulte dans un monde d'adultes au langage différent : « Moi aussi j'étais plus grand. J'étais devenu un poète à la recherche d'un enfant qui était en lui, qu'il avait laissé quelque part et oublié. Le poète vieillit et ne permet pas à l'enfant oublié de grandir. »⁷. Et enfin, il y a celui du poète face à une société (les adultes différents) qui ne le comprend pas ou qui ne cherche pas à le comprendre : « Et la poésie est exil lorsque nous rêvons puis oublions au réveil où nous nous trouvions »⁸. Malgré le succès, il est conscient qu'il existe une forme de critique toujours recommencée, jamais vraiment écrite, plutôt sous-entendue. Dans cette géographie aux paysages parfois contradictoires, mais sincères et créatifs, nous avons ces quatre formes de reliefs, selon moi, qui composent ce que Mahmoud Darwich appelait « l'exil recommencé » : « Peut-être que la poésie, cette folie de la désignation des éléments et des choses premières, n'est rien d'autre que la mémoire des noms, un jeu qui ne semble innocent qu'à celui qui barricade son existence derrière la

⁴ Mahmoud Darwich, *Et la terre se transmet comme la langue* dans *Au dernier soir sur cette terre*, Arles, Actes Sud/Sindbad, 1994, p.41.

⁵ Le poème s'appelle *Ed è subito sera* et nous le citons en entier: «Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera »; Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1960, p.23; «Au cœur de la terre chacun de nous est seul / transpercé par un rayon de soleil: /et le soir est déjà là.» (n.t.).

⁶ « (Les causes des décès / sont multiples dont celle de la douleur de vivre.) » ; *Je ne connais pas cet inconnu* dans *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin* (2005), (trad. d'Elias Sanbar), Arles, Actes Sud, 2007, p.52.

⁷ Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli* (1987), (trad. d'Yves Gonzales-Quijano et Farouk Mardam-Bey), Arles, Actes-Sud /Babel, 1994, p.95.

⁸ *La huppe*, dans *Au dernier soir. ...*, cit., p.79.

mainmise absolue sur le lieu et sa mémoire, sur l'histoire et le mythe [...] Mais l'exil poussait encore, telles les herbes sauvages à l'ombre des oliviers. »⁹

Quelle métaphore stupéfiante que cet exil herbeux ! Les herbes sont omniprésentes, qu'elles soient sauvages ou, quelquefois, qu'il s'agisse de mauvaises herbes (comment oublier: « [...] herbe qui cache massacre »¹⁰) ? Mais les herbes envahissent, malgré tout, le territoire - les deux territoires le réel et le métaphorique - , car les herbes qui poussent, parfois, empêchent de voir l'horizon, qui est intrinsèquement l'espoir d'un demain meilleur.

Le drame « politique » puissant, terrible, la déportation qu'a connue le poète, « une carte de l'absence »¹¹ significative, ce déracinement révélateur d'une injustice profonde au sein d'une humanité qui a oublié d'être humaine, - précisément parce que l'exilé est la proie d'une politique qui devient sémantiquement le synonyme kafkaïen d'absurdité (« [...] la netteté de l'ombre dans les synonymes / Et la précision du sens... »)¹² - tout cela ne peut certainement pas endiguer ce sentiment d'être à jamais l'étranger, l'exilé sans patrie, sensations ancrées dans l'homme-poète : « Celui qui, en exil, portait en lui la patrie se sent aujourd'hui en exil tout en vivant dans sa patrie. »¹³.

Dans ce désespoir d'un présent sans futur, « c'est un présent privé de lieu »¹⁴, pour un non lieu réel et une patrie à venir : une *matrice* me semblerait un mot plus idoine (celle de la Méditerranée également : « Mer, ô mer... ramène-moi là-bas. »¹⁵) car, se penchant sur les trois autres formes de l'exil que nous avons délinéées : de l'enfance, de la condition humaine et du poète - tel l'albatros baudelairien -, le poète amoindrirait ce sentiment d'exilé « politique » apparemment dominant, offrant ainsi, par la création, une possibilité d'apaisement, une sorte de soulagement intérieur¹⁶. Au bout du compte, face aux dégâts causés par ce déracinement perpétuel, les trois autres formes d'exil, plus profondément ancrées en lui, lui apporteraient une plus grande attention à l'égard d'une œuvre plus intime et une envolée lyrique d'une poétique majeure.

2. Le faire du poème : le charme du poème, l'enchantement du mot

Mahmoud Darwich a offert au lecteur plusieurs clefs pour lire ses poèmes, des clefs qui mettent en scène une poétique qui, tout d'abord, n'apparaît pas telle, lui-même le précise quelque part, puisque chaque nouvelle écriture devient une quête différente vers un monde nouveau, et il l'explique encore mieux quand il écrit : « La poésie est une énigme, et c'est ce qui lui permet de se perpétuer. Il n'y a pas de forme poétique définitive, et chaque poème tente de modifier le concept même de poésie. »¹⁷. Et c'est aussi cela qui fait le charme de sa poésie, chaque poème transporte le lecteur vers un autre paysage au gré de métaphores et de vers teintés de sortilèges renouvelés. Pourtant, on peut y déceler des notes communes, une sorte de fil conducteur de la création comme un fil de perles colorées, précieuses mais aussi celles dont se parent les fillettes devant leurs

⁹ Mahmoud Darwich, *L'exil recommencé* (trad. d'Élias Sanbar), Arles, Actes-Sud/Sindbad 2013, p.39.

¹⁰ *Et la terre se transmet comme la langue* dans *Au dernier soir...*, cit. p.44.

¹¹ Mahmoud Darwich, *Pour notre patrie*, dans *Ne t'excuse pas* (2004), (trad. d'Élias Sanbar), Arles, Actes Sud, 2006, p.36.

¹² Mahmoud Darwich, *Murale* (2000), (trad. d'Élias Sanbar), Arles, Actes Sud, 2003, p.21.

¹³ Darwich, *Entretiens sur la poésie*, cit., p.69.

¹⁴ Mahmoud Darwich, *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude?*(1995), (trad d'Élias Sanbar), Arles, Actes Sud, 1996, p.26.

¹⁵ Mahmoud Darwich, *Présente absence*, (trad. de Farouk Mardam-Bey et Elias Sanbar), Arles, Actes Sud/Sindbad, 2016, p.32.

¹⁶ « Les critiques m'assassinent parfois /mais je ne meurs pas, /je les remercie du malentendu / et repars en quête de mon nouveau poème ! » ; *Assassinat* dans Mahmoud Darwich, *La Trace du papillon. Pages d'un journal (été 2006-été 2007)*, (trad. Elias Sanbar) ; Arles, Actes Sud, 2009, pp.63-64.

¹⁷ *Présente absence*, cit., p.19.

marelles, un chemin chatoyant pour le paradis en sautant à cloche-pied, quand le monde des adultes les oublie. L'enfant Darwich encore bercé par les rumeurs de son village natal, traverse les capitales du monde, et ses mots sont des bijoux enlumines qui disent la nécessité du poème : « La poésie est l'épouse du lendemain / et la fille du passé »¹⁸ et le titre de ce poème d'où ces vers sont tirés veut bien dire ce qu'il veut dire, *Dis ce que bon te semble*, foin des écoles, des poétiques, des critiques, des chapelles littéraires : « Fais ton choix de lettres. / Assemble-les que naissent les mots, / énigmatiques et clairs, et la parole commencera. »¹⁹. Darwich nous apprend la liberté du poème, il n'y a qu'à se laisser transporter vers la mer enchantée de la sérénité poétique, et même là où les mots sont pure douleur, la musique estompe cette souffrance et les mots tombent dans nos cœurs et stimulent nos esprits avec leurs questions énigmatiques qui ne cessent de tarauder la grisaille et la stéréotypie du quotidien. Qu'il s'agisse de mémoire, de réalité ardue, d'enfance oubliée et recommencée au gré des métaphores éblouissantes, d'amour ou de commémoration, chaque fois la voix du poète se renouvelle, se refait, re-fait ce faire du poème - pléonasme s'il en fut – déconstruit, se reconstruit sur les décombres des paysages et malgré celles-ci : « Y a-t-il dans la langue suffisamment de terre pour y trouver notre toit ? »²⁰. C'est l'image réitérée du toit qui se profile dans l'architecture du poème, la métaphore de la demeure qui abrite, protège, recueille, accueille, et fait partager ; ce toit du poème-demeure, du monde et pourquoi pas du ciel, tout au bout de l'horizon nous apparaît profondément significatif.

Pour le lecteur, l'enchantement du poème passe à travers celui du mot et une suite de mots formant un vers qui s'avance avec toute la force de sa musicalité. Roland Barthes écrit que : « Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage [...] »²¹, une palette picturale et musicale d'où puiser l'émotion. Je sais bien qu'il ne s'agit que de traduction, mais quand on écoute la voix - je veux dire la vraie voix - de Mahmoud Darwich, c'est bien la musicalité de son dire qui occupe l'esprit ignorant la langue originale. Et puis c'est le poète même qui le confirme : « Le poème traduit n'est plus la seule propriété de son auteur mais aussi celle de son traducteur, qui devient également son poète. Et peu nous importe de savoir, dès lors, si la pièce traduite est supérieure ou inférieure à l'original. »²². Et nous pourrions ajouter : qu'importe, puisque la musique est bien présente : « Comme le parfum du jasmin sur les nuits de juillet »²³. Une douce mélodie provenant d'un *nay* lyrique semble envelopper les poèmes les plus intimes, ceux qui éveillent chez le lecteur la nostalgie, une certaine tendresse et la mélancolie, comme si l'on regardait du hublot d'un vieux paquebot à la dérive, un monde qui n'est plus. En fermant les yeux, ce sont nos réminiscences scolaires et adolescentes d'une Andalousie mozarabe évoquée qui nous entraînent vers la rêverie : « [...] L'Andalousie fut-elle/ Là ou là-bas ? Sur la terre... ou dans le poème ? »²⁴, et bien sûr c'est le lecteur qui transforme et appauvrit le tout à l'aide, malgré lui, d'images stéréotypées. Mais le lecteur ne reste pas longtemps figé dans sa rêverie et la voix du poète le ramène à la réalité : « J'aime la musique en poésie, et je suis imprégné des rythmes de la poésie arabe classique, je ne peux m'exprimer poétiquement qu'à travers eux. »²⁵. Ailleurs, - dans plusieurs textes - le poète parle de cadence (« Les mots possèdent la cadence de la mer et l'appel de l'obscur [...] »²⁶, cette cadence nous la réinterprétons à travers la traduction par les vers de nos rythmes habituels, et l'imagination nous en fait créer d'autres, encore plus lointains de l'ailleurs, de l'Autre ailleurs, un rythme qui pourrait

¹⁸ *Dis ce que bon te semble*, dans *Ne t'excuse pas*, cit., p.81

¹⁹ *Ibid.*, p.80.

²⁰ *Je soussigné Mahmoud Darwich, entretiens avec Ivana Marchalian* (2014), (trad. d'Hana Jaber), Arles, Actes Sud/L'Orient des livres 2015, p.81.

²¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1953, 1972, p.38.

²² Mahmoud Darwich, *Le lieu de l'universel. Préface de Mahmoud Darwich à La terre nous est étroite et autres poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, p.8.

²³ *Nuit qui déborde du corps*, dans *Pourquoi as-tu laissé...*, cit., p.100.

²⁴ *Onze astres sur l'épilogue andalou* dans *Au dernier soir...*, cit., p.92.

²⁵ *Entretiens sur la poésie*, cit., p.23.

²⁶ *Présente absence*, cit., p.25.

ressembler – mais nous ne le savons pas, nous le supposons, nous glissons notre ailleurs dans le rythme de l'Autre, notre autre dans la cadence de l'ailleurs - à celui que le poète donne à sa scansion poétique : « Deux guitares s'échangent un muwachah [muashshah] »²⁷, le lecteur s'inquiète alors de découvrir ce nouveau mot qui cache une musique mélancolique, digne d'accompagner une élégie (« Enseigne-moi la poésie que je dise ton élégie, maintenant, maintenant, maintenant,/ tout comme tu dis la mienne ! »²⁸. C'est cela le charme du poème de Mahmoud Darwich, de l'ensemble de ses poèmes, une musique douce et résolument triste. Une complainte infinie pour accompagner la souffrance de la vie. Et c'est cela qui touche le lecteur, dans les profondeurs de l'intime, inéluctablement, toute la beauté de cette « cosa per legame musaico armonizzata »²⁹, et quoi que Dante, jadis, ait dit à propos de la traduction poétique, cette « chose » merveilleuse que cette traduction nous dévoile, et qui nous lie au poète Darwich grâce à cette lecture, n'a pas brisé « la sua dolcezza e armonia », « sa douceur et son harmonie ».

3. *Le souvenir et le récit poétique : le temps raconté, poète de l'amour*

« Pour oublier... je me souviens »³⁰, écrit le poète et l'on comprend ici toute la difficulté de revivre un passé qui, d'une part, a engendré les plus grandes joies de l'enfance et de l'autre a permis que l'enfance soit détruite par un départ forcé. Dualisme donc de Mnémosyne et Léthé, ambivalence du poète à la recherche d'un juste milieu pour en saisir le meilleur. Entre les deux, son cœur balance, aurions-nous presque envie de dire. Le poète sait que l'écriture probablement ne suffira pas à effacer l'oubli (« On t'oubliera... comme si tu n'avais jamais été / homme ou œuvre... on t'oubliera »³¹), le risque est grand, bien sûr, la mémoire des hommes est fragile, pourtant ce sont les souvenirs qui semblent l'emporter dans l'esprit du poète, car les souvenirs sont ceux qui ouvrent grand les pages du temps raconté et même si parfois : « Je suis en retard au rendez-vous avec mes souvenirs, avec le saxophone / Et mes nuits sont brèves. »³², à l'aube du nouveau jour, « Maintenant que tu te réveilles /souviens-toi de la danse dernière des cygnes. »³³. Le souvenir amplifie la voix du poète qui s'élève dans les airs et sur la page du livre, le rêve se mêle à la réalité, les musiques aux vers, la douce rhétorique fait danser les images, le récit est sortilège du verbe, les vers tels les méandres d'un fleuve nous attirent dans leurs rets bienfaiteurs et nous entraînent vers la mer du Poème. Écoute, nous dit le poète, et nous lui répétons, incessamment, raconte : « Et les poètes bâtissent de nuages les demeures et passent... »³⁴. On aurait envie de tout citer car chaque vers est un point de départ pour un nouveau monde qui fascine, chaque mot a sa rondeur harmonieuse. Le temps raconté s'installe dans notre esprit, le lecteur est subjugué, le mot tel un aimant attire à sa suite d'autres mots et ceux-ci racontent une histoire : au gré de sa lecture, le sentiment du lecteur se fortifie. Qu'il s'agisse du poète civil, du poète lyrique, du poète amoureux, nous restons envoûtés par la puissance narrative et musicale que ses vers émanent. Enfance, exils, silences, musiques,

²⁷ *Premiers exercices sur une guitare espagnole*, dans *Pourquoi as-tu laissé...*, cit., p.104.

²⁸ *Présente absence*, cit., p.27.

²⁹ «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. »; Dante Alighieri, *Convivio*, (I, 7, 14), (éd. Giorgio Inglese), Milano, Rizzoli-Bur, 1993, p.62 ; «Et cependant que tous sachent qu'aucune chose harmonisée par un lien mosaïque [et musical] peut être de sa propre langue transmutée en une autre, sans rompre toute sa douceur et son harmonie.» (n.t.)

³⁰ *Deux oliviers* dans *Ne t'excuse pas*, cit., p.49.

³¹ *On t'oubliera comme si tu n'avais jamais été*, *ibid.*, p.63

³² *Nous marchons sur le pont*, dans *Le lit de l'étrangère*, Arles, Actes Sud, p.16.

³³ *Maintenant que tu te réveilles, souviens-toi*, dans *Ne t'excuse pas*, cit., p.69

³⁴ *La description des nuages*, *ibid.*, p.77.

amours, solitudes, absences, oublis, automnes³⁵, (seule l'enfance est au singulier, singulière) tous sont accordés consubstantiellement au faire poème (« Nous emporterons avec nous le silence qui précède les poèmes... »³⁶. Et la mémoire se fait récit, singulière et au singulier, elle aussi, mais embrassant plusieurs pluriels. C'est aussi de notre mémoire qu'il s'agit, puisqu'elle se dévoile dans un temps poétiquement universel et collectif, dans l'intimité de chaque regard.

Harald Weinrich dans son livre sur le *Temps* a écrit que :

Les contes merveilleux ne sont pas destinés seulement aux enfants. Mais leur emprise est plus grande sur la vie des enfants que sur celle des adultes. C'est par eux que l'enfant se familiarise avec le monde raconté, par eux qu'il s'ouvre à l'existence d'un univers différent de son entourage habituel, et où les préoccupations ne sont plus seulement de manger, de dormir, de jouer ou d'obéir ; par eux qu'il apprend à participer à un monde autre que le milieu où il vit. Cet apprentissage, commencé avec le conte, se prolongera à travers toute la gamme des différents genres de la littérature narrative. Apprentissage essentiel, puisque c'est celui de la liberté. L'enfant reçoit du conte une leçon qui se continuera dans sa vie d'adulte par les récits de toutes sortes : il apprend à se libérer du monde des contraintes immédiates et à se décentrer un instant ; un instant, le prince ou le jeune fils du meunier relèguent à l'arrière-plan le moi propre de l'enfant.³⁷

Si nous nous sommes attardé sur cette longue citation, dans l'enchantement du monde raconté où le poème remplacera bientôt le conte, c'est pour chercher à mieux voir ce qui se cèle derrière les récits poétiques, parfois épiques, ou sentimentaux, ou mémoriels. Le poète enfant a grandi au cœur même d'un dire raconté d'abord par les Anciens, ce qui l'a conduit inévitablement vers la poésie. Vers une singularité dont ses proches se sont inquiétés bien que l'enfant ait su qu'il s'agissait là de l'unique chemin à suivre. Ainsi a-t-il transformé en poèmes ces récits du temps passé, réminiscences et création se liant à jamais au cœur d'un temps de la mémoire figé, et libérant par cette nouvelle élaboration de la narration du conte un nouvel espace pour que s'élève dans les airs et dans les pages imprimées le vol poétique d'une voix singulière, attachante et originale. La mouvance du récit oral se perpétue dans la maîtrise de la page écrite.

4. Il sentito dire : ce que les voix traductives me disent (le troisième mot, la parole tierce)

Pour mieux comprendre ce *sentito dire* que le lecteur attentif ressent en lisant un texte traduit, il a fallu que le lecteur bilingue se scinde (scission de l'être traducteur, schizophrénie des identités sentimentales), et ainsi a-t-il lu les deux versions du *Lanceur de dés*³⁸, la traduction française et l'italienne. Il ne s'agit pas ici de faire une critique de traductions, ni même de dire que l'une est meilleure que l'autre, les deux sont profondément lyriques et, chose importante, elles nous offrent généreusement et admirablement les derniers poèmes de Mahmoud Darwich. Notre lecture se voudra donc plutôt bienfaisante et questionneuse ; le troisième mot dont nous parlions est celui du poète, probablement, où peut-être celui qui d'une manière fugace passe dans l'esprit du lecteur. Ignorant l'arabe, nulle considération axiologique ne peut intervenir dans ces propos, il s'agit simplement d'une lecture formellement comparative. Une première observation concerne le rythme, apparemment les deux traducteurs semblent suivre un parcours différent. Les strophes ne se superposent pas d'une langue à l'autre et la sensation est que le traducteur italien clôt son vers avec une phrase plus longue, ressemblant presque au verset, parfois, à la prose ; le rythme suivrait plus le

³⁵ Parmi ceux-ci, ces vers: « J'aime l'automne et l'ombre des sens. / Dans l'automne / me plaît l'ambiguïté légère /aux mouchoirs transparents, / telle la poésie à l'instant de sa naissance [...] » ; Mahmoud Darwich, *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin*, cit. p. 42.

³⁶ *Une mémoire pour l'oubli*, cit., p.161.

³⁷ Harald Weinrich, *Le Temps* (1964), (trad. de Michèle Lacoste), Paris, Seuil,1973, p.49.

³⁸ Mahmoud Darwish, *Le lanceur de dés et autres poèmes* (trad. d'Elias Sanbar) avec des photographies d'Ernest Pignon-Ernest, Arles, Actes Sud 2010 ; Mahmud Darwish, *Il giocatore d'azzardo*, (trad. di Ramona Ciucani), con testo a fronte, Messina, Mesogea 2015.

sens de la phrase, mais ce n'est qu'une sensation, bien évidemment. À souligner que dans cette édition italienne, le texte en arabe est en regard. Néanmoins, il nous faut parler du titre car, curieusement, en italien les dés disparaissent au profit d'un hasard, *Il giocatore d'azzardo*. Mallarmé serait-il passé par là pour cet hyperonyme ? Pourquoi cet élargissement du champ sémantique ? ou ne s'agirait-il pas simplement d'une cosmologie italienne qui prévoit un certain fatalisme plutôt que le simple mouvement du lancement ?³⁹ Citons, néanmoins, encore Mahmoud Darwich : « Un monde lancé comme un dé dans un jeu de hasard. »⁴⁰ qui résume et pacifie les contradictions traductives.

Donc, la forme et le titre semblent être les différences les plus évidentes entre les deux éditions, l'italienne est postérieure à la française, et donc il existerait aussi, peut-être, la possibilité que la traductrice italienne (pour qui, du moins nous le supposons, l'arabe n'est pas sa langue maternelle), - mais il ne s'agit que d'une pure supposition - se soit, quelquefois, appuyée à la traduction française. Nous parlions cependant d'un « troisième mot » et/ou d'une « parole tierce » qui se situerait entre les deux langues romanes – et entre le lecteur et l'auteur, dans le cas de la *parole* - que l'on pourrait situer dans un brouillon hypothétique de l'auteur et des deux traductions élaborées, et dans le devenir du poème, par l'esprit et la connaissance de la langue, du lecteur, mais qui resterait, toutefois, indicible.

Nous avons relevé quelques différences sémantiquement intéressantes :

1^{er} poème (*Ici. Maintenant. Ici... et maintenant*) : faubourgs /*margini* (=marges, lisières) ; l'image du narcisse /*riflesso di narciso* (= reflet) ; confisquons/*monopolizziamo* (= monopoliser) ; rêves impossibles/*sogni agitati* (= agités) ; isthme /*limbo* (= limbes) ; patrie/*paese* (= pays) ; Révélation/*ispirazione* (=inspiration) ; qui tu seras /*chi sei* (= qui tu es) ; rhétorique du réalisme/*legge del realismo* (= loi du réalisme).

2^{ème} poème (*Deux yeux*) : sentiments/*sensazioni* (= sensations) ; différence/*distacco* (= détachement, séparation) ; se ferment/*rimpiccioliscono* (= rapetisser) ; trouble des sentiments/*mistero di sentimenti* (= mystère) ;

3^{ème} poème : (*L'air s'est empli du parfum des tubéreuses*). Tout d'abord une considération à propos de la traduction du titre. Le mot *tuberosa* existe en italien, et les sonorités sont autant parfumées que le titre en français ; ([Roza] berce autant que les phonèmes [oéz]), mais la traductrice italienne a choisi une fleur, que probablement elle considère plus « noble » : le lys = *giglio*. Peut-être est-ce dû au fait que dans l'imaginaire de la traductrice, ces simples tubéreuses sont considérées plutôt terre à terre, car - et c'est le cas de le dire -. leur contact avec la terre est plus évident (*tubero* : tubercule). Or, le lys n'appartient pas à la même famille des tubéreuses (liliacées et asparagées) et ce choix italien est, à notre avis, erroné, car ce qui nous paraît important, à part bien entendu le rapport du poète avec sa propre terre, c'est que la tubéreuse possède un parfum beaucoup plus intense qui est, par son titre, au cœur même du poème ; de là, probablement, cela expliquerait aussi le titre elliptique de la traduction italienne : *Di gigli, l'aria* (= De lys, l'air) qui, malheureusement, raréfie le fragrance du poème traduit.

et aussi : me félicite/*mi rende felice* (=me rend heureux).

4^{ème} poème (*Dans la gare d'un train tombé des cartes*) : orangers/*limoni* (=citronniers) ; chambre du garde-barrière/*sala del capostazione* (= salle du chef de gare) ; coquelicots/*margherite* (=marguerites).

³⁹ Intravaia et Scavée parleraient d'entendement sur le plan du réel - du réel concret - que la langue italienne est plus inclinée à utiliser, (« [...] la tendance fondamentale de l'italien à se situer extrêmement près de la réalité concrète, à appréhender le monde ambiant de façon tangible, plus sensorielle qu'intellectuelle. » différemment du français plus proche du réel psychologique (« [...] c'est l'intellectualisation qui constitue la marque originale du français. ») ; Pierre Scavée, Pietro Intravaia, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Bruxelles, Didier, 1979, p.77.

⁴⁰ *Présente absence*, cit., p.33.

Les autres poèmes ne présentent pas vraiment de grosses différences sémantiques, peut-être, dans le poème éponyme : métisse/*bastarda* (=batarde) ; hasard/*fortuna* (=chance) et jumeau/*va a braccetto* (=bras dessus bras dessous).

Je le répète, loin de moi l'idée de juger ou de critiquer les deux traductions, (et puis s'agit-il de traductions sourcières ou ciblistes ?) d'autant plus que je ne connais pas l'arabe. Pour retrouver le troisième mot, il faudrait repartir du poème original et par un nouveau choix (cibliste alors ?) recréer le poème. Mais l'interprétation qui, malgré tout, se construit dans l'esprit du lecteur pourrait être cette tierce parole ou plus précisément, ici, ce troisième mot dont nous parlions : entre *métisse* et *batarde*, il y a une connotation négative de trop, tandis que *métisse* reste de l'ordre positif, la lexie *batarde* nous entraîne dans toute autre direction. L'amour (fou ? malheureux ?) serait alors, cette fois-ci, la tierce parole.

Entre les deux traductions, les différences sémantiques sont, en général, assez légères, à part quelques cas plus éloquentes. En ce qui concerne les voix qui se projettent hors le Poème et qui suscitent chez le lecteur le plaisir du texte, pour reprendre cette belle expression de Barthes, d'une langue à l'autre, au-delà de la composante traductive, la vraie voix du poème est celle que, tous, nous reconnaissons comme la plus juste, celle qui s'accorde le mieux à notre véritable sentir, est celle qui, par le biais de la traduction, nous parle vraiment car nous ne sommes rien d'autre que « les sentimentaux, ce peuple des mots blessés »⁴¹, c'est l'inexprimable tierce parole.

5. En conclusion

Il s'agit donc d'une lecture plurielle et nous insisterons sur l'épithète. On ne cesse de nous répéter qu'il faut se méfier des lectures impressionnistes, (j'imagine un Monet ou un Pissarro sur une page blanche teintée de poème, et un crépuscule de neige taché de fumée), et qu'il faut employer les justes instruments d'une critique analytique, structurale, pragmatique, textuelle. Mais au fond, cet impressionnisme ne revêt-il donc pas tout cela ? Il faudrait, nous dit-on, toujours se méfier⁴², mais le lecteur qui tâtonne sur sa page, ne connaît que le bruit de la mer et les mouvements de son cœur, il se laisse bercer par la musique, l'adagio des mots et l'andante des images, il ne peut se laisser museler uniquement par des écoles de pensée, il faut qu'il comprenne au mieux la page écrite, non pas qu'il la raisonne (les critiques sont là pour cela), mais qu'il l'amalgame à son esprit, à son âme, à son bagage. Et alors il réfléchit, le lecteur réfléchit et réfléchit dans son regard la voix du poète, ce double sens, cette polysémie époustouflante, cette sémantique bariolée qui ne cesse de creuser nos sens et nos points de vue ; le poète à son tour se reflète dans la voix proche du traducteur, - proche, prochaine - car le poète sait que sa voix se dispersera dans le monde entier, dans les demeures du monde entier le plus attentif, *bayt*⁴³ est le juste mot. De nouveau la sémantique bariolée : maison et vers. Le poète est comme une tortue qui avance lentement sachant que, tôt ou tard, il arrivera partout : portant en soi sa demeure, et ses vers, toute l'imagination du poème. Plurielle parce que quelque part, dans un pays différent du mien, quelqu'un d'autre lit le

⁴¹ *Peut-être parce que l'hiver a tardé*, dans *Le lit de l'étrangère*, cit., p.57.

⁴² Nous remarquerons au passage que ce verbe paraît devenir le verbe-symbole le plus idoine pour représenter, hélas, notre époque.

⁴³ « L'uso della parola "stanza" per indicare una parte della canzone, deriva dal termine arabo *bayt* che significa "dimora" "tenda" e insieme "verso". Secondo gli autori arabi, il termine *bayt* indica anche il verso principale di una poesia composta in lode di una persona cui si rivolge un desiderio, in particolare il verso in cui si trova espresso l'oggetto del desiderio [...]»; Giorgio Agamben, *Stanze*, Torino, Einaudi 1977, p.152; «L'usage du mot "stanza" pour indiquer une partie de la chanson, dérive du terme arabe *bayt* qui signifie "demeure", "tente" et en même temps "vers". Selon les auteurs arabes, le terme *bayt* indique aussi le vers principal d'un poème composé pour un éloge à une personne vers qui l'on exprime un penchant, en particulier le vers où se trouve exprimé l'objet du désir[...] » (n.t.) À noter que « stanza » en italien veut dire aussi : pièce (de la maison) voire chambre (*stanza da letto*).

« Quant à la maison métaphorique que le poète invente pour lui-même, il s'agit d'un lieu intime, un vers de poésie. la maison devient un vers et le vers un refuge. C'est pourquoi je suis très heureux qu'en arabe on désigne par un même mot, *bayt*, aussi bien la maison que le vers de poésie » ; Darwich, *Entretiens*, cit., p.78.

même poème que le poète nous a légué. Frères lointains mais si proches dans la lecture, les mots que je lis sont pour nous, elle, lui et moi, toujours la même émotion et jamais la même, comme une âme verlainienne. La voix du poète, Mahmoud Darwich comme un écho dansant dans nos consciences de lecteurs inconnus, (« Car l'étranger est un frère pour l'étranger. »⁴⁴) nous enchante, nous entraîne, nous berce. Elle nous fait le don d'un calme apaisant et nécessaire dans un monde meurtri par les bruits, toutes sortes de bruits, de fureurs, de tumultes et de fracas. Dans cette nouvelle paix que le poète nous offre « le souvenir a les parfums d'une fleur nocturne qui pleure »⁴⁵, et la vie soutenue par la voix du poète prend un sens empreint de silence, de solitude, de souvenirs, de parfums fleuris de la mer, et d'espoir.

⁴⁴ *Murale*, cit., p.10.

⁴⁵ *Ibid.*, p.41.