

Fortini/ Brecht de quat'sous, et quelques autres

par Jean-Charles Vegliante

Les hommes respirent encore.

B. Brecht, « Der Anstreicher spricht... »

Brecht a été sans doute l'un des points de référence privilégiés de Franco Fortini, sinon, au plan idéologique et esthétique, un interlocuteur idéal. Lui empruntant le titre même de son recueil de traductions poétiques, considérées d'ailleurs équivalentes « à ses autres vers » – il s'agit du *Kirschdieb*, « Le voleur de cerises » –, Fortini restera fidèle à l'auteur allemand lorsque la mode en était passée et, comme il se doit, tournée en dérision par des modes plus récentes. Cette longue fréquentation remonte au moins à 1950, lorsqu'en compagnie de sa femme Ruth Leiser il traduisait *Sainte Jeanne des abattoirs* et *Mère Courage*. Bientôt suivraient *Poésies et chansons*, puis le *Roman de quat'sous* (*Drezgroschenroman*) et le choix décidé d'Éluard parmi les voix reconnues de la Résistance française. Sans doute s'est-il agi aussi d'une sorte d'apprentissage formel, dont nous avons une trace dans ses réflexions « sur quelques paradoxes de la métrique moderne », à partir entre autres des *Hundert Gedichte* (1958), ou dans tel essai sur la poésie italienne contemporaine¹. Mais, précise-t-il à propos du métaphorique « Voleur de cerises » – *Il ladro di ciliege*, Einaudi 1982 –, l'exigeante poésie de Brecht, avec sa frappe anti-lyrique inimitable, ne lui « épargnait aucune épreuve ». Et « elle se répercutait sur [ses] propres vers, qu'il était en train d'écrire et intitulait précisément *En traduisant Brecht* ».

C'est cette étape importante, emblématique de toute une attitude désacralisante devant le fait littéraire, conçu à la charnière du privé et du public (par définition trans-textuel), que je voudrais d'abord donner à lire ou à relire :

En traduisant Brecht

*Un grand orage
pendant tout l'après-midi s'est tordu
sur les toits avant de crever en éclairs, en eau.
Je fixais des strophes de ciment et de verre
où étaient des cris, des plaies murées, des membres
également miens, auxquels je survivais. Avec précaution, regardant
tantôt les tuiles fouettées, tantôt la page sèche, j'écoutais mourir
la parole d'un poète ou bien se changer
en voix autre, qui n'est plus pour nous. Les opprimés
sont opprimés et tranquilles, les oppresseurs tranquilles
parlent dans les téléphones, la haine est polie, moi-même ne sais plus, je crois, à qui
[la faute.*

*Écris, me dis-je, hais ceux
qui avec douceur conduisent au néant les hommes et les femmes qui marchent à tes côtés
et croient ne pas savoir. Parmi les noms des ennemis
écris aussi ton nom. L'orage
a disparu avec emphase. La nature pour imiter les batailles est trop faible. La poésie
ne change rien. Rien n'est sûr, mais écris.*

1. Et encore dans *Saggi italiani*, en 1966, il oppose cet apprentissage intellectuel et éthique à celui, plus souple, de son ami Sereni, « trop sceptique pour croire à un langage blanc et compact (par exemple au ciment armé des poésies brechtiennes de rythme irrégulier). » Garzanti 1987, p. 184.

Il y a quelque chose d'indécrot ou de dérisoire à proposer une interprétation de plus, à la suite ou à la trame d'un texte pareil, d'une limpidité presque programmatique, et au demeurant déjà assez bien connu¹. Insistons pourtant sur un aspect : le travail second, sur le texte d'un autre, c'est-à-dire dans l'acception la plus large la *traduction*, finit par faire de ce stimulant, de cet aliment assimilé par la plus puissante des lectures (la lecture-pour-traduire), comme une seconde nature ; à l'instar de la première (la Nature), cette seconde nature est sans doute incapable, en tant que telle (« chose » et « référent »), de changer quoi que ce soit dans la réalité et les consciences. C'est pourtant parce qu'elle existe – et, avec elle, par elle, notre rapport au dépassement de l'intérêt particulier, la *communion laïque* parmi ceux qui nous ont précédés – « peut-être parce que *en tant que traduction* elle ne nous implique pas directement à la place de l'auteur (le *hacedor* de Borges, l'*auctoritas* de Dante), peut-être parce qu'en bonne logique traductive elle *biaise* avec cette place centrale, cette place du pouvoir, qu'elle nous assure d'un sens à venir, c'est-à-dire d'une direction, et nous autorise à écrire, à continuer en dépit du « rien n'est sûr ». La position du poète et celle du militant sans parti, comme souvent chez Fortini, coïncident là absolument : aux antipodes – par exemple – de la célèbre déclaration montaliennne « ce que nous *ne* sommes pas, ce que nous *ne* voulons pas » (*Ne nous demande pas le mot...*). L'attitude individuelle, fût-elle la plus digne – ou, ainsi qu'aimait à dire Montale, « décente » –, ne suffit plus à rassurer, encore moins à dédouaner. Il faut se résoudre à *faire comme si*, à « parier sur une humanité qui n'est pas présente, qui *n'est pas en scène*, qui parle (collectivement) du fond des coulisses », qui éventuellement n'apparaît que de manière seconde (traduite) ou « en rêve »². La leçon brechtienne est visible dans ces vers de *La poésie des roses*, où un temps à venir, « historiquement possible » mais déjà transcendé par une dimension artistique fraternelle et partagée, se présente justement comme « en rêve » :

(..)
Le désir et la séparation
ne seront plus là. Qui nous avons été,
nous le saurons, sans douleur. Déjà vers nous
ce qui vous parut fable vient et ce sera,
enfants de ce siècle, ironies.
Nous sortirons du songe pour exister en une seule vérité.

Tous les parfaits amours un seul amour.
Tous les jours les plus beaux un jour unique.
Corps disparus que nous avons aimés,
de misérables restes recréés
ferez retour, bienheureux de piété
et surprise...

Il semble à peine croyable que l'on ait pu, parfois, confondre Fortini avec un donneur de conseils, voulant plier son écriture aux impératifs d'on ne sait quel engagement ; il

1. En dépit de la méconnaissance française de l'œuvre, voir par exemple, dans « Écritures » de Liège, n° spécial *Échos d'Italie*, automne 1992, p. 72 (trad. A. Maquet et J.Ch. Vegliante). Ma version est légèrement différente de celle que j'avais donnée dans F. Fortini, *Une fois pour toutes*, Fédérop, 1986 (d'autres poèmes de Franco Fortini – inédits pour la plupart – dans *Les Langues Néo-Latines* n°265, 1988 ; *Lettre Internationale* n° 23, 1989 ; *Poésie* n° 69, 1994 et n°83, 1998).

2. Franco Fortini, « Brecht ou le cheval parlant », dans *Verifica dei poteri*, Milan, Mondadori, 1965 (éd. 1974, p. 313).

suffit de lire quelques vers de lui – y compris dans des pages où des raisons de « force majeure » et tout à fait « exceptionnelles » (*Foglio di vita*, 1938-1945) exigeaient de forcer un peu les teintes du « message »¹ – pour se rendre compte de la radicalité littéraire des options politiques de cet auteur, l'un des rares à avoir entièrement plié, dans la langue « morte » de Dante (et de la bourgeoisie), l'intégralité de ce qu'il avait à dire pour essayer, non pas seul, de rester fidèle à la possibilité de l'extrémisme, cette « maladie infantile » sans laquelle il n'est pas de maturité – ni *a fortiori* de vieillesse – supportable. Car l'accommodation mène à la complicité non dite et « les petits changements sont ennemis des grands changements » (Brecht cité dans l'extraordinaire autre *satira* italienne de notre époque, *L'ospite ingrato* de 1966, sous le titre « Ne pas se retourner »²) ; dans cette ligne ardue qui lui aura fermé les portes de certaines éditions étrangères et sans doute aliéné des amitiés de ce côté des Alpes (où cependant les événements de l'automne 1956 lui avaient fait resserrer certains liens), la question des contenus n'a même plus de signification séparée de la création formelle et langagière. Celle-ci est dérisoire pour elle-même, et manque son objet en s'esthétisant. Il n'est de poésie, hier comme aujourd'hui encore praticable, que profondément, substantiellement politique, c'est-à-dire traduite au bout du compte en lectures, « en êtres humains vivants », capables par leur réception même de lui donner vie indéfiniment. D'un tel apprentissage, Fortini n'oubliera jamais l'effacement du particulier, de l'individu scripteur (avec son pathos et son élégie, et pasolinienement dirions-nous, ses caprices) derrière l'*exemplum* le plus divers, changeant, voire « vulgaire », truculent, carnavalesque, ambigu, et en même temps formalisé de manière synthétique, percutante, et si l'on veut classique : « de ciment et de verre » en l'occurrence. Et la menace de toute « Beauté créée pour les heureux » (Éluard, vers la même époque).

La figure de Brecht, au-delà des pages qui lui sont explicitement consacrées, par exemple sur les parfaits objets textuels qu'expriment les aphorismes de *Me-ti*, ou sous forme de portrait idéal mais contrasté dans le dictionnaire *Non solo oggi* (1991), ou pour l'occasion de discussions ponctuelles comme celles du *Roman de quat'sous*, apparaît donc dans un nombre élevé d'œuvres de Fortini, le plus souvent à l'enseigne de la forme (classique) et, du point de vue poétique, d'un haut degré de fusion « métrico-morale » (donc politique) certainement enviable.

Les certitudes, sans aucun doute, se sont faites plus rares, ou amères, après les naufrages des années cinquante et soixante, de même que le langage de la culpabilité. Il n'empêche. Encore que le lecteur virtuel, auquel Brecht déléguait le soin de compléter en images la proposition neutre et dépouillée qu'il voulait lui fournir sans la moindre « inflation », puisse n'être devenu, en bonne intelligence sociologique, qu'une simple et commode « projection de l'auteur », la position fondamentale que celui-ci incarnait n'a

1. La période correspond aussi à celle des lectures d'Aragon et surtout d'Éluard, dont Franco Fortini traduit *Poésie interrompue* dès 1947, avant de proposer un ample choix de poèmes en 1955, « après l'avoir discuté, non sans quelque tension, avec un fonctionnaire [cadre ?] politico-littéraire parisien » (*Il ladro di ciliege*, p. vi) ; ce n'est que beaucoup plus tard, avec d'autres exercices sur des poèmes de Brecht, qu'il s'approchera de Rimbaud, des deux *Faust* de Goethe ou du *Lycidas* de Milton, acceptant ce passage à la limite de l'obscurité, de l'hyperbate, de la déchronologie, dont ses propres derniers recueils portent souverainement témoignage (*Paesaggio con serpente*, 1984, *Composita solvantur*, 1994) — et dont j'ai essayé d'explicitier quelques ressorts à la limite, tout près des frontières de la langue, par et pour la traduction « sans comprendre » (cf. *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996, p. 203-222).

2. La difficulté de procurer des références françaises fera excuser, j'espère, que je cite encore ma note (avec traductions) : Franco Fortini, *L'ospite ingrato, Les Langues Néo-Latines*, n° 257, juin 1986 (p. 112-116). Le grand *Satura* auquel il est fait allusion est celui de Montale (Mondadori, 1971).

pas cessé d'être agissante pour le poète et l'intellectuel de première grandeur qu'a été Fortini. Aussi est-il particulièrement intéressant de lire aujourd'hui ce qu'il écrivait encore du *Roman* au début des années soixante-dix, « quinze ans après l'avoir traduit », et de voir comment cette intervention *après coup* se trouve finalement mise en place du point de vue critique et d'histoire de la critique, parmi des pages sur Michelet (et Barthes), Proust, Zola ou la Nouvelle Critique, sous le titre général de « La médiation littéraire »¹. Une manière très claire de délimiter des territoires et d'en accepter les responsabilités².

1. *Questioni di frontiera*, Einaudi 1977, pp. 297-310.

2. Une première version de cette note, suivie d'une traduction de l'article « *Le Roman de quat' sous* », par Iris Liorca et moi-même, a paru dans un numéro de la revue *Europe* consacré à Brecht, été 2000.