

**LA VISIO MENTIS DANS  
L'INFINITO de LEOPARDI**

Pour traduire *L'Infinito*, l'un des *Canti* les plus étonnants de Giacomo Leopardi, Philippe Jaccottet a choisi de suivre le cheminement lyrique de Leopardi, peut-être à cause de la construction spécifique de ce poème, de sa brièveté et de la correspondance absolue entre la philosophie léopardienne et le rythme de l'idylle.

C'est pourquoi je m'efforcerai de souligner, dans la juxtaposition de l'original italien avec sa version française, les lieux où il semblerait ne pas y avoir passage, filtrage d'une langue à l'autre et, d'autre part, ce qu'on pourrait appeler des libertés prises par le traducteur, qui pousseraient le poème vers une nouvelle forme correspondant à une idée préconçue du traducteur même<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'eremo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando; e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva; e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio;  
E il naufragar m'è dolce in questo mare

Giacomo LEOPARDI, *Tutto le opere*, a cura di Francesco Flora, Mondadori, *Canti*, p. 46.

L'INFINI

À un tout premier abord, on peut remarquer que la globalité d'organisation du poème français respecte la globalité de la structure du poème italien, car le nombre des vers (15) est respecté, ainsi que la division du discours poétique en 4 phrases.

Or, dès le 1er vers, on bute sur la différence entre les deux langues, à savoir l'extrême difficulté à rendre certains mots ou certaines tournures syntaxiques en français, d'autant plus que l'italien de Leopardi est beaucoup plus corporel que le français cartésien contemporain.

En effet, Leopardi écrit : *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*, où le sujet de la phrase (*l'ermo colle*) est formé par la juxtaposition du substantif *colle* (un mot parmi les plus usuels en italien, au point qu'il accompagne et signifie les dénominations géographiques) et *ermo*, un adjectif fort et rare qui dérive du latin *eremu(m)* et qui possède deux significations : solitaire et désert.

Comme il est impossible de traduire ici *colle* par *colline*, comme pourtant il a été fait<sup>2</sup>, parce que le mot *colline* donne une image printanière et souriante, Jaccottet fait face à cette difficulté, en traduisant par « cette hauteur déserte ».

Il a donc employé le mot *hauteur* qui laisse entendre qu'il s'agit d'un relief désert et dramatique parce qu'escarpé, en le reliant à l'adjectif (*solitaire*) qui traduit la deuxième signification de *ermo*. Toutefois, c'est justement dans le caractère escarpé du mot *hauteur* (féminin) qu'il y a éloignement du texte italien, car *colle* (masculin) est sûrement une hauteur mais à forme arrondie et, de plus, dans le regroupement de *ermo* et de *colle*, les deux linguo-dentales

Toujours j'aimai cette hauteur déserte  
 Et cette haie qui du plus lointain horizon  
 Cache au regard une telle étendue.  
 Mais demeurant et contemplant j'invente  
 Des espaces interminables au-delà, de surhumains  
 Silences et une si profonde  
 Tranquillité que pour un peu se troublerait  
 Le coeur. Et percevant  
 Le vent qui passe dans ces feuilles – ce silence  
 Infini, je le vais comparant  
 A cette voix, et me souviens de l'éternel,  
 Des saisons qui sont mortes et de celle  
 Qui vit encor, de sa rumeur. Ainsi  
 Dans tant d'immensité ma pensée sombre,  
 Et m'abîmer m'est doux en cette mer.

Giacomo LEOPARDI, *Canti*, Paris, Gallimard, p. 68.

<sup>2</sup> G. LEOPARDI, *Les Canti*, L'Age d'Homme, p.67.

centrales de *colle* corrigent et, pour ainsi dire, résolvent la difficulté de prononciation et la dureté du groupe vibrante + labiale de *ermo* .

De même, *il guardo esclude* compose à nouveau le groupement d'un mot à caractère poétique et qui renvoie à Pétrarque et à Tasso (*il guardo* et non pas *lo sguardo*) avec un verbe très fort dans sa dérivation étymologique : *esclude* < *ex-claudere*, fermer dehors, là où *cache au regard* de Jaccottet dénote certainement une baisse de ton, aussi à cause de la différente organisation syntaxique de ces trois premiers vers, à savoir de cette première phrase. Car, à *questa siepe* (où le mystère est accru par la répétition des fricatives sifflantes) fait suite une proposition relative: « che da tanta parte/Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude », où il y a un mouvement qui, partant du plus lointain (*da tanta parte/ Dell'ultimo orizzonte*) revient à soi et nie la possibilité même de la vision de cet horizon ultime.

La *siepe* est le sujet éloigné de son verbe et elle en est le sujet à caractère naturel, à savoir l'obstacle visuel posé sur la Nature elle-même qui enferme et exclut toute possibilité visuelle du je poétique. Là où Jaccottet a organisé les dire, les murmures de son je en posant le verbe (*cache*) en début du vers et en exprimant à la fin du vers 3, la traduction de *tanta parte* par une *telle étendue*, nommant l'étendue. Ce qui trahit le poème, car l'étendue nommée, est perçue par le regard du lecteur, tandis que *da tanta parte* laissait le lecteur (tout à fait comme le je poétique) âprement délimité et fermé à toute possibilité de regard.

Le mystère silencieux qui va naître de ces trois premiers vers est ainsi, d'une certaine manière, trahi par le poème de Jaccottet et même par le jeu de l'adversative *ma* qui fait suite, dans l'enchaînement de la deuxième phrase, car elle suit *esclude* et entrelace très étroitement l'*esclude* du vers 3 avec *sedendo e mirando* du vers 4, tandis que chez Jaccottet, il n'y a pas d'opposition réelle, car l'adversative a davantage valeur de conjonction dans une suite de vers mélodieux.

Chez Leopardi, toute la première phrase du poème est remise en cause et bouleversée par cette simple adversative. Et dans le choix de ces deux gérondifs (*sedendo e mirando*) il y a aussi l'union d'un verbe d'emploi quotidien (*sedendo*) avec un autre verbe plus littéraire mais très répandu dans sa poésie (*mirando*). *Mirare* a deux significations : regarder attentivement et s'émerveiller. Dans l'acception léopardienne l'usage est très varié, et, ici, il me semble qu'il garde les deux sens. C'est pourquoi Jaccottet le traduit par *contemplant*, en transposant le caractère littéraire à la traduction de *sedendo* : *demeurant*.

Or, Leopardi exprime ici la puissance du regard contemplatif et d'une apparente passivité. Il y a violence de la part de la Nature, de la *siepe*, mais l'être humain peut convertir cette passivité même dans une action de grande

amplitude à l'aide de sa *mens* et de l'utilisation de cette même *mens* que l'homme peut faire.

C'est pourquoi, succédant aux deux gérondifs, à la fin du vers et séparé de son nom par un enjambement, on rencontre d'un coup les *interminati* (*Spazi*). *Interminati* : un participe passé à valeur adjectivale qui veut bien dire *qui n'ont pas de terme* (un peu comme *sterminati*), tandis que le français *interminables* laisse la possibilité de poser un terme, une fin, à ces mêmes espaces. Et, si auparavant l'horizon était nommé comme extrême, ultime, au singulier, ici il y a multitude d'espaces, exprimée au pluriel. Tout à fait comme le *di là da quella* précise bien que c'est au-delà de la *siepe*, au-delà donc de l'obstacle visuel posé par la Nature, qu' on trouve ces *interminati / Spazi*, là où en français, *des espaces interminables au-delà* reste beaucoup plus flou et moins relié à ce même obstacle qui fait cabrer la *mens* humaine, en lui permettant de se tourner vers un univers qui est beaucoup plus extrême que la ligne lointaine de tout horizon terrestre. Et Leopardi, poursuivant son processus d'imagination spéculative, ajoute : « *e sovrumani / Silenzi* », où l'approche est directe, car elle n'est régie par aucune préposition ( voir Jaccottet : « de surhumains / Silences »).

Et en allant encore plus loin, en poussant ses capacités spéculatives, Leopardi ajoute, faisant toujours précéder l'objet par la conjonction *e* (qui semble faire naître les images l'une de l'autre) *e profondissima quiete* traduit par une expression pas très heureuse, à mes yeux : *une si profonde tranquillité*. Le mot *quiete* chez Leopardi a une signification très précise ( voir le poème intitulé *La quiete dopo la tempesta*). Or, ici, la *quiete* semble être un grand calme, une quiétude, avec une signification presque absolue et pas du tout psychologique : c'est la quiétude des espaces infinis, des étoiles qui tournent autour du soleil ; c'est la grande *quiete* qui a succédé à l'harmonie stellaire du Moyen Âge, après les découvertes relativisantes de Galilei.

Superflu paraît aussi le rajout à la *profondissima quiete* d'une si *profonde tranquillité*, car ici on touche à l'Absolu.

Mais après cette étude analytique sur l'emploi de certains mots et qui pourrait paraître fallacieuse à tout traducteur expérimenté regardant la globalité du texte, j'essayerai d'aborder la totalité de la phrase. Et dans cette deuxième phrase on retrouve, tout à fait comme dans la première, une profonde inversion dans la suite des composantes syntaxiques. Car Leopardi nous fait nous trouver d'un seul coup face aux mystérieux secrets de l'infini (de l'Univers), en faisant suivre l'expression verbale *io nel pensiero mi fingo*, tandis que Jaccottet fait précéder les espaces infinis de *j'invente*, peut-être pour essayer de traduire à tout prix ce *io* exprimé par Leopardi et donc souligné – et souligné aussi par sa position en début du vers 7. Or, tel qu'il est composé par Jaccottet, le vers 4 semble donner encore plus de poids au verbe *j'invente* : « Mais demeurant et

contemplant j'invente »; l'opération mentale du je poétique face à l'obstacle naturel semble presque un jeu ludique, là où chez Leopardi il s'agissait de l'actualisation des plus élevées capacités intellectuelles, comme la riposte que l'homme se doit de donner à la Nature. De plus, *io nel pensier mi fingo* contient une acception très plastique difficile à rendre en français, car  *fingere*  dérive d'une racine indoeuropéenne inconnue qui signifie *plasmare* (mouler).

Et *mi fingo* n'est pas donné isolé ; il est étroitement relié aux fictions de la *mens*, de la pensée, en opposition à une fiction purement imaginative. C'est la pensée qui engendre ces espaces, ces silences, cette quiétude, mais elle reste toujours consciente qu'il ne s'agit que d'une opération mentale soulignée par cette mise au centre de l'expression verbale de *nel pensier*. A quoi fait suite *l'ove per poco/Il cor non si spaura* à construction très simple : sujet-verbe. Mais ici les deux termes ( substantif et verbe ) sont choisis dans le vocabulaire poétique. *Cor* garde sa double signification de *coeur* et de *courage* et le *non si spaura* est beaucoup plus synthétique que le plus usuel *non si impaurisce* car dans le *non si spaura* le mot *spaura* est prononcé en entier, précédé par cette fricative sifflante qui donne au verbe un plus grand poids et en même temps une sorte de signification dissuasive.

Jaccottet en reliant ce sentiment de frayeur directement à *une si profonde tranquillité* le fait suivre par la proposition *que pour un peu se troublerait / le cœur*. L'épouvante, l'effroi ( la *paura* ) sont minimisés par le trouble possible, exprimé au conditionnel. En français, donc, la profonde dichotomie qui s'établit entre *pensier* et *cor* est presque totalement ignorée. Le *cor* leopardien affronté à l'infini universel, perçoit, sent, éprouve la panique, mais il tient bon, soutenu par la force de l'intellect. Mais voici que, exprimant par le conditionnel le sens de l'effroi, vient à manquer, dans la traduction, cette sorte d'éveil au réel environnant qu'on approche dans la phrase suivante, où la conjonction *e* vient réunir deux phrases mêmes. *E come il vento* etc. Il y a donc recul dans la création de la pensée, un recul auquel s'enracine ce que l'ouïe entend d'un coup. Donc un recul du corps qui se retrouve éveillé dans cette réalité naturelle.

En effet, Leopardi écrit « E come il vento / Odo stormir tra queste piante ». Voilà que le vent, un son naturel, vient surprendre le je poétique et le ramener doucement au réel qui l'entoure et à la Nature. Dans *L'infinito* il n'y a pas de point d'appui, tout au plus de légers points de repère ; voici le vent qui vient éveiller le poète. De nouveau, la réalité naturelle, accompagnée de ses mystères, se pose cette fois-ci autour du poète. Il ne s'agit plus d'un obstacle faisant naître une imagination créative. Le poète est allé tellement loin que seulement la *voce* de la Nature même ( le vent ) peut lui permettre de s'élancer dans un autre processus mental. Voici que, dans un certain sens, la Nature – maîtrisée – n'est pas une Nature marâtre (du moins dans la dernière version de

l'idylle) mais une sorte de son accompagnant les imaginations mêmes du poète. « Quello / Infinito silenzio a questa voce / Vo comparando ». A l'aide de cette voix qui vient souligner encore plus *quello / Infinito silenzio*, le je explicité avec fierté par le poète ( le *io* étant exprimé pour la deuxième fois) commence une deuxième opération mentale : celle du rapprochement et de la comparaison.

Dans l'espace ou mieux les espaces *interminati*, une nouvelle entité conceptuelle affleure, le concept vivant du Temps exprimé par l'« eterno, / E le morte stagioni, e la presente, / E viva, e il suon di lei ». Mais cette fois-ci ces mêmes concepts imaginatifs subviennent des tréfonds du cœur. En effet, le verbe employé est *e mi sovviem l'eterno* etc. qui pourrait paraître un simple gallicisme, mais qui, en réalité, vient ouvrir une procession d'images-souvenirs naissant du cœur : « l'eterno / E le morte stagioni, e la presente, / E viva, e il suon di lei ».

Jaccottet a essayé de rendre cette forme aulique du verbe en éliminant le sujet : « et me souviens de l'éternel / Des saisons qui sont mortes et de celle / Qui vit encore, de sa rumeur ». Mais, là aussi, il a fait recours à une expression française qui réclame l'usage de prépositions et qui donc efface le face à face.

Il y a, par conséquent, un premier mouvement, pour ainsi dire horizontal, pour le saisissement de l'infini spatial, à la suite duquel un mouvement d'ordre vertical se propose d'embrasser l'infini des Temps. En effet, *l'eterno* qui résonne de tout son poids de pierre tombale précède le *morte stagioni* ainsi que *la presente, / E viva, e il suon di lei*. Dans cette procession, où les conjonctions semblent faire surgir l'une de l'autre les images-souvenirs, il y a croisement des Temps à l'aide de la répétition de la dentale sourde.

Jaccottet n'a pas traduit *la presente* (si intimement liée aux deux autres termes temporels précédents), mais il a rendu *e viva* plus librement, en la transposant dans *celle / Qui vit encore*. Ce faisant, il est resté très proche de la philosophie léopardienne, mais, à mon avis, la mort qui couve dans toutes les choses n'est pas expressément dite ici, dans ce lieu précis.

Le je poétique est donc au centre du croisement des Espaces et des Époques (du Temps). L'obstacle l'a aidé à *fingersi* l'infini des Espaces ; la voix du vent l'a aidé à extraire des tréfonds de sa mémoire et de son cœur l'éternel et la relativité de tout temps. C'est pour cela, peut-être, que Leopardi use d'une proposition étrange en disant : « Così tra questa / Immensità s'annega il pensiero mio » au lieu du plus simple « in questa immensità ». Le *io* qui a fait face à cet immense voyage de l'esprit, peut bien se dire qu'il est au centre de l'écoulement des Temps et de la quiétude des Espaces infinis. C'est ainsi qu'il continue : « Così tra questa / Immensità s'annega il pensiero mio : / E il naufragar m'è dolce in questo mare ».

Et là, finalement, nous touchons à la différence du poème de Leopardi et de celui de Jaccottet, qui renvoient à la synthèse de tout ce qui avait été dit dans les vers précédents. Car si le je poétique de Leopardi dit que sa pensée *s'annega* (à la lettre : *se noye*) *tra questa immensità*, donnant le complément locatif en premier, le verbe en deuxième et le sujet (*il pensier mio*) en troisième, Jaccottet bouleverse l'organisation léopardienne, en disant : « Ainsi, / Dans tant d'immensité ma pensée sombre », où *sombrer* est un verbe à caractère obscur, surtout rapproché de pensée. A savoir que, si dans le vers de Leopardi il y a une sorte de description heureuse de *l'annegarsi tra questa immensità*, Jaccottet donne une sorte de mouvement de chute qui s'accomplit à la fin du vers : « Dans tant d'immensité ma pensée sombre », et cette même coloration obscure comme un Soleil noir est reprise par le vers suivant : « Et m'abîmer m'est doux en cette mer », avec un mouvement de lente précipitation vers les profondeurs qui est renforcé par *m'abîmer*, tandis que le *naufregar* de Leopardi n'a pas seulement un caractère horizontal, mais il exprime aussi une sorte de songe ( je le répète ) heureux dans son dénouement.

Or, pour mieux reprendre de façon synthétique le face-à-face des deux poèmes, je voudrais ajouter que tout le jeu des adjectifs démonstratifs ( dont Leopardi fait ici un grand emploi ) risque de disparaître en français ( surtout dans un poème ) à cause du manque d'adjectifs démonstratifs correspondant à la différence des italiens : *questo / quello*.

En effet, relisant le poème de Leopardi, nous rencontrons dès le début tout un jeu subtil et savant d'approches et d'éloignements du réel ou des visions mentales face au je poétique.

Dès le premier vers, la présence du *colle* et de la *siepe* se montre toute proche, à savoir les réalités naturelles solitaires et arides qui se posent presque en miroir de la désertique solitude du je léopardien. Le *colle* ( très probablement le *colle Tabor* ) et la *siepe* ayant été choisis comme lieux éloignés des humains comme lieux de contemplation méditative.

L'horizon extrême, au bout duquel on devait apercevoir la mer Adriatique, est exclu de toute possibilité de vue par l'obstacle formé par la *siepe*. Mais voilà que la *visio mentis* initie son labeur. Voilà qu'au-delà de la *siepe* des Espaces inouïs surgissent, en éloignant d'un coup l'obstacle même ( *di là da quella* ), obstacle surmonté en tant que tel au moyen des chemins de la méditation. Ce n'est qu'alors, en effet, qu'on peut regarder les mondes infinis et silencieux de l'espace sidéral perçus dans leur immensité. Ce qui risque d'effrayer le cœur. Mais voici qu'une voix toute proche se laisse entendre la voix du vent ( *questa voce* ). Elle est si proche et vivante que pour un instant, ne fût-ce que le temps d'un instant, *quello infinito silenzio*, le silence infini des voûtes célestes s'éloigne et des pensées-images d'une autre qualité surgissent, des pensées qui, tout en laissant le je poétique dans cet état d'âme second, se

relient au réel présent et historique, bien que relativisé. Voilà qu'à l'instar de l'ouïe on revient en-deçà de l'obstacle pour accueillir avec ce sens resté vigilant, les murmures des feuilles. Mais, lorsqu'à l'écoute de cette même voix, on réussit le tour de force de garder le point nodal de la *visio mentis*, voici qu'assoiffé le je poétique se laisse appeler, conduire et porter par cette immensité et par cette mer qui lui est si proche.

Il y aurait une autre manière encore de reprendre la juxtaposition des deux poèmes, à savoir la comparaison de leurs respectives ponctuations. Car si le nombre de phrases est rigoureusement observé dans chacune des phrases mises en miroir le rythme est **autre**. Or, la ponctuation chez Leopardi est bien subjective et créative car, par exemple, les deux points donnent une sorte d'explication visuelle et les virgules (souvent précédant la conjonction *e*), expriment un réel point d'arrêt musical, une pause ou mieux comme une reprise du souffle pour mieux maîtriser un matériel par trop émotionnel. Dans *L'infinito* nous trouvons au vers 7 (à la moitié du poème) un point virgule qui n'apparaît pas en français. Tout comme les deux points répétés deux fois chez Leopardi et les huit virgules (environ 4 et 4, respectivement dans la première et la deuxième partie du poème) on n'en compte que quatre dans la traduction de Jaccottet – qu'on repère surtout dans la deuxième moitié.

Pour résumer mon analyse comparative, la version de Jaccottet me paraît éloignée de son original, mais si nous nous laissons aller à le lire sans esprit comparatif, son poème nous paraît beau et soutenu par une voix virile et grave. On pourrait peut-être formuler l'hypothèse que Jaccottet a choisi dans la traduction des poèmes léopardiens (au moins en ce qui concerne *L'infinito*) d'en défendre à tout prix la virginité, le caractère ineffable et sa pure ligne lyrique.

Un nocturne qui tienne accompagné d'une musique (comme je l'ai déjà dit) grave, voilà le choix de Jaccottet, soucieux peut-être de replonger Leopardi parmi les voix les plus vraies du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout du XIX<sup>e</sup> siècle allemand. Car sa ponctuation laisse entendre une sorte de cantilène au charme incantatoire. Relisant, à la lueur de cette hypothèse, les deux derniers vers de *L'infini*, on pourrait se demander, en effet, s'il ne s'agirait pas d'un nouvel hymne à la gloire d'un Novalis italien<sup>3</sup>.

**Antonella SANTACROCE**

---

<sup>3</sup> Je cite, au passage, la superbe traduction de *L'infinito* par Arlette ESTEVE dans « Prevue », Université Paul Valéry - Montpellier III, n° 34, mai 1987, p.54, et remercie Monsieur Bouissy de me l'avoir fait découvrir.