

Après la publication des recueils d'extraits du *Zibaldone*, où les observations de Leopardi sont généralement présentées en relation avec des thèmes spécifiques, qu'est-ce qui a amené Allia à vouloir traduire le *Zibaldone* dans son intégralité ? Et qu'est-ce qui vous a décidé à relever le défi de cette traduction ?

La publication du *Zibaldone* était l'un des grands projets des éditions Allia dès leur création par Gérard Berréby au début des années 1980. C'était, conjointement au situationnisme, une source d'inspiration pour la maison d'édition, avec l'idée de faire connaître un auteur aussi important, et à terme combler une lacune dans l'édition française. Ils ont commencé par des textes de Leopardi plus courts et accessibles, plus rapides à traduire et à diffuser, sans doute aussi pour tester à la fois leur capacité éditoriale et le public français. Ils ont ainsi publié les Pensées, recueil en grande partie tiré par Leopardi lui-même du *Zibaldone*, puis les Petites œuvres morales, et devant la très bonne réception, ils ont entrepris d'éditer plusieurs volumes thématiques du *Zibaldone*, notamment Le Massacre des illusions, ensemble de textes réunis par Mario Andrea Rigoni. En 1998, les éditions ont décidé de cesser leur collaboration avec celui qui avait jusque-là assuré la traduction. C'est alors qu'ils m'ont demandé si j'accepterais de me lancer dans la traduction intégrale, j'avais les connaissances classiques requises pour appréhender le contenu du *Zibaldone*, notamment en philosophie et langues anciennes, et j'avais déjà publié et traduit chez eux Ficino et Pic de la Mirandole. Nous avons fait un galop d'essai avec l'anthologie *Tout est rien*, qui cette fois-ci n'était plus thématique et donnait une meilleure idée de la diversité du *Zibaldone*.

Combien de temps la traduction vous a-t-elle pris ? Y a-t-il eu des outils de travail ou des dictionnaires en particulier qui vous ont été indispensables ?

La traduction a pris plus de temps que prévu, on s'en doute. L'éditeur avait escompté une livraison échelonnée sur deux ans. Le travail a duré cinq ans, avec plusieurs interruptions, et quelques découragements. Au départ, d'où la projection optimiste de l'éditeur, il s'agissait d'une traduction à quatre mains, menée avec la traductrice qui m'avait accompagné sur *Tout est rien*, mais les choses ne se sont pas du tout passées comme prévu et je me suis retrouvé presque immédiatement seul à hériter du projet. C'était un coup dur, et plus du tout la même tâche. L'éditeur a dû trouver d'autres financements, et moi-même au bout d'un certain temps chercher un autre travail de mon côté pour financer la fin de celui-ci. Et il ne pouvait pas retarder infiniment la publication. Les conditions étaient tout, sauf tranquilles et, quand j'y repense, bien loin de ces paisibles entreprises portées par l'académie. Quant aux outils, j'avais devant moi les deux éditions critiques du *Zibaldone*, celle de Giuseppe Pacella (Garzanti 1991) et sa version revue par Rolando Damiani (Mondadori 1997-1999). Pour les difficultés de vocabulaire, j'ai consulté de temps à autre le dictionnaire de la Crusca, mais assez peu. J'avais toujours avec moi le simple et classique Zingarelli, et les dictionnaires grec et latin. Et surtout, quand cela était possible, les nombreux livres cités par Leopardi. Mais je ne disposais par exemple d'aucune traduction en langue étrangère pour me repérer en cas de problème, puisque le *Zibaldone* n'avait jamais été traduit nulle part. La plus grande difficulté, en dehors des très nombreuses complications liées aux questions d'érudition, a été la syntaxe, certaines phrases courant sur trois ou quatre pages, écrites au fil de la pensée avec des pans entiers de raisonnements ellipsés ou supposés, ce mélange inédit de rapidité et d'étirement. En

ce cas, aucun dictionnaire ni aucune grammaire ne peut être d'aucun secours. Il faut descendre dans la phrase, plonger, l'écouter et aller à la quête d'un sens qui ne se donnera qu'une fois immergé dans la pensée se faisant, face à son processus d'élaboration.

Vos études de philosophie et votre connaissance de la culture française, dont Leopardi (malgré tout ce qu'il en dit) s'inspire fortement, ont-elles été un avantage pour le travail de traduction ?

Bien sûr, il me paraît déjà difficile d'aborder ce texte sans ce bagage, alors le traduire serait pratiquement impossible. Il y a des concepts très précis qu'il faut repérer et un contexte philosophique à ne jamais perdre de vue. Et en effet, à l'époque de Leopardi, ce contexte, en particulier l'empirisme et le matérialisme auxquels il s'intéresse, est essentiellement français ou vu depuis les Français. Rousseau, Montesquieu, Condillac, d'Holbach, Helvétius... Leopardi traduit souvent en italien des concepts et des idées qui ont une source française directe ; il paraphrase même des passages entiers de certains auteurs. Manquer ces sources, ce n'est pas seulement risquer le faux sens, c'est manquer l'esprit du temps. Parfois, ce retour à l'envoyeur est assez beau et troublant, comme une archéologie inattendue de sa propre langue : on déchiffre un italien difficile, puis on s'aperçoit en remontant à la source qu'il s'agit d'une paraphrase, parfois même d'une traduction presque mot à mot du français, on retrouve le français sous l'italien. Ces moments sont évidemment très éclairants pour la traduction dans son ensemble, puisqu'on a tout à coup devant soi l'équivalent d'une pierre de Rosette pour le *Zibaldone* : un texte français et en regard la version italienne qu'en donne Leopardi, qui sert en quelque sorte de rétro-validation au français.

On pourrait dire que Leopardi n'était pas seulement philologue de profession, mais que dans son cas la philologie est une posture mentale qui le pousse, par exemple, à regarder les mots et leurs étymologies comme des lieux qui gardent le sens profond des événements anthropologiques et sociaux. Cela l'amène à « amender », pour ainsi dire, de nombreux auteurs qu'il cite et nombre de leurs mots, qu'il utilise comme cible critique pour développer ses propres concepts (par exemple, le mot : sentimental). Dans quelle mesure pensez-vous qu'il est important d'étudier la culture et/ou la mentalité d'un auteur, afin de le traduire ? Est-ce quelque chose que l'on apprend aussi au cours de la traduction elle-même ? D'après vous est-il nécessaire, du moins dans le cas du *Zibaldone*, que le traducteur essaie de faire sienne une partie de la culture de Leopardi ou, au contraire, est-il nécessaire de se débarrasser de ce bagage pour se concentrer sur l'interprétation de l'« idiolecte » de l'auteur, si l'on peut dire ainsi ?

Le *Zibaldone* répond pour ainsi dire de lui-même à la question : il est tout entier, de part en part et dans la moindre de ses fibres, exposition et exploration de cette culture et de cette mentalité, c'est son objet même, sa raison, la forme qu'il prend. Et ce n'est pas fortuitement d'ailleurs qu'il fait de la traduction une question centrale de sa réflexion. Dans ces milliers de pages, Leopardi ne cesse d'étudier sa propre culture et l'ensemble des résonnances qu'elles provoquent en lui pour les faire passer dans la langue. On n'a donc pas le choix. On y est embarqué, on s'embarque avec lui. Des grands mouvements de la civilisation jusqu'à la plus petite variante d'un texte grec oublié, tout est également passé en revue, traversé, considéré, pensé. C'est le chemin de ce texte, et il n'y en a pas d'autres, sauf à le découper en morceaux choisis. Justement parce qu'il aborde absolument toutes les questions et les sujets, il porte avec lui l'ensemble de son contexte historique et intellectuel, régulièrement examiné à la lumière des outils philologiques : on n'a donc pas à aller le chercher

ailleurs. Le *Zibaldone* fonctionne comme une totalité, non close et inachevée (inachevable), mais une totalité. Cette culture est donc là en permanence, on ne voit qu'elle. Pour autant, malgré la constante étude des auteurs, les citations, les analyses philologiques grecques, latines et italiennes, Leopardi regarde d'abord devant lui, il va comme on sait à la conquête de la langue, de la sienne propre en tant que poète, mais aussi d'une grande langue nationale unifiée, qui parviendrait par la même occasion à supplanter l'hégémonie du français qui domine alors l'Europe depuis deux cents ans. On observe le même mouvement chez Dante, dont le *De vulgari eloquentia* a tant d'affinités avec le *Zibaldone*. Et pour le dire en deux mots, cet « avenir » qui le rapproche de Dante le distingue à jamais par exemple de l'entreprise encyclopédique d'Isidore de Séville, les *Etymologiarum sive originum libri*. Si donc on ne peut ni ignorer ni se débarrasser de ce bagage, il est vrai en revanche que l'idiolecte de Leopardi, en l'occurrence ici une langue proprement « zibaldonienne », analytique et étirée, équilibriste et perpétuellement soumise à la *reprise*, mais aussi donc cimenté par la philologie, c'est-à-dire le *retour* de la langue sur sa propre matière, impose à la pensée un rythme spécifique dans lequel il faut impérativement entrer, sous peine de rester à la porte du texte. Il arrive un moment où l'on se retrouve seul à seul avec le texte. Pour qu'il puisse être rendu, pour que l'opération s'accomplisse jusqu'au bout, cet idiolecte doit devenir le sien. Il faut trouver sa langue, celle qui établisse la communication la plus juste et la plus naturelle avec le texte original. Je me suis notamment imprégné un temps du français de Mme de Staël, très souvent citée par Leopardi, et dont j'ai senti que la prose du *Zibaldone* avait subi l'influence.

Comment avez-vous travaillé avec les mots qui sont généralement considérés des intraduisibles dans la resémantisation qu'en fait Leopardi, par exemple « *ingegno* », « *ricordanza* » ou « *pellegrino* » ? Pour *pellegrino*, il me semble qu'il vous a fallu scinder ou dédoubler les concepts selon les contextes (singulier, étranger, libre, élégant). Y a-t-il eu d'autres cas de ce genre ?

Leopardi nous avertit assez de sa hantise des « termes » et des dangers d'une traduction qui ne prend pas garde à l'effet qu'elle produit dans la langue d'arrivée, pour figer le texte français dans des expressions peu heureuses, artificielles, ou paradoxalement rendre des mots vagues et évocateurs par ce qui ressemblerait à l'arrivée davantage à des concepts. Sans compter que l'italien possède naturellement pour certains mots des ouvertures sémantiques qu'on trouve plus rarement en français. *Ingegno*, par exemple. Comme la *mente* chez Dante, qui signifie aussi bien mémoire et intelligence. Le contexte permet généralement de trancher. Mais surtout, sachant qu'il faut de toute façon prendre acte d'une forme de déperdition consubstantielle à la traduction, l'important est de réécouter le texte qu'on donne à lire. Il y a une énergie du texte, du livre dans son ensemble – et il est ici monumental – dont il faut tenir compte. Qu'est-ce qu'on donne à lire ? le texte est-il encore *désirable* ? à la fin tout est là. Vous remarquerez que souvent les traducteurs, notamment lorsqu'ils sont écrivains ou philosophes, modifient leur version des textes lorsqu'ils n'en citent qu'un extrait détaché dans une étude. Par exemple, puisque j'ai cela sous les yeux en ce moment, Jacques Roubaud modifie souvent sa traduction d'un même texte entre son anthologie *Les Troubadours* (Seghers 1980) et *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours* (Ramsay 1986). Dans un cas il y a une démonstration à opérer, la citation sert d'élément à une construction extrinsèque, dans un autre il y a un texte entier à livrer, dont il faut reconstruire l'équilibre, l'énergie, la tenue, qui doit continuer de nous emporter, de ne pas nous heurter, d'être imagé, libre et fluide – comme la prose de Leopardi. Légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité : j'avais été à l'époque très marqué par la lecture du si beau livre posthume de Calvino, le *Lezioni americane* où il est d'ailleurs question du *Zibaldone*. On va chercher alors le mot le plus propre à garder le texte en marche.

Pellegrino : pèlerin, vagabond, voyageur... on voit tout ce qui s'ouvre de différent et presque antinomique à chacun de ces mots dans notre langue, et dont la littéralité ne rend souvent pas compte de ce qui s'exprime à tel ou tel moment du texte. La règle donnée par Leopardi est la suivante : l'expression traduite doit produire *le même effet* dans la langue d'arrivée que celui produit dans la langue d'origine. Autrement dit il fait passer le sens strict derrière l'impression. Leopardi est un véritable phénoménologue de la langue. C'est d'ailleurs pourquoi, contrairement aux grands philologues allemands de son siècle, il se comporte toujours plus en stylisticien qu'en herméneute. Un autre mot particulièrement difficile, on le sait, est *assuefazione*, puisqu'il fait l'objet d'une théorie particulière et récurrente chez Leopardi. Il s'agit le plus souvent d'un concept, d'un « terme », mais parfois aussi d'un mot. « Accoutumance » est la traduction généralement adoptée. Malheureusement, le mot est un peu dur en français, il ne s'intègre pas si aisément aux phrases, et on peut lui préférer parfois « habitude ». Et enfin, faut-il le rappeler, l'italien supporte plus facilement les répétitions que le français, qui est souvent prêt à sacrifier le sens uniquement pour les éviter. A cela aussi il faut prendre garde. Il faut retrouver un équilibre propre.

Avant de traduire Leopardi, vous aviez déjà traduit les textes italiens les plus importants en rapport avec l'*ars memoriae* de la Renaissance. L'érudition et la relation étroite de Leopardi avec les auteurs italiens du XVI^e siècle, dont il admire la langue et le style, implique-t-elle à votre point de vue un lien entre la pensée de la Renaissance sur la mémoire et la pensée de Leopardi?

Je crois qu'il faut toujours rester assez prudent avec l'*ars memoriae*. La fascination qu'il exerce depuis son exhumation au siècle dernier (Yates, Rossi, Carruthers) a tendance aujourd'hui à en surdéterminer toujours un peu la portée. C'est une sorte de clef herméneutique séduisante et bien pratique, mais aussi un peu passe-partout. Devenu à peu près inutile dans la sphère rhétorique au XVI^e s., il a essentiellement migré dans l'hermétisme et l'*ars combinatoria*, deux choses avec lesquelles Leopardi n'a à peu près aucune affinité. Mais on attribue en effet à Pétrarque, à plus ou moins juste titre, un intérêt particulier pour l'*ars notoria* et l'*ars memorativa*, autrement dit l'idée d'une mémoire artificielle. Inutile de dire que ce n'est pas du tout ce qui intéresse Leopardi chez Pétrarque. Cependant, il reste des traces assez nettes des arts de mémoire dans l'idée de langue universelle, et certains éléments se retrouvent dans les investigations sur l'origine des langues au XVIII^e s., notamment avec la recherche d'une racine unique et commune des mots représentée par certains caractères universels, choses qui intéressent davantage Leopardi comme on peut s'en douter. Voir par exemple l'article « Caractère » dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Il n'y a bien entendu pas de fantasme combinatoire chez Leopardi, et l'idée d'une mémoire artificielle ou mécanisée, qui est le sens de l'*ars memoriae*, lui ferait certainement horreur, tant en vertu du « naturel » qu'il cherche éperdument dans la langue, que par son approche empiriste et souvent sensualiste de la mémoire. Toutes choses incompatibles avec les arts de mémoire.

Qu'avez-vous pensé, en tant que traducteur, des passages du *Zibaldone* où Leopardi analyse la langue française ? Trouvez-vous justes les attributs de raideur rationnelle et de régularité géométrique que Leopardi attribue au français, par opposition à la plasticité de la langue italienne ?

Ces nombreux passages où Leopardi analyse toujours assez durement la langue française, et notamment ceux où il affirme qu'elle est incapable de rendre la nature et le rythme de l'italien ont de quoi dérouter et décourager le traducteur, évidemment. On est pris de vertige à devoir traduire de l'italien au français une phrase qui porte une telle affirmation, c'est au-delà de la contradiction,

c'est une disqualification performative pure et simple. On finit par s'en amuser. On entre dans un jeu, parce qu'en même temps on comprend très bien ce qu'il veut dire, et l'on sait par ailleurs qu'il reste toujours un élan patriotique chez lui qui inclinera son cœur dans le même sens. On sait aussi qu'il s'agit en partie d'un topos (l'italien est souple et musical, le français géométrique et rationnel, l'allemand froid et logique, l'espagnol une parodie de l'italien, etc.) auquel Leopardi apporte souvent des arguments philologiques et stylistiques très sérieux et très poussés. Mais tout cela reste anecdotique. Il faut comprendre que la réalité du *Zibaldone* est tout autre. Ce qu'il dit de cet écart entre la raideur du français et la souplesse de l'italien s'applique avec raison plus à la poésie qu'à la prose, et peut-être qu'elle ne s'applique finalement presque plus à la prose très à part du *Zibaldone*, dont l'unité n'est pas le mot ni même la phrase, mais la *page* (page numérotée du manuscrit qui est le code référentiel du texte : « à la page... », « voir page... »). Or cette page est un espace physique qui rythme l'analyse, la pensée, le raisonnement (il y a une proportion infime de passages réellement narratifs dans le texte, et pratiquement aucune poésie) et ce faisant elle est très souvent, comme je l'ai dit, proche d'une prose qui communique en profondeur avec le français (Rousseau, Mme de Staël). C'est certainement à cet endroit que la contradiction commence à pouvoir se résoudre. Mais c'est depuis les nombreuses pensées sur la nature et le processus de la traduction, qui sont parfois de vraies méditations, qu'il faut considérer comme possible ici le rapport de translation des langues. Je pense notamment à ce passage extraordinaire où il compare la traduction à une perspective renversée. Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'on a une idée faussée, depuis notre point de vue d'aujourd'hui, sur ces rapports décrits entre l'italien et le français. A l'exception de quelques grands noms, nous ne lisons plus, et généralement à juste titre, les auteurs français qui remplissaient les bibliothèques d'alors. Pratiquement toute la production poétique française du XVIIIe s. est tombée dans l'oubli. Nous lisons peu celle du XVIIe, à l'exception des dramaturges. Tout cela nous paraît le plus souvent indigeste et sans grâce aujourd'hui. Or ce sont précisément les principales références de Leopardi. Nous concentrons désormais notre attention vers les poètes de la Pléiade, vers le Moyen Âge, ou vers ce XIXe s. que Leopardi n'a pas vu ou pu connaître, y compris celui dont il était encore contemporain.

Après la traduction du *Zibaldone*, avez-vous reçu des réactions de la part des lecteurs français ? D'après vous, de quelle manière la traduction intégrale du *Zibaldone* a-t-elle changé l'image de Leopardi en France ? Peut-on supposer que le public français s'intéresse davantage à Leopardi ou est-il un auteur dont la lecture est réservée aux « spécialistes » ?

Contre toute attente, ou plutôt très au-delà de nos espérances, la sortie du *Zibaldone*, à la fois première traduction française et mondiale de l'œuvre, a été un véritable événement éditorial. Aujourd'hui, avec le recul, on peut penser que c'est peut-être même la dernière grande sortie en France d'un classique encore inédit qui ait eu un tel retentissement. Le premier tirage a été épuisé en quelques semaines. Presse, radio, même télévision (!) ont très largement salué et relayé la sortie et, à l'automne-hiver 2003, le livre était absolument partout et recevait plusieurs prix. Un succès impressionnant et donc, comme toujours dans ces engouements-là, un peu irrationnel. D'autant que la temporalité d'un événement éditorial quel qu'il soit et celle de la lecture d'une œuvre aussi imposante que le *Zibaldone* ne peut évidemment être la même. Les gens étaient fascinés, mais l'objet reste intimidant, et en produire une vraie lecture constructive et si possible intégrale est une autre histoire. Heureusement, très vite, l'année suivante je crois, Carlo Ossola a consacré une année entière au *Zibaldone* dans son cours au Collège de France à partir de cette traduction. C'était une reconnaissance formidable et le signe que quelque chose se déplaçait. Leopardi était jusque-là clairement réservé à un public d'italianistes et de poètes. Yves Bonnefoy, par exemple, a beaucoup fait pour l'image de Leopardi en France. Mais subitement, l'apparition de cette œuvre monumentale

et atypique en prose parlait davantage. Sa démesure et sa singularité de « chaos écrit » ont joué en sa faveur. On pouvait dès lors avancer pour l'appréhender des noms en écho, qui faisaient partie de notre patrimoine intellectuel et littéraire européen, les grands noms qui ont construits la modernité : Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, le Kafka du Journal, Joyce, mais aussi le Mallarmé du « Livre », le Flaubert de la conscience malheureuse de l'écrivain, Valéry, le Pavese du Métier de vivre (livre beaucoup lu ici, et jusque-là principale voie d'accès au *Zibaldone* souvent cité dans ses pages). Le poète des Canti, dont on savait qu'on perdait pratiquement toute la saveur originelle en français, et le moraliste des Pensées et des Petites œuvres morales, connues depuis peu et de fort peu de monde, a été enfin appréhendé à travers le *Zibaldone* comme penseur et écrivain de premier plan dans la construction de la littérature moderne européenne.

Pour en venir à votre travail d'auteur, pensez-vous que votre expérience de traducteur de textes conceptuellement très denses a joué un rôle dans votre écriture ? La traduction et l'écriture littéraire sont-elles deux activités distinctes pour vous ou bien sont-elles des moments qui s'influencent mutuellement ?

Ce sont des questions auxquelles j'ai souvent cherché des réponses concrètes. Mais ce n'est pas si évident. Disons d'abord que je ne me suis jamais considéré comme traducteur. Je savais que ce n'était qu'une étape et je poursuivais d'autres buts. Je pensais souvent à Baudelaire, qui considérait sa traduction d'Edgar Poe comme son premier livre, et j'ai rapidement abordé cette tâche comme un travail d'auteur. Je me suis dit : après tout, toutes ces pages sortiront pour la première fois de mon ordinateur, c'est une traversée de la langue en solitaire, et j'ai une responsabilité d'auteur face à ce que je vais donner à lire. C'est ce qui m'a aidé à trouver les ressources pour accomplir ce travail, à rester porté par le désir d'y arriver sans être totalement écrasé. Ce n'est pas comme traduire un petit inédit retrouvé, ni retraduire pour la énième fois un classique ni, comme je l'avais fait, traduire des œuvres philosophiques du latin renaissant. Il y a aussi sans doute un facteur psychologique qui est entré en jeu, dû à un étrange effet de superposition. Il s'agit d'un « journal des pensées », d'une œuvre écrite au jour le jour, avec des interruptions et des moments d'intense rédaction. Reprendre chaque jour ce travail pendant plusieurs années, à ma table, se fondre et se confondre solitairement en lui, c'est comme si moi-même je tenais à mon tour un journal, et cela dans un face à face, c'est-à-dire hors séminaire de recherches, hors cadre doctoral ou travail universitaire collaboratif (comme ce fut le cas dix ans plus tard de la traduction collective en langue anglaise), puisque mes recherches universitaires étaient derrière moi et cette fois je rendais des comptes à un éditeur, qui était déjà devenu depuis plusieurs années l'éditeur attitré de Leopardi en France : tout cela me jetait dans une situation d'auteur, d'autant que j'avais, à ce moment, à peu près l'âge qu'avait Leopardi lorsqu'il rédigeait l'essentiel du *Zibaldone*, soit entre 26 et 31 ans. Expérience bouleversante, souvent décourageante aussi face à l'ampleur de la tâche et à la mélancolie qu'on éprouve si souvent à la lecture du texte. Traduire est un geste qui appartient aussi à la formation d'un auteur : traduire, c'est non seulement voir du dedans comment un texte est fait, explorer les ressources de sa propre langue, mais c'est aussi apprendre et se découvrir en ce miroir. Encore une fois, tout cela était possible parce que le texte lui-même regardait dans cette direction : ce « laboratoire » qu'est le *Zibaldone* est la longue exploration de ce que la langue peut, la grande histoire en mouvement de la langue et de la littérature, depuis le point de vue singulier d'un auteur qui cherche pour soi la langue juste, et la résout en poésie.

Le temps que vous avez consacré à la traduction du *Zibaldone* a-t-il été important pour votre imaginaire d'écrivain ? Y a-t-il des mots, des idées, des images de Leopardi qui sont restés dans votre esprit et qui ont refait surface au cours de votre travail d'écriture ?

J'ai pris ce temps comme une traversée de la langue, la possibilité d'entrer dans l'esprit et les mots d'un grand auteur, avec lequel je me suis senti immédiatement tant d'affinités. C'est une chance d'avoir été à cette école. Par ailleurs, Leopardi a un rapport très matériel à la langue, aux mots, à ses infimes variations, une attention infinie à la phrase qui ne m'a jamais quitté, et il réfléchit sans cesse à la traduction qui est aussi une façon pour lui de penser la langue et l'écriture. C'est donc un espace « accueillant » pour celui qui s'y immisce : on ne quitte pas le mouvement du texte, on continue de réfléchir, de prolonger le texte en le variant d'une langue à l'autre, texte qui parle et pense cela même qu'on est en train de faire : on écrit, et en écrivant, on n'est soi-même jamais absent de ce qu'on écrit. Et puis, par-dessus tout, c'est une œuvre libre, en mouvement, par essence inachevée, pas encore étouffée par des siècles d'exégèse et une érudition paralysante et paralysée, ce n'est pas un monument sculpté, face auquel chaque mot vous fait plier le genou : à cause de cela on peut s'y projeter soi-même, dans son propre mouvement. C'est comme habiter avec quelqu'un quelques années : un jour on se laisse, sans s'oublier, on retient de ces années quelque chose aussi qui nous a vu naître et grandir. Je fais des livres plutôt courts et j'aime les œuvres brèves, ramassées. Je pense souvent à la condensation extraordinaire de sa poésie, et à celle des souvenirs et des scènes qui émaillent le *Zibaldone*, qui sont la cristallisation miraculeuse de centaines, de milliers de pages de réflexions, d'analyses, de notes philologiques. Je suis toujours aussi bouleversé par la simplicité du fragment de la page [36] et généralement par tout ce qui est lié au souvenir, à la mémoire, à la sensation qui revient lourde du « jamais plus ». Je vérifie régulièrement, d'année en année, la cruelle et absolue justesse de la toute dernière observation par laquelle le *Zibaldone* se referme. Je murmure souvent en moi-même les tout premiers mots du *Zibaldone*, ce simple et poignant *Cane di notte, dal casolare, al passagier del viandante*, ce lointain aboiement du chien enfermé dans la nuit qui troue le silence de la campagne, qui a déclenché sans le savoir ce fleuve infini de pensées et lancé toute la vie d'un homme sur ses traces, et laisse imaginer l'ombre d'un passant qui rentre chez lui, d'un promeneur égaré, d'un voyageur inconnu.

Personnellement, j'ai été très impressionnée par vos deux romans *La photo au-dessus du lit* et *L'Age d'or*, où la dynamique de la mémoire semble être un pilier non seulement de l'histoire, mais aussi de la structure narrative. Est-ce quelque chose qui est apparu spontanément ou est-ce une structure à laquelle vous aviez déjà pensé avant de commencer à écrire ?

Il m'est plus difficile ici de rentrer dans des raisons qui sont en partie biographiques, et qui en partie m'échappent aussi. De livre en livre, je constate que le récit est la forme que prend mon rapport à la mémoire. Que « je me souviens » dès lors qu'il y a un récit possible et reconstruit, que la narration est la forme de l'appropriation du souvenir, de la mémoire, et qu'écrire, pour moi, c'est sans doute donner forme et consistance à la mémoire, l'empêcher de sombrer complètement, sauver ce qui est encore vivant dans les choses qui ne sont plus. Je n'ai jamais rien prévu à l'avance, écrire n'est pas un acte théorique, ou le moment pratique d'une théorie élaborée en amont. Ce sont les événements, la vie qui décident, imposent, provoquent, déclenchent l'écriture. Par ailleurs je ne me considère pas comme un storyteller, les « histoires » en tant que telles m'importent assez peu. Je préfère toujours quand une histoire tient à très peu et qu'alors elle trouve encore à se défaire. Je n'enchaîne donc pas les « romans » : je fais des livres, qui sont chaque fois le condensé d'un long

processus, et sont à l'arrivée, j'ai fini par m'en apercevoir, plus des portraits que des histoires à proprement parler. J'essaie de retenir des figures qui s'échappent. Des figures qui ont marqué et changé mon existence, et sont pour moi le visage de l'existence même.

En ce qui concerne la valeur structurelle des souvenirs et de la mémoire, vos lectures de textes philosophiques de la Renaissance et de Leopardi ont-elles joué un rôle ? Ont-elles été importantes dans votre réflexion personnelle sur le rapport entre les mots et les images ?

Je ne sais pas si une lecture peut changer quoi que ce soit à la valeur fondamentale des souvenirs et de la mémoire. Cela se joue ailleurs. Mais une lecture importante peut en revanche éveiller quelque chose d'assez fort en soi pour que l'on comprenne qu'à son tour on ait envie d'écrire. Et découvrir alors que son écriture est liée à la mémoire. Alors cela se joue moins dans les livres lus que dans les livres écrits. Ce qui est arrivé avec Leopardi et les textes de la Renaissance est encore d'un autre ordre, parce que j'y ai séjourné longtemps et autrement qu'en simple lecteur ou commentateur : ce sont des eaux où je me suis baigné, des airs que j'ai respirés au moment où tout se décidait pour moi. Ils se sont inscrits en moi singulièrement, et sur la durée. Et pour cette raison quelque chose reste ici insaisissable, comme retenu dans une *camera oscura* où se forment mes images. Ce n'est pas comme articuler différents sujets d'études entre eux, chercher la logique d'une construction. Je ne peux pas démontrer le rapport entre la théorie néoplatonicienne de la lumière à laquelle je me suis longtemps intéressé et mon intérêt pour l'écriture des images, la photographie et la réalisation d'un film, sachant pourtant que chacun de ces moments est lié à l'autre par une nécessité. C'est peut-être la racine de cette nécessité que j'explore en écrivant.

En tant qu'auteur, pensez-vous qu'aujourd'hui, dans notre « société de l'image », quelque chose a changé dans la manière dont un écrivain arrive par ses mots à susciter des concepts et des représentations dans l'esprit du lecteur ? La fragmentation de la ligne narrative répondrait-elle à un besoin d'immédiateté auquel les arts visuels nous ont habitués ? En ce sens, y a-t-il pour vous quelque chose qui change en amont entre l'écriture d'un roman et celle d'un scénario ?

Cette société de l'image ne date pas d'hier et cela fait très longtemps que les auteurs composent avec cette réalité, et en particulier avec le cinéma, la photographie, les images, et à présent les écrans. Une grande partie de l'histoire de la littérature du XXe s. raconte d'ailleurs cela. Mais avant cela c'est toute l'histoire de la modernité, c'est le Baudelaire du Peintre de la vie moderne. La fragmentation de la ligne narrative, la discontinuité et le montage répondent d'ailleurs sans doute moins au caractère immédiat de l'image (dans ce cas il s'agirait plutôt de produire des instantanés, comme les poèmes Kodak de Cendras) qu'à la vitesse de la ville, des déplacements, des sollicitations visuelles ininterrompues. Les avant-gardes des années 1920 n'ont pas monté autre chose.

Les scénarios et les livres sont des objets que tout oppose. La question se joue d'ailleurs plus entre cinéma et littérature qu'entre romans et scénarios, qui induisent deux rapports à l'image très différents. Un scénario est essentiellement narratif et factuel : à chaque page, un lieu déterminé, une action précise, un échange verbal. Les descriptions sont des intentions visuelles provisoires, en attente des images à venir et d'un montage final qui accomplira l'acte définitif de l'écriture cinématographique. Le livre non seulement n'est soumis à aucune de ces factualités, mais il *réalise* en lui l'image, il est le film tout entier si l'on peut dire : il cadre les images, les tourne, les monte et les projette dans le même geste qui est la phrase.

Pour revenir une dernière fois à Leopardi, sa recherche de nouvelles formes poétiques et narratives aptes à exprimer les changements de la modernité, notamment l'importance de dissoudre les liens logiques et le plan linéaire du discours, vous semble-t-elle anticiper certaines exigences modernes en matière d'écriture narrative ?

Il faut dire ici une chose sur la réception du *Zibaldone*. On a longtemps été, particulièrement en France, très attentifs aux annonces de la modernité, et très demandeurs de relectures d'auteurs anticipant les pratiques et les recherches modernes et contemporaines. Ce fut le cas, à la grande époque du structuralisme, pour des auteurs tels que La Fontaine, Sade, Flaubert, Kafka, mais aussi Dante, dont la lecture fut relancée ici auprès des intellectuels par un impressionnant texte de Sollers, « Dante et la traversée de l'écriture » (1965). C'est, en toute logique, à cette époque que le Leopardi du *Zibaldone* aurait dû être découvert et lu ici : tout y aurait favorisé une lecture en profondeur. Car il y a bien, dans ce chaos encyclopédique et cette écriture sans fin, sans cesse soumise à la discontinuité et à la reprise, dans cette « ultra-philosophie » qui a pour horizon la poésie, un « absolu littéraire » qui est la marque de la modernité. Mais voilà, ce texte annonciateur est comme pris dans un éternel contre-temps, à commencer par celui de sa découverte en Italie, avec soixante-dix ans de retard, en 1900, à une époque où Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, depuis longtemps apparus, étaient déjà partis.