

Faisceaux horaires

Tomas Tranströmer, *Baltiques. Oeuvres complètes 1954-2004*, traduit du suédois par Jacques Outin, Paris, Gallimard, 2004

Tomas Tranströmer, *Les souvenirs m'observent*, traduit du suédois par Jacques Outin, Paris, Le Castor Astral, 2004

Jean-François Bourgeault

Number 7, Fall 2005

Yasuhi Inoué

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2346ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourgeault, J.-F. (2005). Review of [Faisceaux horaires / Tomas Tranströmer, *Baltiques. Oeuvres complètes 1954-2004*, traduit du suédois par Jacques Outin, Paris, Gallimard, 2004 / Tomas Tranströmer, *Les souvenirs m'observent*, traduit du suédois par Jacques Outin, Paris, Le Castor Astral, 2004]. *Contre-jour*, (7), 167–172.

Faisceaux horaires

Tomas Tranströmer, *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*, traduit du suédois par Jacques Outin, Paris, Gallimard, 2004.

Tomas Tranströmer, *Les souvenirs m'observent*, traduit du suédois par Jacques Outin, Paris, Le Castor Astral, 2004.

Une fleur du désert, aux racines si frêles qu'il suffit d'une brise pour la faire voyager d'une dune à l'autre, incarne à l'égard de ce nœud d'illusions qu'est « une vie » un principe d'allègement auquel tout nous ramène dans cette œuvre remarquable. Tant que nous nous enracinons dans notre existence, nos désirs et la brume de certitudes fuyantes avec laquelle se confond notre identité, notre histoire sans doute nous tient par une image du temps dont nous pouvons sembler les maîtres. Mais un déséquilibre, même minimal, vient-il en perturber le calme, « comme sur une route à minuit un animal / ébloui fixe les phares d'une voiture » (« Izmir à trois heures »), que ce déracinement soudain révèle notre *autre* patrie au lieu même dont nous ne pouvons être maîtres, dont nous sommes citoyens par la dépossession, y dérivant jusqu'à ce que s'achève ce vol dans l'anonymat et que la fleur errante s'agrippe à nouveau à l'histoire dont elle avait perdu le sol. Cette « alternance de banalité absolue et de plénitude sublime », que Tomas Tranströmer n'hésite pas à identifier aux « conditions de l'existence » dans de courts mémoires récemment publiés — *Les souvenirs m'observent* —, établit mieux qu'aucune autre formule le rythme dont participent ses poèmes, la nécessaire réciprocité, aussi, au moyen de laquelle ils nouent constamment l'ordinaire à l'exceptionnel pour éviter qu'aucun de ces deux espaces puisse se suffire à lui-même.

À la fin nous aurons existé, écrit quelque part Eliot, par cela seul qui échappe aux nécrologies. Celle de Tomas Tranströmer, telle qu'elle figure déjà en guise de notice prématurée dans les dictionnaires littéraires de la plupart des pays de ce monde, évoque une figure aussi étrangement *banale* que fascinante, un poète parcimonieux qu'un seul recueil publié en 1954 (*17 Poèmes*) suffit à faire admettre parmi les maîtres de son temps en Suède, que les autres qui suivirent allaient consacrer dans le royaume beaucoup plus restreint des écrivains qui survivent aux faveurs d'une nation, et qu'une œuvre maintenant accomplie peut hisser, légitimement, jusqu'aux cimes dénudées des loyautés innombrables, tenaces, silencieuses grâce auxquelles s'élabore la *Weltliteratur*. A-t-on avec cela soldé le malentendu implicite à de telles présentations ? Au « Tranströmer » loué dans le monde entier, dont Brodsky disait avec raison qu'il se distingue par une « incroyable intelligence », à l'autre guère moins incertain de qui paraissait récemment l'autobiographie en capsule, le lecteur sera sans doute amené à préférer l'être irrémédiablement commun, « diplômé de l'université de l'oubli » (« Madrigal ») dont ces poèmes, pour la première fois rassemblés en livre de poche en français, rappellent qu'il apparaît au point de convergence de différents temps et cherche, par la pratique du rythme, à créer un lieu où ceux-ci pourraient se réunir sans se confondre.

À la suite de Valéry, dont il redécouvre l'intuition moderne d'un « monde fini » où plus aucune terre ne nous est inconnue, Tranströmer sait ainsi, au moment d'écrire son premier recueil (*17 Poèmes*), que « l'ère des terrains vagues, des territoires vides, des lieux qui ne sont à personne, donc l'aire de libre expansion est close » (*Regards sur le monde actuel*). En vertu d'un renversement que la plupart des grands écrivains de ce dernier siècle ont repris à leur compte, toutefois, il sait aussi que le moment où les déserts exotiques commencent à manquer coïncide avec celui où le temps lui-même devient pour nous désertique, *désorienté*, dédale qui s'accroît à mesure que la pensée y multiplie ses détours vers le centre en déplacement qu'elle cherche à atteindre. Exerçant la fascination toujours plus grande de son énigme, de son élasticité infinie, ce nouveau territoire engage la poésie dans l'« expansion » des secondes vagues, des instants libres de toute horloge, du temps qui n'est à personne et n'apparaît, comme une ombre impénétrable, qu'aux frontières des horaires personnels au travers desquels se frôlent nos vies. « Les hommes restent une porte entrebaillée / donnant sur une salle commune » (« Ciel à

moitié achevé »). Si Tranströmer se présente aussi obstinément dans ses poèmes comme l'homme ordinaire, livré à la « tyrannie de l'horaire » (Valéry), au point d'accueillir certaines des situations de temps mort les plus triviales que notre fréquentation de la technique nous a habitués à subir — quelle invention par exemple que « Trafic » ! —, c'est que l'irruption de l'autre temps, pour ne pas se réduire dans son invocation à une subtile rhétorique, doit nous désaccorder de la vie telle qu'elle est menée à l'ombre de l'agenda, démon familier de notre affairément quotidien. Désaccord que Tranströmer provoque notamment par d'innombrables évocations d'arrêt — de train dans la plaine d'Oklahoma, d'un concert d'orgue à l'église, d'une voiture sur le bas-côté de l'autoroute, etc. —, comme si dans cette brusque transition que nous éprouvons parfois entre deux rythmes d'existence, durant les rares secondes d'interstices où nous sommes désarticulés de toute forme de régularité, devait se révéler cette « salle commune » d'un temps qui n'est à personne et auquel il faut, pour l'aborder, redevenir personne. À cet égard, aucun poème à ma connaissance n'a autant réussi que « Solitude » à recueillir cet étrange précipité de lenteur que dépose au sein de l'accélération une collision imminente en voiture :

*C'est ici que j'ai failli périr un soir de février.
La voiture sur le verglas glissait
du mauvais côté de la route. Les voitures en face —
leurs phares — approchaient.*

*Mon nom, mes filles, mon emploi
se détachèrent et restèrent loin derrière à l'arrêt,
toujours plus loin. J'étais anonyme
comme un garçon cerné par l'ennemi dans la cour de
l'école.*

*En face, le trafic avait des feux puissants.
Ils m'éclairaient tandis que je braquai et braquai
dans la transparence de l'effroi suintant comme du
blanc d'oeuf.
Les secondes s'allongèrent — on y faisait sa place —
et arrivèrent à la taille des bâtiments de l'hôpital.*

*On aurait presque pu s'arrêter
et souffler un moment
juste avant d'aller se faire broyer.*

*Mais j'eus prise soudain : un grain de sable salvateur
ou un coup de vent miraculeux. La voiture redémarra
et rampa à la hâte en travers de la route.
Un pilier jaillit et se brisa — un bruit strident — et
s'envola dans l'ombre.*

*Puis le silence se fit. Je restai sous le joug.
et vis quelqu'un avancer dans la tourmente
pour voir où j'en étais.*

Ne pourrait-on pas voir dans ce dérapage contrôlé, aussi grave que ludique, l'expression même de l'art de Tranströmer ? Aucun poème ne commence à s'écrire sans l'ignorance de sa fin. Aucun qui ne compte, dans sa dérive indéfinie au « mauvais côté de la route », sur la grâce inespérée d'une « prise » en mesure de le sauver de sa ruine, d'exaucer le vœu de sa voix, par le biais d'une trouvaille qui l'illumine et laisse, soudain, chacun des mots se poursuivre dans un silence auquel aucun auparavant ne pouvait atteindre. Or cette prise où le poème s'assure de son existence — « grain de sable salvateur », « coup de vent miraculeux » —, Tranströmer, cela a été souvent répété, cherche la plupart du temps à la mériter par l'analogie, aussi libre ici dans ses déploiements qu'est profonde la nécessité dont elle surgit. Alors que le geste du poète surréaliste ressemble à celui d'un dieu qui dissiperait le monde en des serpentins de métaphore à tous les vents, Tranströmer préserve certes cette disponibilité infinie de l'image mais la rappelle à une exigence plus haute de résonance, dans la pleine conscience que la liberté d'invention n'est rien si ses innombrables miroirs ne cherchent pas à capturer l'invisible que nous sommes, et que nous cherchons à voir. De là que l'analogie, lorsqu'elle atteint son plein pouvoir de retentissement, semble s'étendre aussi loin dans l'invisible que sa précision la maintient de ce côté-ci du monde — une dérive, là encore, où les deux côtés de la route pendant un court moment se rencontrent, où la vérité vient reprendre son souffle dans l'image avant de retourner à l'oubli (« Chant ») :

*(La résurrection est un rapport de forces
plus mystérieuses que la reptation de l'anguille.
La floraison de l'arbre invisible. Et à l'égal
du phoque gris qui au milieu de son sommeil sous-marin
remonte à la surface de l'eau, reprend son souffle
et replonge — toujours en dormant — vers les bas-fonds.*

*Dormeur en moi s'est secrètement
rallié à cette cause et il est revenu
alors que j'avais le regard fixé sur autre chose.)*

A quoi reconnaît-on l'impact d'une œuvre ? Un seul mot me vient à l'esprit, qui puisse rendre compte de ce silence auquel on appartient lorsque la poésie nous y abandonne, livrés à une vérité dont nous ne savons rien, selon l'adage, mais dont nous apprenons quelque chose de nous en la découvrant telle quelle, intraitable : accompli, chaque poème devient le lieu d'une *convocation*, d'une assignation à comparaître devant une obscurité à laquelle rien en nous ne peut se dérober, ni recul analytique, ni faux-fuyant idéologique, ni aucune forme de secours dont la pensée est pourtant prodigue par nature. L'impératif de vitalité à l'œuvre dans notre littérature, son incapacité grandissante à exercer hors d'elle-même un attrait qui soit l'égal de celui qu'elle s'accorde ont donné lieu à une superstition de l'abondance, à laquelle tout écrivain succombe lorsqu'il excède la mesure exacte et variable de ce que son esprit peut léguer d'essentiel. On trouvera dans les cinquante ans des *Œuvres complètes* de Tranströmer, expression qui agit habituellement à titre d'invitation à l'incontinence, une vie littéraire réduite à quatorze plaquettes de dimension modeste, où, incommensurable rareté, presque chacun des poèmes peut répondre de son existence, puisque en chacun celle-ci, extraordinairement densifiée, nous redéploie dans une direction que rien de nos habitudes ne laissait prévoir. Au centre de ces sentiers, dont aucun ne croise l'autre mais qui tous vont au même endroit, toutefois, la même « clairière insoupçonnée que ne découvre que celui qui s'égaré » (« La clairière ») : « salle commune » aux vivants et aux morts, où le brouhaha de nos occupations se laisse envahir et atténuer par le plus grand murmure des ombres anciennes qui

s'emmêlent aux nôtres, dans une « pérégrination nullement effrénée, mais plutôt rassurante » (« Épilogue »). Est-il autre rituel auquel la poésie soit commise, autre forme de retour qu'elle ait à nous offrir ? Comme Ulysse à qui l'on avait prédit qu'il lui faudrait pour briser le charme de son errance pousser jusqu'aux terres reculées où personne n'a souvenir de la mer, et qui fut interrogé là-bas sur la rame vermoulue qu'il portait encore sur l'épaule, il faut, peut-être, se laisser dépouiller jusqu'au pays qui aime le silence pour que notre nom même nous tombe de l'esprit comme un outil inutile. Toute confiance, alors, dans la nuit unanime, ne va plus qu'à ce qui vient et demande qu'on l'accueille (« Schubertiana ») :

*Tant de choses auxquelles nous devons faire confiance
pour parvenir à vivre notre vie quotidienne sans
nous enfoncer en terre !
Faire confiance aux masses de neige qui s'agrippent à
la montagne au-dessus du village.
Faire confiance aux promesses de silence et aux
sourires entendus, être persuadé que les télégrammes
funestes ne nous concernent pas et que le soudain
coup de hache intérieur ne nous frappera pas.
Faire confiance aux essieux qui nous portent sur
l'autoroute, au milieu d'un essaim d'abeilles en acier
trois cent fois aggrandies.
Mais rien de tout cela ne mérite, à vrai dire, notre
confiance.
Les cinq musiciens nous disent que nous pouvons faire
confiance à tout autre chose.
A quoi donc ? À autre chose, et ils font un bout de
chemin avec nous, vers là-bas.
Comme lorsque la lumière s'éteint dans l'escalier et
que la main suit — confiante — la rampe aveugle
qui se dirige dans le noir.*

Jean-François Bourgeault