

Traduire la forme

La traduction est une forme.

Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, 1923 (tr. M. Broda)

Une question préliminaire à toute réflexion sur la traduction ou, plus largement, sur la translation (*translatio*), devrait être celle-ci : Comment advient – entre lecture, analyse et perception intuitive –, notre compréhension d'un texte écrit dans une langue différente de la nôtre la plus habituelle, en vue éventuellement (ou pas) de le reformuler ou de le traduire dans une autre langue ?

La communication littéraire, fluctuant entre un émetteur (absent) et un lecteur (réel), s'appuie de façon générale sur les *substances* (du contenu et de l'expression) qui sont en principe communes à tous – d'où la 'communauté' des lecteurs, a-t-on dit parfois. Ces substances produisent tout à fait légitimement chez nous identification et *illusion* (ou 'effet') *de réel*, à quoi se réduit bien souvent la réception effective de l'œuvre, en dépit ou en deçà de tous les prévisibles malentendus. Les livres à succès un peu facile, du type dit 'roman de gare', jouent pleinement sur ces ressorts de l'illusion.

Cette communication élémentaire ne devient spécifique, de type esthétique particulier, qu'à travers des *formes* (du contenu et de l'expression) – subsidiairement d'un 'style' – qu'un auteur (idéal) adresse à un lecteur (idéal), voire un traducteur : c'est le *message* (littéraire) dans son intégralité, de contenu et d'expression, le texte qu'il s'agit évidemment d'analyser jusque dans ses implicites et de s'approprier « dans tous les sens », et ensuite peut-être de *traduire*. Il n'y a pas d'œuvre sans communication, au moins potentielle, parce que tout écrivain (réel) espère être compris par l'« au moins un lecteur » avec lequel puisse s'établir un échange qui justifie les renoncements, la souffrance, la solitude que toute œuvre esthétique comporte, sans aucune assurance d'être jamais reçue et comprise. La communication littéraire est donc proche d'une quête de gratification (idéale), parfois appelée sublimation, compensation, consolation, voire évasion, etc. (dans ce sens, E. Sanguineti a pu dire que la poésie était en Italie, au tournant des XIX et XX^e siècles, « l'opium de la petite bourgeoisie » : Introd. aux *Poemetti* de G. Pascoli). C'est par son truchement (vieux terme désignant encore le traduire) que le texte littéralement existe, après que son auteur l'a fait une fois naître.

La traduction véritable (ou transduction) doit d'abord produire un texte cohérent et plausible en tant que texte dans la langue-culture d'arrivée (*langue destinataire*, LD). Le message de départ (*texte originaire*, TO) ne saurait être 'reproduit' mais – par toute une série de transformations à tous les niveaux et entre les niveaux linguistiques, prosodiques, de style, de référence externe, etc. –, il peut trouver un correspondant le plus proche possible, comme son idole (gr. *eidôlon*, "image") dans l'autre langue. Semblablement, du point de vue esthétique, Dante voit ainsi la *vraie* image d'une allégorie sacrée dans les yeux de sa guide (Béatrice), et sort de l'énoncé pour se tourner vers nous (qui le lisons) :

Pensa, lettore, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava.

L'objet originaire ne change pas, le texte est donné une fois pour toutes – je simplifie ici, sans ignorer pour autant les possibilités presque infinies de la critique génétique, y compris dans le domaine traductif –, mais son image, « sa propre image » évolue tout en restant un « reflet » de l'original. Il s'agit manifestement, en traduction, d'une fidélité dans le changement, voire la métamorphose, et sans doute d'une *fidélité telle parce que transformée*, sans paradoxe. Le reflet du terme *meraviglia* en français, pour demeurer un instant dans le même champ sémantique, sera le plus souvent “surprise, étonnement”, et non l'espèce de clone de surface “merveille” – parfois utile, cela dit, en tant que mot –, comme dans cette déclaration de poétique baroque bien connue : « È del poeta il fin la meraviglia » (Marino²). La vaine tentative de reproduction, bien souvent, n'aboutit qu'au rafistolage d'une espèce d'*espéranto*, selon le bon mot d'Unamuno³, défailant aussi bien en son expression qu'en son contenu.

Une conséquence immédiate de ce rapport entre objet et reflet, ainsi que le collectif “Change” l'avait affirmé dès 1973 – à savoir dès l'invention du terme “traductologie” en français⁴ –, est que l'équivalent total du TO (si l'on ose dire) serait la somme (idéale) de toutes ses traductions⁵. Si nous retournons cette proposition, chaque traduction – des plus “fidèles” possible au sens vu ci-dessus, s'entend – est forcément incomplète, du fait du non-isomorphisme entre signes et structures de système à système. Au plan du *discours* (non de la *langue*), tout l'effort du traducteur consistera à rapprocher au plus près des formes qui, par définition, ne sont pas “transportables”⁶ d'un système à un autre.

Ces quelques rappels et garde-fous étant posés, voyons ce qu'il se passe concrètement dans des opérations traductives réalisées en texte, selon la démarche que nous appelons toujours et indissolublement de *pratique-théorie*. Un exemple très simple connu de tous, l'incipit de *La Comédie* dantesque « Nel mezzo del cammin di nostra vita » (*Inf.* I, 1), à peu près “Parvenu à l'âge où la vie humaine est au milieu de son cours” (paraphrase), ou encore, si le mètre classique (*endecasillabo*) devait être rendu dans l'autre langue-culture un peu mécaniquement par un équivalent canonique : “À l'âge où notre vie est à son mi-parcours” (adaptation), ou encore “Quand notre vie a fait la moitié de sa route” [6+6 donc], ce vers est généralement traduit comme

Au milieu du chemin de notre vie
– mais aussi, dans d'autres langues romanes :

A mitad del camino de la vida,

Au mitan dóu camin de nosto vido,

¹ Mon éd. de *La Comédie*, bilingue, Paris, Imprimerie Nationale, 1999 (*Purgatoire*), et trad. : “Pense, lecteur, si je m'émerveillais / à voir la chose en soi rester immuable / et dans sa propre image se transmuier”.

² *La Murtoleide*, contre Gaspare Murtola (*Fischiata* 33) : “Du poète la fin est d'étonner” (ma trad. avec diphthongue ancienne, évidemment ironique : “Est du poète la fin l'étonnement”), en décasyllabes.

³ « ¡ Traductores, traidores ! padres del esperanto, albañiles de Babel ! » (*Cancionero*), que l'on peut rapprocher de ces vers de Belli sur la confusion des langues : “Plus personn' ne comprenait l'italien ; / et alors qu'l'un disait : ‘Pass' moi le crible’, / l'autr' lui flanquait un seau d'eau dans les mains” (*Le monde maçon*, ma tr. dans *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996^{II}, en guise de Postface versifiée, p. 225).

⁴ Pour mémoire : précisément dans un n° spécial de “Langages” dirigé par J.R. Ladmiral, *La traduction*, déc. 1972. Un point sur l'histoire de cette discipline récente dans mon “Traduzione e studi letterari: una proposta quasi teorica”, in : A. Dolfi (dir.), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2004, p. 33-51.

⁵ Cf. L. Robel, Présentation de “Change” 14, *Transformer traduire*, février 1973, p. 8 : « Un texte est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes ».

⁶ On se souvient de la définition empirique de E. A. Nida, d'abord dans le fondateur R. A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1959, p. 19 : « Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style » (voir *D'écrire la traduction*, Paris, cit., p. 40 ss.).

Da nossa vida, em meio da jornada,

Al bell mig del camí de nostra vida...

etc., selon une véritable *doxa* traductive – la pente métrico-rythmique la plus facile de dix positions – contre laquelle, à mon avis, le traducteur contemporain a tout intérêt à se poser. Alors que Dante – s’il n’inventait certes pas l’*endecasillabo* italien, après les grands exemples des poètes siciliens, ombriens, siculo-toscans (et du Dolce Stil Nuovo dont il avait lui-même été partie prenante) –, se trouvait quand même à l’orée, pour ne pas dire à l’origine d’une tradition future, encore toute à “inventer” alors, parallèlement à celle d’une langue d’ailleurs (ce qu’il fera, comme nous le savons après coup), il semble évident que ni l’*endecasillabo* ibérique ni a fortiori le décasyllabe français (celui de la *Chanson de Roland*, en l’occurrence) ne peuvent représenter aujourd’hui la moindre lueur de nouveauté. Or, essayer de produire à une époque donnée un “effet” à peu près comparable à celui du texte originaire à son époque – sans illusions d’équivalence non plus, faut-il le dire ? – suppose que, pour le moins, on se pose la question de la valence du mètre – ou de l’absence de mètre – choisi, en fonction bien sûr de l’œuvre à traduire et, pour faire vite, de son style à une époque donnée. Ainsi, une ancienne traduction castillane proposait le vers de 6+6 dit d’*arte mayor* (de Villegas, 1515). Mais, cela est connu, le français impose le plus souvent « sa propre couleur à tout ce qu’on traduit »⁷. Voici, à titre de simple illustration, quelques traductions effectivement existantes aujourd’hui (je veux dire disponibles en ouvrages de librairie) :

Au milieu du chemin de notre vie

(tr. P.A. Fiorentino 1840⁸, Pératé, Doderet
1938, Masseron, Pézard, Risset, Portier, Scialom)

J’avais fait la moitié de ma route en ce monde

(tr. A. de Margerie 1900)⁹.

Une exception, peut-être non voulue (car revenant ensuite parmi des mesures variables de vers), chez L. Espinasse-Mongenot (1965) : “Dans le milieu du chemin de notre vie”, proche du TO (je veux dire que tous les vers accentués sur leur 10^e position ne sont pas forcément identiques, et que *nel mezzo* n’est pas tout à fait *in mezzo*), et comptant de même – mais dans un autre système – onze positions. En espagnol, une version très connue porte semblablement “En medio del camino de nuestra vida” (accent sur la 11^e position). C’est cette dernière option que, après bien des hésitations sur lesquelles je passe pour faire vite, j’ai finalement adoptée pour ma propre traduction, fondée sur la mesure impaire de 11, sans nul doute surprenante en incipit voire un peu dure – tel était bien le but recherché –, et aussitôt variée du point de vue du rythme interne (le premier vers original est une sorte de pentamètre iambique, avec forte coupe matérialisée par la troncation du mot central *cammin*, introduisant bien sûr un mini-suspense à l’échelle du vers). De là :

À la moitié du chemin de notre vie
je me retrouvai par une sylve obscure
où...

(éd. cit. vol. 1, *Enfer*, p. 13)

⁷ Mme de Staël, “De l’esprit des traductions”, *Œuvres complètes*, t. II (1816).

⁸ Pourtant en prose (!). Ce sera le texte illustré par les célèbres gravures de Gustave Doré, dont le rôle dans la réception de Dante en France est bien connu.

⁹ La préférence donnée autrefois à l’alexandrin pouvait aller jusqu’à l’expédient de la cheville, comme dans l’ancienne version de Balthazar Grangier (1596) : “Au milieu du chemin de notre courte vie”, moins facilement accessible celle-là. Cette mesure traditionnelle pouvait du reste aussi parasiter la prose (incipit de l’imitation en prose de M. Durana-Fardel, *La Divine Comédie*, 1895 : “Dante était au milieu du chemin de sa vie”). Voir mon “*Leggendo nel Vico de li Strami...*”, in “La parola del testo” II, 1998, p. 21-48, et : “Ridire la *Commedia* in francese oggi”, “Dante” n. 2, 2005 [mais 2006], p. 59-79.

– où la scansion 4+7 ne se répète pas au v. 2 (par ex. en un “je me trouvai par une forêt obscure”, d’abord envisagé, mais compromettant par ailleurs l’*étymon* de “sylve”, où devrait se deviner le chaos de la *hylè* primordiale, et de toute manière à faire varier par la “forêt” différente de plusieurs vers successifs¹⁰), mais essaie de surprendre à nouveau les attentes du lecteur, en 5+6... Dans un texte comme celui de Dante, il faut tout faire pour éviter la paresse du ronron – ainsi d’ailleurs que les rimes faciles « pour oreilles d’âne », mais c’est une autre question. J’ajoute que la succession des vers hendécasyllabiques, en soi surprenants, est dès le troisième vers alternée, entrecoupée de deux vers décasyllabes (eux, bien reconnaissables à l’oreille d’un francophone), plage de calme fonctionnant comme lien entre les tercets une fois sur deux, selon le principe des vieilles liaisons *capcaudadas* provençales ; mais cela sort aussi de notre présent sujet¹¹. Le problème est que tout se tient, bien sûr (et c’est aussi le sens de *pratique-théorie*) pour peu que l’on donne tout son poids à la cohérence du texte.

Je passe, de même, sur les cas où la traduction se réduit aux seuls signifiés (une variante de la paraphrase indiquée ci-dessus¹²), en l’occurrence quelque chose comme : “À mi-chemin de notre existence”, dans une version publiée en 1998 (mais originale par le novénaire). Mais le détour n’est pas sans intérêt, ne serait-ce que pour rappeler au passage que des transpositions de la seule expression (phonique, ou graphique) sont également possibles, traductions de surface à l’extrême, mettons de *Nudo, non lasso, dissi* en “Nous donnons l’assaut d’ici”, ou de *Bussano, chi sarà? Calma...* en : “Bouh ! ça non ! Qui, Sarah ? qu’a l’mât ?” – et plaisants utiles exercices pour apprentis traducteurs. Des travaux connus de l’OuLiPo, par exemple sur le texte des *rhymes* d’Alice (Humpty Dumpty), allaient dans la même direction très sérieusement ludique. Une agence de voyages, récemment, jouait sur les graphèmes : ṬṢṢṢṢ... au demeurant, un procédé fréquemment utilisé – de même que le recours intéressé à la “fonction poétique” (qui n’est pas la poésie) – par les publicitaires (voir p. suiv.). Une autre “traduction” encore pourrait consister à utiliser les suggestions d’un correcteur automatique lexical français sur un TO italien (ainsi, pour le simple message « Buongiorno, come stai, oggi? » l’on obtiendrait : **“Longicorne, comme étais, loggia ?”*). Encore, l’incipit du poète Umberto Saba, *Frutta erbaggi*, v. 1 : Erbe, frutta, colori della bella / [stagione...] converti phoniquement par des étudiants d’un groupe de poétique-traductologie en l’étrange “Herbes frouent, t’as colorié d’la bell’ha[se, / t’as...]”, et là nous nous arrêtons un instant devant le phonème affriqué [dʒ], dont la substance même (le son) ferait problème en français. Si l’on s’en tient à la surface, il y a un seuil où cette apparence phonique même ne peut que s’approcher grossièrement, c’est-à-dire de façon très approximative ; encore n’avons-nous pas tenu compte de l’accentuation et des hauteurs (niveau supra-segmental). Or dans certains cas – en particulier de syntaxe et lexicale “simples” – ce niveau tend à prendre la première place ; l’on pense alors à l’embarras avoué par Jaccottet dans ses premières traductions de Giuseppe Ungaretti. Le référent du signe, par ailleurs, présente également ce type de difficulté lorsque son objet est totalement inconnu des destinataires du message ; ainsi, pour décrire l’exotique *banana* (emprunt au portugais, qui l’avait à son tour adapté du bantou de Guinée), le voyageur Carletti doit-il passer lui aussi par la paraphrase : « On épluche [...]... On mange ce qui reste à l’intérieur, dont le goût est sucré et résiste à la dent comme un melon bien mûr mais

¹⁰ Par ex. au chant XXVIII du Purgatoire, v. 2 et 23 : « la divina foresta [...] la selva antica... » (ma trad. “la divine forêt... la sylve antique” (vol. 2, p. 362-63).

¹¹ Voir renvois à la n. 9 ci-dessus ; et aussi, sur ce système de concaténation, la Postface à l’ensemble de mon édition, dans le vol. 3 (*Paradis*) p. 440.

¹² Mais sur laquelle il faudrait insister. Ainsi, dans le “travestissement” d’E. Sanguineti, *Commedia dell’Inferno* (1989), cette pseudo-traduction des seuls signifiés occupe plusieurs paragraphes : « Dicit autor: Nel mezzo del cammin di nostra vita. Sed quod est medium iter nostrae vitae? Dicunt aliqui... », etc. (éd. et prés. F. Tiezzi, Gênes, Costa & Nolan).

qui serait plus sec et sans jus »¹³. En d'autres termes, ici aussi, au plus près du réel de la matière (son, apparence écrite, objet extra-textuel), la traduction est tout de même transformation. CQFD.



Dans les expressions formulaires ou parémiologiques, cela n'a jamais fait problème pour personne : la forme doit en priorité délivrer *aussi* la signification métalinguistique de ce "proverbe, sentence", au prix d'une prétendue fidélité scolaire au signifié immédiat. D'où, simplement en ouvrant un dictionnaire banal, *Meglio un fringuello in gabbia che un tordo in frasca* > "Mieux vaut moineau en cage que poule d'eau qui nage" ; Les bons comptes font les bons amis > "*Patti chiari, amicizia lunga*" ; *Prendere fiaschi per fiaschi* > "Prendre des vessies pour des lanternes", etc. D'une certaine façon, la forme (rime, rythme, registre et syntaxe) prévaut alors sur le contenu apparent, afin de préserver le sens profond (il y a une sagesse populaire dans l'expression, la leçon ou "morale" est bien transmise, etc.). Contrairement à une idée reçue, de la traduction comme transport, l'on s'aperçoit assez vite que rien n'est transportable, ni dans l'expression (phonèmes particuliers, ou combinaison particulière de ces phonèmes¹⁴, ou leur distribution¹⁵...), ni dans le contenu (les unités sémiques ne se réalisant que dans des ensembles particuliers, ou sémèmes, sauf cas très spéciaux différemment constitués d'un système à l'autre) : à titre de simple illustration, citons ces traductions publiées du syntagme « l'urna molle [e segreta] » de Pascoli (*Il gelsomino notturno*, in *Canti di Castelvecchio* – il s'agit de l'ovaire des fleurs et, métonymiquement, du sein de la jeune épousée) :

l'urne molle	(Valentin)
l'urne tendre	(Barincou)
l'urne humide	(Javion)
l'urne [aux secrètes] douceurs	(CIRCE, coll.)

où, effectivement, au sémème *molle*, ensemble des sèmes minimaux de "mollesse, tendreté (et tendresse), humidité, douceur, lenteur, malléabilité, légèreté" etc., ne correspond aucun découpage sémantique de la forme du contenu dans la LD, à savoir aucun lexème français¹⁶. À moins, dans un but didactique, de faire la somme virtuelle de « toutes ses

¹³ Fr. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo...*, 1594-1606, tr. F. Verrier, Paris, Chandeigne, 1999, p. 56. Déjà, l'ananas (*yayama* en taino) avait posé la même difficulté (G. F. de Oviedo y Valdés, 1535-1547 : « Yayama... de dentro, es la color amarilla escura, y es muy dulce e suave de comer » (*Historia general y natural de las Indias*, I, VII, 14), et dans le Lexique de P. Barrère, 1741 : « *Nana* fructus sive *Yayama* »).

¹⁴ Non seulement, dans l'exemple vu à l'instant, inexistence des affriquées en français (mais, de nos jours, *ciao* et même *ciaciacao* a conquis droit de cité en France [tʃ], l'habitus culturel l'emportant sur la langue même), mais aussi par exemple sonorisation du [s] devant une autre consonne sonore (d'où [zmɔŋ], [zlip], etc. contrairement au français qui aurait la sourde [s]).

¹⁵ Le célèbre lipogramme de *La disparition* de Perec, en -e-, n'aurait pas eu du tout la même signification en italien (le traducteur, Piero Falchetta, est resté fidèle cependant au choix de la lettre exclue).

¹⁶ Cf. entre autres : "Traduction et traductologie, questions de méthode", tiré à part, d'abord paru dans *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*, Caen, PUC, 1996 (part. p. 62-63). Une occurrence encore plus remarquable : « la molle strada » suivie par la terre dans sa rotation autour du soleil (*Il ciocco II*, *Canti di*

traductions significativement différentes » (voir n. 5) et distinctes, ainsi que ces exemples textuels le montrent parfaitement, en multipliant les *Notes du traducteur*.

Si l'on aborde à présent des fragments un peu plus longs (toujours de TO), il semble que la forme d'ensemble du segment aura au moins la même importance, à savoir qu'elle est constitutive du sens profond de l'énoncé en question. Le vers, en particulier, qui « refait un mot total » selon l'heureuse expression de Mallarmé, aura en tant que tel une valeur sémantique dont les pseudo-traductions en prose font trop bon marché. D'où l'attention portée ci-dessus au choix liminaire de la mesure dans l'incipit dantesque. D'où la grande attention portée aux ruptures de rythme, surtout lorsque ce dernier est exalté par l'auteur, comme dans certains Mottets de Montale (ainsi, *La gondola che scivola...* en trimètres iambiques¹⁷).

Voyons, avec Pascoli, un cas encore plus délicat, où le rythme est, à l'égal du mètre, et aussi rigoureusement que lui, partie intégrante de la signification poétique du texte. Dans le poème *Solon*, placé en ouverture des *Poemi conviviali*, la voix d'un personnage (une chanteuse grecque de Lesbos) est littéralement *signifiée* par la scansion, modulée sur le rythme quantitatif des *pièdes* antiques – en l'occurrence trochées et dactyles –, d'une séquence toute descendante assez peu "naturelle" (dans l'acception de "langue naturelle") en italien. Le schéma des strophes imitées de Sappho (et de Catulle en latin), déjà utilisé par le poète de façon allusive¹⁸, est ici rigoureusement appliqué dans la langue italienne. Cette voix se singularise, à l'intérieur du poème, de toutes les autres, y compris de celle du "je" lyrique pascolien. D'où, par exemple, une accentuation de l'*endecasillabo* très particulière, sur la position interdite de sa 5^e syllabe. Le vers, compté sur TOUTES ses syllabes, à savoir jusqu'à la 11^e, peut ainsi se scander en deux trochées latéraux et un dactyle central : – ˘ – ˘ – ˘ ˘ – ˘ – ˘ . Par exemple : « **splende al plenilunio l'orto; il melo** », avec accent sur la 5^e, où nous avons mis en évidence les positions fortes. En italien, les longues ne peuvent qu'être marquées, les brèves non-marquées, suivant le schéma suivant, davantage conforme au système roman (dont Pascoli utilise d'ailleurs la rime) : + - + - + - - + - + - ou encore, plus clairement : + - / + - / + - - / + - / + - , à savoir trochée, trochée, dactyle, trochée, trochée (accents sur 1, 3, 5, 8, 10 mais avec la 11^e prise en compte), en un parallélisme parfait. Je transcris ci-dessous l'incipit (un vers tout à fait traditionnel), « Triste il convito... » de onze positions, le dernier vers de la partie non chantée (v. 40), lequel annonce clairement l'intervention d'une voix nouvelle, puis la première strophe saphique, chantée par le personnage de la jeune Grecque, où seule la position centrale (et l'équivalent initial dans le dernier vers *quinario* adonien) sera cette fois soulignée :

Triste il convito senza canto, come
tempio [...]
tentò le corde fremebonde, e disse:

Splende al plenilunio l'orto; il melo
trema appena **d'un** tremolio d'argento...

Castelvecchio). Là encore, bien sûr, le mot lui-même l'emportera parfois, donc > fr. "molle". Pour d'autres exemples, chez le même Pascoli, voir aussi : "Prise en mots, sens", en ligne dans "Chroniques Italiennes" n° web 19, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Veglianteweb19.pdf> .

¹⁷ E. M. *Le occasioni* ; avec un accent redoublé, avec parataxe, au v. 5 : « rinchiuse su di te e risa di maschere », que nous avons essayé de rendre par une asyndète sur le double accent : "se refermant sur toi, rires de masques". Voir : *Montale tradotto dai poeti*, "Semicerchio" 1997, p. 118).

¹⁸ Et préparé, si l'on peut dire, par une tendance à admettre (expérimenter ?) dans l'*endecasillabo* italien l'accent (traditionnellement interdit) sur la 5^e position (le vers incipitaire de Dante cité plus haut est, lui, accentué 2 6 8 10). Cf. vers ambigus (comme « la toccò, poi, forte intonò la voga », *L'ultimo viaggio* XIII, 41, *Poemi conviviali*) ou sûrement avec l'accent en 5 : « Dopo, ero sua, tutta, né più né meno » où du reste se dessine le dactyle central [tutta, né] des vers futurs (*La vendemmia*, II, III, 4, *Nuovi poemetti*).

Nei lontani **monti** color di cielo
sibila il vento.

(*Solon*, PC, 1-2 et 40-44)

– où, toutes choses étant égales par ailleurs, le vers 40 est très proche du premier vers de *La Comédie* cité plus haut (accents sur 2 4 8 10, la 11^e n'étant pas comptée) : cela pour bien dire la forte rupture des attentes (inertie) du vers 41 et des suivants. Il s'agit d'une scansion inouïe dans la langue italienne. Dans sa réalisation orale (lue ou déclamée), il serait indispensable de marquer, par exemple en montant la dixième et en abaissant fortement la hauteur de la onzième position, la valeur effective de cette 11^e syllabe prise dans le décompte¹⁹. Mettons :

Spl↑ende al pl↑enil↑unio l'↑orto; il m↑elo↓

Que faire pour essayer de préserver au mieux cette forme signifiante dans le TO ? À la mesure de 11 qui, me semble-t-il, peut correspondre aux *endecasillabi* italiens sans donner l'impression d'une scansion trop entendue et convenue, comme est le 10 ou le 12 (de façon différente, plus mécanique le premier, davantage culturel par acclimatation le second), il devrait être possible de faire alterner un vers différent, si possible accentué sur les mêmes positions que le sapphique de Pascoli (1, 3, 5, 8, 10). Un choix qui exclut quasiment les mots oxytons, de loin les plus fréquents en français (par ex. "banquet", ou "festin" au premier vers). Proposons :

Triste est la noce sans chansons comme si
[un temple...]

... [elle]

toucha les cordes frémissantes et dit :

Brille au clair de lune l'enclos ; les arbres
tremblent juste un peu d'un frisson d'opale...
Dans les monts lointains de couleur céleste
siffle la bise.

(v. 1 et 40-44)

(où j'ai évité aussi bien la symétrie banalisante des vers traditionnels – mettons, pour le v. 40 : "effleura les cordes | tremblantes et dit"²⁰ – que, pour les vers imités du grec, les finales oxytoniques se présentant spontanément : ici, bien sûr, dans la strophe chantée, l'on aurait successivement "pommier, argent, ciel, vent", avec même la restitution de la rime *argento : vento*). Il est inévitable que certains partis pris entraînent certaines pertes, que le souci de la forme amène à considérer plus approximativement les signifiés, mais que cette option donne aussi en bénéfice l'essentiel – à mon sens –, la signifiante même, plus profonde, de l'objet poétique en tant que tel fixé par sa structure singulière. Sur le terme emblématique de *convito* (en ouverture, largement programmatique, des *Conviviali*), le sacrifice fut difficile (mais, "cène" étant exclu, "noce" préserve au moins une partie des sèmes du *symposion* antique). L'unité supérieure du vers a prévalu. Dans sa réalisation, pour une déclamation publique par exemple, il serait sans doute nécessaire de prononcer les finales muettes (v. 41-44) comme des [ə] centraux, un peu à la façon qu'avait de les chanter G. Brassens, en les appuyant bien sûr d'une note de musique non externe à la

¹⁹ La réglette du vers (la *stringa*), ainsi que je l'explique dans "Mise en train, rythme", n° web 6 de "Chroniques Italiennes", <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web6/JVeglianteweb6.pdf> (aussi accessible par le site CIRCE, <http://circe.univ-paris3.fr> page "Publications"), ne serait donc pas de 10⁺ mais de 11 rigoureusement.

²⁰ Une telle solution, d'ailleurs, anticiperait fâcheusement l'accent de 5^e position, caractéristique au contraire de ce qui suit (la strophe sapphique).

mesure du vers, dite *appoggiata*²¹. En poésie, cette réalisation de la muette (laquelle, du point de vue phonologique, n'a plus aucune existence en français contemporain) est parfois appelée « ornementale », nous dirions peut-être musicale, en tout cas conforme d'un autre point de vue à la fonction conservatrice de la langue poétique : elle perpétue en effet l'existence spectrale de l'ancien *chva* post-tonique²². Tout comme l'ombre de vers sapphiques perpétuait chez Pascoli le passé spectral de son propre étymon privé et de sa connaissance intime des littératures grecque et latine. Plus largement encore, nous savons la prégnance du disparu – ou mieux du disparaissant – en poésie, dont le jeu sur les *-e* muets peut suffire à raviver la valence, et parfois la valeur sémantique tout court²³ ; mieux, cette particularité du français permet parfois de compenser la perte irrémédiable des prolongements harmoniques non comptés (post-toniques) du vers italien proparoxyton. En espagnol, l'*esdrújulo* pareillement, avec une organisation prosodique à peu près semblable (du reste, les rythmes posent moins de problèmes lors des traductions entre ces deux langues romanes méridionales²⁴). Pour revenir au cas français, je voudrais citer, en m'en excusant, une tentative de traduction de Pascoli encore, dans l'extraordinaire *Il sogno della vergine* (attaque de la séquence IV, « Si **dondola dondola dondo**[la / senza rumore la **cuna** / nel mezzo al silenzio **profondo** », avec compensation au v. 2) :

Se balance et ballant balance
sans faire aucun bruit le berceau,
au milieu du profond silence...

(*Canti di Castelvecchio*)

– l'alternance des finales dites féminines (avec *-e* muet) et masculine, et la reduplication en [o] à la jointure des v. 2-3, en jouant sur la forme, parviennent peut-être à donner au moins un reflet de la mimèse originale, “silence” compris.

Traduire suppose que l'on remonte d'abord le long de la chaîne sémiotique (signifiant → signifié → valeur et connotations éventuelles → signe intégral), cela paraît évident ; mais aussi que l'on s'efforce de chercher dans la LD, sans illusions sur de prétendues équivalences, les moyens *différents* d'exprimer en discours (TD) la forme même des signifiants et des signifiés originaux. C'est bien autre chose que le supplément de “style” parfois invoqué. Or, ce processus de formulation se fait le plus souvent, du fait qu'il advient en général dans sa propre langue maternelle, de façon quasi spontanée et non consciente : comme si, une fois passé de l'expression au contenu, il suffisait de trouver dans les paradigmes de sa LD le contenu correspondant. Mais il n'y a pas de contenu

²¹ Je remercie Tommaso Tarani, doctorant de l'ED 122 et musicien, de cette précision technique (il s'agit en fait d'un allongement, à ne pas confondre avec l'appoggiature).

²² Voir en particulier : Y. Ch. Morin, “Le *chva* ornemental dans la poésie et la chanson”, in : J. L. Aroui (éd.) *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique* (vol. d'hommage à B. de Cornulier), Paris, H. Champion, 2003, p. 469 ss.

²³ Voir M. Riffaterre, “L'illusion référentielle”, à propos du passage des *Mémoires d'outre-tombe* sur les funérailles de M. de La Fayette (« ... la mort fait tout rentrer dans l'ordre. ») et aux oubliés : tr. fr. in R. Barthes et al. *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 98-99. L'on connaît aussi une page célèbre de J. J. Rousseau consacrée aux mêmes petites gaufres (c'est de cette dernière que j'avais tiré mon propre titre *Les oubliés*, Paris-Sens, Obsidiane, 1994, régulièrement estropié en “oubliés” ou “oubliés” dans les sites de vente en ligne ; une traduction anglaise a préféré tourner la difficulté : *Will there be Promises*, Lampeter, Mellen, 2000). Le jeune Leopardi, non encore francisant affirmé, regrettait la pauvreté du mot français ‘nausée’ (perçu comme *nosé*) en face du riche proparoxyton *nausea* (tous ces cas relèvent au fond de la surdité phonologique ; cf. “L'altro, gli altri: umanità vicina e distante nei *Canti*...”, dans *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di G. Leopardi* (Atti), Firenze, Olschki, 2010, part. p. 70, n. 13).

²⁴ Même, j'entends, quand la traduction ne calque pas l'original. Ainsi, dans une édition italienne de poèmes de J. R. Jiménez, *Pietra e cielo* (tr. F. Tentori Montalto, Firenze, Passigli, 1989) : Como médanos de oro > “Simili a dune d'oro” ; Ser, solo ser > “Essere, solo” ; ¿ Cómo, meciéndose, en las copas de oro... > “Libera, mossa con le cime d'oro” (respectivement pp. 20, 112, 158) – où l'on voit bien, par parenthèse, que l'unité dominante en poésie est le vers.

correspondant. Il n'y a que des formes, extrêmement complexes, susceptibles de remonter (une seconde fois) à des expressions et des contenus autres, dans une langue *autre*, avec une situation culturelle différente, d'autres intertextes, une autre académie, etc. Une connaissance fine, toujours partielle et provisoire, de cette encyclopédie double, est bien sûr indispensable ; la LD peut elle aussi se dédoubler, et faire appel par exemple à des variations assoupies (ainsi, *lis* et *lys* pour les termes « *giglio* » et « *fiordaliso* »), un peu hors du vocabulaire commun. D'où notre insistance sur la nature de pratique-théorie de toute véritable traduction (transduction), même si sa finalité est toujours d'écriture, à savoir de passage à l'acte.

Nous pourrions nous arrêter là. Mais il est, parmi d'autres cas intéressants, une situation particulière de plus en plus fréquente de nos jours – mais déjà connue au moment du passage aux langues romanes puis tout au long du Moyen Age – qui est celle où les formes employées sont elles-mêmes plurilingues. Dans *La Comédie* de l'Alighieri, on le sait, coexistent le toscan illustre (souche de la langue italienne classique), d'autres variantes des parlers italiques de l'époque, le latin bien sûr, le provençal, la langue commune des "Italiens" ou *Ytaïlles* avec leurs inflexions régionales (véritable origine de l'italien moderne), pour ne citer ici que les principales²⁵. Les échanges ajoutent nombre d'emprunts, parfois éphémères mais transformant peu à peu la langue commune, bien avant – et sans l'aborder ici – l'invasion de l'anglo-américain (mais, chez Pascoli, une modalité particulière de ce dernier, migratoire, est bien présente : « *Yes*, un salone, che ci ha tanti bordi... / *Yes*, l'ho rivisto nel pigliar la stima » etc.²⁶). Un exemple entre mille : « *Quella dimora un po' delabrè, rosicchiata dal salmastro* », où l'on remarquera l'indifférence au genre (demeure délabrée)²⁷. Ou encore, mais cette fois en Amérique du Sud : « *Ne invitiamo à cualquier rilaciùn perque ne se venga à ichiare ina piernitas é far cuarque pillaciùn di grappas...* », selon un parler *cocoliche* dit '*integral*' par les spécialistes²⁸. Dans sa pièce *La nona* (1977), Roberto Cossa fait un usage infiniment plus subtil de la marque identitaire des personnages (plusieurs générations d'anciens immigrés italiens en Argentine), dont il faudrait s'efforcer de rendre la forme, une fois de plus, en jouant sur l'écart entre *avuela* et *nonna* (le nom de parenté), mais aussi sous-jacent entre *novena* et *nona* (l'ordinal) ; ce léger désarroi langagier fait partie, bien sûr, du recours littéraire au plurilinguisme ; d'où une traduction possible en *La non(n)a*, par exemple... aussi bien en italien qu'en français d'ailleurs ? L'auteur vénète Luigi Meneghello consacre un long développement à la distinction – ou marque – puissante donnée par le simple passage de la consonne double (toscane) à sa variante simple gallo-italique (parler de Malo), comme dans *lotare* (transitif "*lotare una persona*") vs. it. *lottare* (intr.), ou *fragnòcola* (coup donné avec les jointures des doigts) italianisé par lui-même, faute de mieux parmi les paradigmes lexicaux de la langue nationale (du type *nocchino*), en *fragnoccola*²⁹.

²⁵ Voir, à titre d'illustration, la façon lucquoise et lombarde de dire "à présent" dans *Enf.* XXIII, 7 « *ché più non si pareggia 'mo' e 'issa'* », *Purg.* XXIV, 55 « *O frate, issa vegg'io, diss'elli, il nodo* », et *Enf.* XXVII, 21 « *dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo"*, » (mes traductions "car 'ore' ne ressemble pas plus à 'hui' ", "Ô frère, ore je vois, dit-il, le nœud qui", "disant : 'Ores va, plus je ne t'induis',").

²⁶ G. Pascoli, *Italy*, I, V, 17-18 (*Primi Poemetti*, 1904). Version de service : "Yes, un grand bar [*saloon*], avec plein de tables... / Yes, je l'ai revu à l'embarquement".

²⁷ M. P. Moschini, *Il salottino degli ospiti invisibili*, Florence, Gazebo, 2010 (p. 17). Version de service : "Une demeure un peu *delabrè*, rongée par le salpêtre".

²⁸ G. Meo Zilio, *El 'cocoliche' rioplatense*, 1964 (div. éd.). Version de service : "Invitons toutes nos relations pour qu'ils viennent faire quatre sauts [de danse] et boire des petits coups de *grappa*".

²⁹ L. Meneghello, *Il tremaio* (div. éd. – par ex. in *Jura*, 1987) : *Opere scelte*, Milan, Mondadori 'Meridiani', 2006, p. 1080-83. Voir, pour un essai de traduction dialectale assez comparable sur un texte d'E. De Signoribus, ma contribution 2004 in : <http://circe.univ-paris3.fr/publications.html> (art. "Traduire, une pratique-théorie en mouvement").

Enfin, la présence dans le TO de syntagmes appartenant à la LD, généralement laissés tels quels – mais en italiques assortis d’une Note (« En français dans le texte ») –, peut poser d’autres problèmes. Étant personnellement hostile aux N.d.T., sauf dans des cas extrêmes touchant à l’établissement du texte ou à des allusions (ou connotations) tout-à-fait incompréhensibles dans la langue-culture de destination, je pense que le recours aux italiques est souvent suffisant du moins à attirer l’attention du lecteur. Lorsque cette présence de termes de l’autre langue est massive, voire constitutive du style du TO, il convient de chercher d’autres solutions. Lors d’une rencontre consacrée au poète Edoardo Sanguineti, j’ai proposé de recourir à différentes solutions, y compris – par une sorte de compensation, banale d’ailleurs en traductologie – de laisser certains fragments dans leur langue originale (dont le statut se trouverait évidemment changé dans le TD). Ou bien, dans le cas de reprises – fréquentes chez cet auteur –, de donner le syntagme une fois en français (traduit) et la fois suivante dans sa langue d’origine³⁰. Il va de soi que, pour des langues très éloignées, ma position deviendrait sans doute intenable. Voici en tout cas, pour finir, un texte complet sur lequel pourrait se fonder une discussion : car tel est bien le but de ce séminaire.

Comme on le verra d’emblée, il m’a paru possible d’afficher, ou au moins de signaler aux éventuels lecteurs le plurilinguisme du texte dès son titre, s’il est vrai que la vogue relative du chef-d’œuvre de Dante en France rend le mot *purgatorio* transparent dans cette langue, et le titre *Purgatorio* immédiatement identifiable comme deuxième livre de *La Comédie*. L’on retrouvera ce même souci d’un marqueur d’étrangeté (plurilingue) dans la variation sur l’inscription “W PCI” de la fin, ainsi que çà et là dans l’attention aux allusions métriques sous-jacentes (ainsi, aux vers 3’ et 4, belle succession classique – sans doute de type mélodramatique – de *settenario* et *endecasillabo* : donc, selon nos habitudes, mesures de 6 et 11 dans le TD) ; la réduction des indices personnels exprimés quand faire se pouvait (le “nous” clitique n’est pas répété au v. 1’ comme il devrait l’être) ; le jeu sur le latin, avec les petites capitales employées pour le lexème *homo*, sur le modèle des indications philologiques, etc. L’allusion à M. de Gandillac (v. 9), le premier traducteur en France du texte fondamental de W. Benjamin cité ici en guise d’épigraphe, pour qui a connu E. Sanguineti, ne peut tout-à-fait être dû au hasard.

Purgatorio de l’Enfer

3.

ainsi expliquâmes-nous :

ainsi (nous, sinistres) expliquâmes du songe la double

dimension : du replié, de l’inerte, de l’importun, déçu songe ; et

du rayonnant, mordant fantôme (en Europe) :

de ce spectre invoqué ;

spectre que j’invoque au-dessus des ruines :

or je dois (*il est indépassable*, veramente)

(à ma femme, aussi) expliquer (les ruines, aussi, de l’abbaye de Hambye), je dois

les circonstances expliquer (le 4 juillet) : expliquer je dois que je le conçois

³⁰ La question devient assez vite épineuse lorsque l’on sent la langue étrangère *derrière* le langage employé en LO ; ainsi, l’ombre portée du français dans l’espagnol de Borges rend sa traduction presque désespérée, l’enfermant en tout cas dans « un piège où l’œuvre gagne » (A. Berman, *L’âge de la traduction*, Paris, PUV, 2008, p. 62).

comme la constitution progressive (dans le jardin public de Coutances, aussi), il marxismo, *indépassable*, le ma(t)ri(age)monio je conçois (mordant, parmi les mystérieux arbres), *pas encore dépassées (les circonstances)* ; (avec *monsieur* de Gandillac, aussi, le 7 juillet), la constitution progressive d'une cellule (le mariage) : une cellule (dis-je) de résistance (et le 9 juillet, aussi, avec le général Bouvard, sur la plage) ; *et tamquam* poète (sur la plage de Hauteville, aussi, dans la tempête) et dans ce petit café, *et tamquam HOMO*, j'invoque :

mais se toucheront-ils, à présent
(dans cette sylve), nos fronts ; et à moi-même, encore (invoquant) : oh ne serait-ce là (dis-je), un amour ? oh ne serait-ce (dis-je), là, un amour
(dans cette sylve) fasciste ?

ah, ainsi, invoquant, je me définis : *tamquam*

Homme *relatif* :

dans ce PURGATORIO DE L'ENFER ; car dans ce (nous) sommes rachetés (dis-je à ma femme) : dans ce mariage ; ah dans cette (dis-je), (nous) sommes rachetés, ah cette (aussi) conscience nous devons (cette conscience politique) la retrouver : mordante, cette (*indépassable*, ceci : *le marxisme*) ;

et à Roberto je dis (au Norman, encore) comment la préfiguration, le songe spectral prend (parfois) la forme de la nostalgie ;

et je dis : le songe (parfois) est repliement (mais dans l'apparence) ; est (dis-je) nostalgie, mais déçue nostalgie d'un futur ;

mais ensuite (dans les journaux) : nous sommes classe dirigeante (dit quelqu'un) ; et en tant que tels (dit-il) nous sommes responsables ; mais dans les limites (dit-il) du pouvoir ; car nous n'avons pas de pouvoirs appropriés (et s'ouvre, en attendant, une décennie décisive) à nos responsabilités :

ainsi (dans la mansarde de la rue Pietro Micca) moi et ma femme écrivîmes : Vive le PCI (dans tous les coins) ; et moi je l'écrivis trois fois (au-dessus de la cheminée) ; et ma femme dit : mais c'est un repaire de néo-fascistes

– et nous écrivions W PCI, furieusement, sur les murs
(et je gravais l'inscription avec une clef) :

(tr. JcV)

Ce texte, comme toutes les traductions éminemment perfectible – et appelant encore, je l'espère, d'enrichissantes retouches et remises en cause³¹ –, est néanmoins à mon sens, aujourd'hui, définitif. Il s'agit donc pour moi (à tout le moins), ici, d'une *traduction définitive*. Cela m'importe de le dire pour finir, ne serait-ce que par volonté de contester un peu la traditionnelle prétendue (ou affichée) “modestie du traducteur”, laquelle m'a toujours semblé ou hypocrite, ou insultante pour le métier et l'art d'un écrivain-traducteur digne de ce nom.

³¹ J'ai d'abord présenté cet essai de traduction, je l'ai dit plus haut, dans un colloque international d'hommage à Edoardo Sanguineti : *Lavori in corso*, Gênes, 12-14 mai 2011 (séance sur “Lessico, plurilinguismo e traduzioni”), où le temps a manqué pour de véritables discussions.

3.

così spiegammo:

così (tetri, noi). del sogno spiegammo la duplice
dimensione: del ripiegato, dell'inerte, dell'importuno, deluso sogno; e
del radiante, mordente fantasma (in Europa):

dell'invocato spettro;

spettro che invoco sopra le rovine:

ora devo (il est indépasseable, veramente)
(a mia moglie, anche) spiegare (le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye), devo
les circonstances spiegare (il 4 luglio): spiegare devo che lo concepisco
come il costituirsi (nel giardino pubblico di Coutances, anche), le marxisme,
indépasseable, il matrimonio concepisco (mordente, tra i misteriosi alberi),
pas encore dépassées (les circonstances); (con monsieur de Gandillac, anche,
il 7 luglio), il costituirsi di una cellula (il matrimonio): una cellula (dissi)
di resistenza (e il 9 luglio, anche, con il generale Bouvard, sulla spiaggia);
et tamquam poeta (sulla spiaggia di Hauteville, anche, nella tempesta) e
in questo piccolo caffè, et tamquam homo, invoco:

ma si toccheranno, adesso
(in questa selva), le nostre fronti; e a me stesso, ancora (invocando): oh non
sarebbe, questo (dissi), un amore? oh non sarebbe (dissi), questo, un amore
(in questa selva) fascista?

ah, così, invocando, mi definisco: tamquam

homme *relatif*:

in questo PURGATORIO DE L'INFERNO; perché in questo (noi)
siamo redenti (a mia moglie dissi): in questo matrimonio; ah
in questa (dissi), (noi) siamo redenti, ah questa dovevamo (anche)
coscienza (questa coscienza politica) ritrovare: mordente, questa
(indépasseable, questo: le marxisme):

e a Roberto dissi (al Norman,
ancora) come il prefigurante, lo spettrale sogno la forma assuma (talvolta)
della nostalgia;

e dissi: il sogno (talvolta) è ripiegamento (ma

nell'apparenza); è (dissi) nostalgia, ma delusa nostalgia
di un futuro;

ma poi (dai giornali): siamo classe dirigente
(qualcuno disse); e come tali (disse) siamo responsabili;
ma nei limiti (disse) del potere; perché non abbiamo poteri
adeguati (e si apre, intanto, un decennio decisivo) alle nostre
responsabilità:

così (nella soffitta di via Pietro Micca) io e mia moglie
scrivemmo: W PCI (in ogni angolo); e io lo scrissi tre volte (sopra
il caminetto); e mia moglie disse: ma questo
è un covo di missini

— e scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui m
(e io incidivo la scritta con una chiave):

72

(image prise dans : E. S., *Catamerone 1951-1971*, [Triperuno],
Milan, Feltrinelli, 1974.)

Jean-Charles Vegliante
CIRCE (LECEMO)