

## Le *Quaderno di traduzioni* de Giorgio Caproni

Le *Quaderno di traduzioni* de Giorgio Caproni, paru posthume en octobre 1998<sup>1</sup>, est un volume regroupant un choix de ses traductions poétiques. Sur le modèle de la collection « poeti tradotti da poeti » lancée par Einaudi dans les années 1980 et à laquelle Caproni n'avait pu participer, une telle anthologie met en avant l'homogénéité d'une œuvre de traduction, par un poète. Ce choix éditorial va tout à fait dans le sens de mon travail de thèse, intitulé *Giorgio Caproni, poète-traducteur, le rôle de la traduction dans le processus créatif*, dans lequel je me propose d'étudier le corpus français des traductions de Giorgio Caproni et le rapport qu'elles entretiennent avec son œuvre poétique. Une étude initiale du *Quaderno di traduzioni* permettra de dégager les grandes lignes d'une poétique de la traduction.

Dans ce volume, j'ai retenu les traductions à partir d'Apollinaire, Prévert, Frénaud, ponctuellement mises en regard avec celles de René Char, qui avaient fait l'objet de mon mémoire de D.E.A.<sup>2</sup>. La méthode employée a consisté à confronter le texte original et la traduction de façon systématique et à en relever les traits frappants, linguistiques et stylistiques. À partir de là surgissent les spécificités des traductions de Caproni, et s'ébauchent les grands mouvements d'une poétique de la traduction : restitution des aspects formels du poème, suppression et accentuation de différents types, déjà relevées lors du DEA pour une partie d'entre eux. Ces phénomènes doivent être analysés à plusieurs niveaux : au niveau le

---

1. Giorgio CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1998.

2. Judith LINDENBERG, *Giorgio Caproni traducteur de René Char. D'une poétique de la traduction à une poétique de l'œuvre*, mémoire de D.E.A. préparé sous la direction de J.-Ch. Vegliante, Paris III, 1999-2000.

plus large, les phénomènes de langue, qui tiennent aux structures respectives du français et de l'italien et sont quasiment indépendantes de la volonté du traducteur ; elles constituent une donnée de départ dont il ne peut faire abstraction mais avec laquelle il peut jouer, « en cet effort pour faire « dire » à une langue, jusqu'à sa limite, ce que l'entre deux interlinguistique donne à "penser" » : c'est l'effet-traduction<sup>3</sup>. À l'intérieur de la langue, les phénomènes d'histoire littéraire, à travers lesquels le poète-traducteur se rattache en tant que poète à certains courants de l'histoire de sa propre langue et de sa littérature quand il traduit, transposant ainsi l'œuvre dans d'autres coordonnées culturelles. Enfin, à l'intérieur de sa propre poétique, le poète-traducteur oriente la traduction en opérant des glissements au niveau stylistique ; il fait tendre ainsi la poétique du poète traduit vers la sienne propre, par un mouvement qui peut devenir réciproque.

Ce dernier niveau est le plus révélateur de ce qui est en œuvre dans la traduction par les poètes, c'est celui qui nous intéresse le plus, mais il n'est pas distinct des deux autres, qui le nourrissent et l'habitent : les phénomènes linguistiques ne sont pas des simples jeux de la traduction littérale. Mais ce phénomène est constitutif de la démarche de Caproni traducteur, et confirmé par ses propos théoriques : « la rima, le sonorità, le allitterazioni e le assonanze sono riprodotte laddove è possibile, spesso sono spostate o rcreate ». Il prend une ampleur particulière dans le cas de la traduction d'Apollinaire (et également chez Prévert mais de façon moins frappante) parce que la musicalité est un point de rencontre des deux poètes. Ces exemples montrent que, pour Cappart, ne peuvent être pris en compte séparément, mais doivent être considérés dans leur imbrication. Ainsi, à l'aune de ces critères et en observant ce qui se passe dans les traductions respectives d'Apollinaire, Prévert et Frénaud par Caproni, on pourra se demander dans quelle mesure se retrouve un style commun de traduction ; dans quelle mesure y a-t-il au contraire une marge de manœuvre des poètes traduits dans l'émergence d'une poétique de la traduction ? Nous nous demanderons comment s'effectue, pour chaque poète traduit, l'infléchissement de chaque poétique vers la poétique de Caproni, afin d'ébaucher les modalités du rôle de la traduction dans le processus créatif.

Un premier trait frappant de cette confrontation est le souci de restitution des aspects formels du poème, notamment la rime, très présente chez Apollinaire et Prévert. La rime n'est pas reprise systématiquement

---

3. J.-Ch. VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996, p. 44.

mais très fréquemment. Dans la dernière strophe de *Marizibill*, d'Apollinaire, la restitution des rimes passe par une reformulation :

Je connais gens de toutes sortes	Inette a equiparar la sorte
Ils n'égalent pas leurs destins	So di persone d'ogni genere
Indécis comme feuille morte	Incerte come foglie morte
Leurs yeux sont des feux mal éteints	Gli occhi tizzoni nella cenere
Leurs cœurs bougent comme leurs portes	Mobili i cuori come le porte

Les mots-rimes des premier, troisième et cinquième vers sont les mêmes qu'en français, et les vers intermédiaires sont aussi rimés entre eux. En apparence, la structure du vers est conservée telle quelle jusque dans son étymologie, mais en réalité, la proximité de la traduction envers l'original est obtenue au prix d'un tour de passe-passe entre les deux premiers vers qui sont inversés : le traducteur garde le même terme, du point de vue des sonorités, *sortes* / *sorte* à la même place, mais pour traduire un autre mot. *Sorte* traduit *destins*, tandis que *sortes* est déplacé au second vers et traduit par « *genere* ». À travers ce glissement sémantique, il exploite une proximité étymologique présente *in nuce* entre les deux premiers mots-rimes de l'original, puisqu'en français *destin* est synonyme de *sort*. Celle-ci se double d'une proximité diachronique entre le français et l'italien, qui permet d'exploiter le sous-entendu de l'original. C'est donc un fait de langue qui permet dans ce cas la restitution de la rime. De plus, la traduction de *sortes* par *genere* rend possible la rime avec le vers 4, obtenue grâce à une modulation, qui consiste en une interprétation de l'image de l'original : les « feux mal éteints » deviennent des « lueurs dans la cendre ». Plus que d'une restitution de surface, il s'agit d'une recréation de la rime de la part de Caproni. La note qui ouvre le *Quaderno di traduzioni*<sup>4</sup> présente une version antérieure de cette *Marizibill*<sup>5</sup> et vient confirmer nos hypothèses. Les deux vers finaux sont traduits comme suit :

– Brillano gli occhi nella cenere / Sbattono i cuori come porte

Les modifications apportées touchent les images mais n'entament pas le système de rime, qui constitue la structure de base de cette traduction.

Cette attention à la structure formelle n'affecte pas seulement les rimes mais s'étend aux sonorités dans leur ensemble. Dans la dernière

4. *Nota al testo*, a cura di E. Testa, in G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni...*, p. XXX.  
5. *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958. La version citée précédemment, comme toutes celles d'Apollinaire du *Quaderno di traduzioni*, sont tirées de Guillaume APOLLINAIRE, *Poesie*, trad. di G. Caproni, Milano, Rizzoli, 1979.

strophe de la poésie *En été comme en hiver* de Prévert, on assiste à un jeu sur les rimes masculines et féminines du même mot :

– Fait que les belles marinIÈRES / Et leurs pauvres mariniERS / Promènent sur les rivIÈRES / Toute une cargaison d'enfants

Non seulement ce jeu est restitué et le même nombre de rimes conservées dans la traduction grâce à un déplacement du troisième au quatrième vers, mais il s'étend aux échos internes, passant ainsi d'une restitution à une recreation :

– Le belle BARCAIOLE / E i poveri BARCAIOLI / Si sfogano portando a spasso / BARCAte di figliOLI

L'ajout d'un écho à l'intérieur du vers, grâce à un jeu sur les mots totalement absent dans ce cas de l'original, renforce la cohésion sonore du groupe de vers. Le traducteur reprend un procédé formel de l'original, le jeu sur le doublet sonore du même mot, en l'accentuant par l'introduction d'un autre parallèle sonore. Ce phénomène avait déjà été mis en évidence dans l'analyse des traductions de Char par Caproni, où l'on trouvait des cas très proches d'introduction d'échos sonores absents de l'original<sup>6</sup>. Nous avons émis l'hypothèse que le traducteur compensait ainsi des pertes inévitables qui avaient lieu à d'autres niveaux.

Ces premiers exemples montrent qu'au-delà de la rime, Caproni s'emploie à rendre le jeu (sur la proximité étymologique, phonique, etc.) qui la sous-tend, lequel, chez des poètes comme Apollinaire ou Prévert, tient une place prépondérante. La dimension ludique est plus que jamais présente dans ce passage de *La blanche neige*, d'Apollinaire, où il s'agit à proprement parler d'un jeu de mots :

– Le cuisinier plume les oies / Ah ! tombe NEIGE / Tombe et que N'AI-JE

– Spenna le OCHE il cucinier / Le OCHE OH CHE / Oh che neve cade e perCHE

Le procédé, c'est-à-dire l'homophonie entre les deux mots-rimes, est restitué mais déplacé sur un autre couple de termes, et de la rime vers l'intérieur du vers. Toutefois la rime est elle aussi restituée, et l'anadiplose, qui n'était qu'esquissée dans l'original (« oies / Ah »), devient complète et

6. Par exemple, dans la traduction d'*Evadné* proposée dans mon mémoire de D.E.A. (J. LINDENBERG, *Giorgio Caproni...*), p. 36 :

– Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre / Sur le muet silex de midi écartelé.

– Un cORVO rématorre deviano dalla squadra / tORVO sul muto silice di mezzodì squartato.

s'insère dans le jeu de mots : « *oh che / oh che* ». Encore une fois la traduction tend vers un renforcement des procédés mis en œuvre dans l'original, à travers une recréation qui est le signe de l'inventivité de Caproni en ce domaine, et d'une affinité avec le poète traduit.

Un autre exemple de restitution de la rime chez Apollinaire consiste en l'ajout d'un mot qui reste dans le ton du vers tout en permettant de retrouver la structure formelle. Ainsi dans la poésie *En allant chercher des obus* :

– À la sixième pORTE / Ta gestation de putréfaction ô Guerre avORTE

– Alla sesta pORTA / La putrida tua gravidanza o Guerra abortisca mORTA

Le mot *morta*, absent de l'original, découle naturellement du champ sémantique qui le précède : *putréfaction*, *guerre*, évoquent la mort sans la nommer. En la nommant le traducteur restitue la rime sans changer le sens puisqu'il reste exactement dans la même tonalité ; l'effet à la lecture est le même que dans le cas du mot vide. C'est un phénomène d'incrémentalisation, qui consiste à expliciter ce qui est implicite dans l'original, phénomène reconnu du processus traductif en général.

Il s'agit encore une fois de recréation de la rime, ce qui montre en définitive qu'il n'existe pas de simple restitution, même si parfois, du fait de la proximité des deux langues, cette recréation semble se produire spontanément, par le simple jeu de la traduction littérale. Mais ce phénomène est constitutif de la démarche de Caproni traducteur, et confirmé par ses propos théoriques : « *la rima, le sonorità, le allitterazioni e le assonanze sono riprodotte laddove è possibile, spesso sono spostate o ricreate* »<sup>7</sup>. Il prend une ampleur particulière dans le cas de la traduction d'Apollinaire (et également chez Prévert mais de façon moins frappante) parce que la musicalité est un point de rencontre des deux poètes. Ces exemples montrent que, pour Caproni lecteur d'Apollinaire, la rime prédomine.

Mais la musicalité ne s'arrête pas aux sonorités et à la rime, et la volonté d'en faire un aspect privilégié de la traduction entraîne, de manière plus ponctuelle, d'autres phénomènes de restitution / recréation, notamment en ce qui concerne le rythme. Dans cet extrait des *colchiques* d'Apollinaire, la récurrence du verbe battre à la troisième personne du pluriel scande le groupe de vers :

7. Giorgio CAPRONI, « Sulla Poesia », in *Quaderni Urbinati*, n° s., n° 1, 1985, cité dans mon mémoire de D.E.A. (J. LINDENBERG, *Giorgio Caproni...*), p. 31.

– ...de tes paupières / qui BATTENT comme les fleurs / BATTENT  
au vent dément

– ...delle palpebre / che BATTI come i fiori / BATTE il vento de-  
mente

Dans ce cas, la restitution du rythme passe par une reformulation syntaxique et sémantique : une deuxième personne est introduite pour régir le premier vers tandis que le troisième vers devient une indépendante, où le complément *vent* de l'original est pris comme sujet inversé. Le sujet des deux verbes, et donc le sens, sont modifiés, pour conserver l'identité rythmique du mot. En conservant la structure syntaxique, la troisième personne du pluriel du verbe *battere*, *battono*, du fait de sa longueur, aurait rompu la séquence rythmique et n'aurait pas restitué l'effet de battement du texte original ; en la modifiant, il montre que le rythme constitue la signification du passage et prédomine sur les autres éléments. Peu importe qui bat quoi, mais il faut que le poème traduit continue à mimer ce battement. Celui-ci est d'autant plus important pour Caproni qu'il déborde le cadre de la traduction singulière pour s'enrichir de références extra-textuelles : la célèbre poésie de Dino Campana, *Batte botte*<sup>8</sup>, construite sur un jeu de rythme et d'allitérations autour du battement, est d'autant plus clairement évoquée qu'elle est déjà présente et métabolisée dans l'œuvre poétique de Caproni à travers la poésie *Batteva*<sup>9</sup>. Cette poésie-hommage, dédiée à Dino Campana, reprend ce leitmotiv du verbe-onomatopé. La traduction de l'extrait des *Colchiques* est donc une intertextualité partiellement auto-référencée. Dans cet exemple, l'histoire littéraire côtoie la poétique personnelle du traducteur, montrant combien les deux dimensions s'imbriquent et irriguent le travail de traduction.

La volonté de souligner la musicalité dans les traductions d'Apollinaire conduit Caproni à d'autres choix du point de vue du rythme. Dans *Exercice*, il va jusqu'à modifier la structure d'une strophe en introduisant une répétition absente de l'original :

– Vers un village de l'arrière / S'en allaient quatre bombardiers / Ils  
étaient couverts de poussière / Depuis la tête jusqu'aux pieds

– Verso un villaggio di retrovia / Se n'andavano tre bombardieri /  
Verso un villaggio di retrovia / Pieni di polvere da capo a piedi

Ce choix de traduction est justifié par la structure de la strophe, qui avec ses rimes croisées et ses octosyllabes a un rythme de ritournelle. Au

8. *Batte botte*, in Dino CAMPANA, *Canti orfici*.

9. *Batteva*, in « Due divertimenti », *Il Muro della terra* (1964-1975), in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 302.

lieu de restituer les procédés (rimes, positions), il choisit de restituer l'effet : le vers répété prend ici valeur de refrain. Ainsi le ton de l'original est accentué, sans qu'il s'agisse de compenser les pertes, comme l'hypothèse en avait été émise dans le cas de l'accentuation des allitérations. De plus, la répétition constitue un élément central de la poésie dans son aspect le plus musical, et un enjeu du processus traductif dans son ensemble ; nous verrons que cet exemple est contrebalancé, ailleurs, par le cas contraire de suppressions de répétitions, qui s'inscrivent dans une autre problématique du rapport entre Caproni et les poètes de la musicalité.

La suppression des répétitions constitue en effet un autre trait frappant de la confrontation entre les poésies d'Apollinaire et Prévert et les versions de Caproni. Les répétitions sont très fréquentes chez les deux poètes français et jouent un rôle dans leurs poétiques (même tendance à utiliser les formes de la chanson) : leur suppression n'est donc évidemment pas anodine. Elle a lieu à différents niveaux du texte, qui font intervenir à leur tour les différents niveaux de l'analyse évoqués en introduction, et qu'il faudra distinguer.

Le cas le plus voyant peut-être est la suppression des répétitions au niveau lexical : répétitions fréquentes dans les originaux et liées encore une fois à l'aspect musical. Ces quelques exemples tirés des traductions d'Apollinaire indiquent la fréquence du phénomène : dans *Les colchiques*, la répétition de « *cerne / cerne* » est remplacée par « *occhiaia / livido* ». Dans *Nuit rhénane*, « *cheveux verts / cheveux verts* » devient « *capelli verdi / verdi chiome* ». Dans *Ornirocritique*, « *pressoir / pressoir* » est traduit par « *frantoio / torchio* ». À chaque fois, ces répétitions ont un impact significatif et structurant pour l'ensemble de la poésie, leur suppression entraîne donc une rupture volontaire de la structure ; dans les cas précédents (et notamment le cas opposé de l'introduction d'une répétition) Caproni privilégiait clairement la dimension musicale chez Apollinaire, il s'agissait d'un choix stylistique. Dans les exemples présents la motivation semble donc être d'un autre ordre. *Occhiaia* est bien la traduction de *cerne*, tandis que *livido* est couramment traduit par le *bleu* qui résulte d'un choc : il s'agit d'une variation sémantique. En ce qui concerne *pressoir*, les deux occurrences n'ont pas le même sens : le premier indique le lieu où l'on presse, le second l'instrument ; l'italien distingue les deux emplois (même si *frantoio* réunit lui aussi les deux sens). Enfin, *capelli* est la traduction courante de *cheveux* et *chiome* une traduction littéraire, qui n'a pas d'équivalent en français. On remarque donc que dans le premier cas, Caproni semble changer délibérément le sens lexical, tandis que dans les

deux autres, il exploite des possibilités de la langue italienne, même quand il pourrait conserver le même mot. La langue italienne est plus riche de synonymes produits par différentes couches linguistique : langue du monde rural pour la traduction de *pressoir*, coexistence d'une langue courante et d'une langue littéraire due à l'histoire italienne pour *cheveux*. La variation lexicale semble être une caractéristique de la langue italienne : en supprimant les répétitions, Caproni utilise toutes les ressources lexicales de sa langue, dans le deuxième et le troisième cas. En ce qui concerne le premier, qui ne correspond pas à ce cas de figure, on peut émettre l'hypothèse que s'appuyant sur les raisons précédentes, la variation lexicale dépasse le cadre de la synonymie pour investir tout le champ de la langue : pour Caproni la répétition lexicale ne semble pas faire partie de la traduction de la musicalité : comme on a déjà vu, tous les effets ne sont pas rendus par les mêmes moyens.

Au-delà de la répétition, l'analyse des traits frappants du corpus fait de la suppression un phénomène récurrent des traductions de Caproni à partir d'Apollinaire, suppression qui concerne de façon régulière les motifs centraux de l'écriture apollinairienne. Ainsi les propositions subordonnées, très présentes chez le poète français et constitutives de la dimension narrative de son écriture, sont fréquemment transformées en propositions indépendantes juxtaposées. Dans la fameuse poésie *Zone* :

- J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
- Ho visto stamani una simpatica via il nome non lo ricordo

La reprise du sujet *nome* par le pronom *lo* est un cas de dislocation vers la gauche (l'objet de la phrase est donné avant, par rapport à la relative de l'original où il arrivait en dernière position), ou prolepse, qui est le propre de la langue orale : le discours est orienté vers un ton plus *colloquiale*. Il est difficile de dire dans l'état actuel de nos recherches si ce phénomène relève d'un fait de langue, selon lequel la langue italienne supporterait moins bien la subordonnée, ou d'un fait de discours propre à la poétique de Caproni. La substitution des propositions subordonnées par des indépendantes était déjà apparue lors de l'analyse des traductions de René Char. Tout comme l'attention aux jeux sonores, il semble qu'il s'agisse d'une constance de l'œuvre de traduction de Caproni, allant dans le sens de sa poétique en tant que manifestation de sa tendance à déconstruire le poème<sup>10</sup>.

10. Pier Vincenzo Mengaldo note à propos d'une traduction d'Apollinaire la « tendenza alla decostruzione » de Caproni traducteur (in « Confronti fra traduttori-poeti », *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991).

Appartenant à la même catégorie, la suppression du terme introductif de la comparaison est révélatrice. Ainsi, dans *Le Gnetteur mélancolique*, le groupe de vers *Comme un guetteur mélancolique / J'observe la nuit et la mort* devient *Malinconica vedetta / Spio la notte e la morte*. Cette suppression ne peut être attribuée à un fait de langue, parce que le pronom introductif ne change rien à la construction de la proposition qui le suit; il s'agit donc d'un choix de Caproni. Le même cas de figure se retrouve dans *La jolie rousse*, où la comparaison est introduite par un autre type d'expression :

- Ses cheveux sont d'or on dirait / un bel éclair qui durerait
- Sono i capelli oro lionato / un bel lampo prolungato

La récurrence du même phénomène sous une forme différente encourage l'hypothèse du choix poétique. En apparence anodin, celui-ci change la nature de l'image : dans les deux cas se réalise le passage de la comparaison à la métaphore. Toutes deux centrales dans l'écriture poétique, elles marquent dans la littérature italienne deux grandes traditions, la comparaison se situant du côté de Dante et la métaphore du côté de Pétrarque. Caproni se place ici dans la tradition pétrarquiste, reprise par le courant hermétique dont il subit les influences. Comme dans le cas de la suppression des liens lexicaux, la suppression du terme introductif de la comparaison donne au vers une tournure plus concise; cette conséquence commune encourage à voir de même dans le cas précédent un choix stylistique, découlant d'une prise de position dans l'histoire littéraire.

Enfin, la suppression déborde le cadre strictement grammatical pour rejoindre le champ sémantique, s'inscrivant explicitement dans une traduction-réécriture. L'exemple se trouve dans *Ombre*, d'Apollinaire :

- Vous voilà de nouveau près de moi / Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
- Rieccovi accanto a me / Compagni miei morti in guerra

La suppression d'un seul mot entraîne de lourdes conséquences sur le sens de la poésie, et sur l'interprétation de la poétique apollinairienne. L'enjeu est de taille puisqu'il s'agit d'un terme dont la portée sémantique est très forte chez Apollinaire. La nostalgie, et donc le souvenir sont au cœur de sa poétique, et sont exprimés à travers la « forme-sens »<sup>11</sup> du

11. Selon Henri Meschonnic: « Le quintil d'octosyllabe ababa de *La chanson du Mal-Aimé* et d'autres poèmes, où la dernière rime reprend la première, est devenu la forme apollinairienne type (...) – c'est qu'Apollinaire en a fait la forme du retour passéiste sur soi-même, la correspondance rythmique de la ronde que sont ces poèmes de fin d'amour, cycle-cerne des *Colchiques*, rythmes fermés du *Pont Mirabeau* (...) – c'est là une forme-sens d'Apollinaire » (in *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 74).

refrain, omniprésente comme on l'a vu précédemment. Il est révélateur que Meschonnic cite le « cycle-cerne » des *Colchiques*, dont on a montré que la répétition-clef est supprimée par Caproni. D'une part celui-ci reprend donc et souligne une forme centrale dans l'original, d'autre part il en sape subrepticement le sens, vers un autre sens : il ne s'agit plus de nostalgie mais d'évocation immédiate du passé, de ressurgissement (c'est aussi l'impression donnée dans les exemples précédents par la suppression du terme de la comparaison) tel qu'on peut le voir à l'œuvre dans l'œuvre de Caproni poète : *Le stanze della funicolare* dans le recueil *Il passaggio d'Enea* ou les *Versi livornesi* dédiés à l'évocation de sa mère dans le recueil suivant *Il seme del piangere* en sont des exemples. Ici se dessine clairement l'infléchissement de la poétique du poète vers celle du poète-traducteur. Rétrospectivement les différents types de suppressions (en mettant à part le cas de la répétition liée à des problèmes de langue) font écho à la poétique de Caproni, « forme-sens » différente de celle d'Apollinaire, qui aurait pour objet de rendre présent ce qui est absent, par la concision de l'expression et la force de l'image : le passé, les morts.

Le troisième phénomène frappant à côté des restitutions formelles et des différents types de suppression consiste en l'accentuation du registre de certaines poésies dans le sens d'un ton familier, *colloquiale*, en particulier chez le dernier poète de notre échantillon, André Frénaud, et fréquemment aussi chez Prévert. Chez Frénaud, les modifications se jouent sur le plan syntaxique. Ainsi dans *Les Rois Mages*

- Il n'y avait pas de route. Il n'y a pas de lumière
- Non ce n'era, strada. Non ce n'è, luce.

Ou encore dans *Les rues de Naples* :

- Il faudrait la mer !
- Il mare, ci vorrebbe !

L'ajout de virgules absentes de l'original rompt la fluidité du vers, en un effet comparable à la suppression du « comme » et des pronoms relatifs, et s'accompagne, dans ces deux exemples, de prolepse : ce phénomène était déjà apparu dans un cas de suppression de la subordonnée. Comme alors, il a ici pour résultat de rendre le ton du vers plus proche du langage parlé, *colloquiale*. Les phénomènes de suppression des pronoms relatifs et d'introduction de la dislocation se rejoignent donc dans l'effet d'une plus grande familiarité du ton : peut-on en déduire rétrospectivement que la suppression des subordonnées était motivée, en partie au moins, par un choix stylistique visant à ce même résultat ?

L'autre particularité des traductions de Frénaud est l'insistance sur le pronom personnel sujet à la première personne, *io*, qui est largement exprimé, comme dans *Il n'y a pas de paradis* :

– Je ne peux entendre la musique / Io non riesco a udirla, la musica...

Ou la *Plainte du dernier restanquère* :

– moi j'avais un autre métier / io, il mio mestiere era un altro

Dans ces deux exemples, ce phénomène est à chaque fois accompagné du précédent, c'est-à-dire l'adjonction de virgules absentes de l'original, qui introduisent des ruptures de construction. La conjonction des deux phénomènes conduit à renforcer le même effet : à propos du premier exemple, Mengaldo note : « *Caproni attua sistematicamente una segmentazione che punta alla colloquialità del monologo* »<sup>12</sup>, confirmant ainsi notre hypothèse. Par ailleurs, l'expression de l'*io* était déjà au centre de l'étude des traductions de Char, et leur rôle de matrice stylistique est confirmée par cette double présence ; on avait relevé aussi bien des cas de suppression que d'introduction de la dislocation<sup>13</sup>. Dans quelle mesure un phénomène identique est-il le signe d'une même orientation entre deux corpus différents ? Dans quelle mesure peut-il y avoir une contagion entre la poétique du poète traduit et celle du traducteur ?

De la même façon que la rime et le rythme sont apparus au centre des versions d'Apollinaire, le ton *colloquiale* semble être la marque des versions de Frénaud. Le parti-pris de la traduction reflète un élément déjà présent, et même au centre, de la poétique du poète traduit. On l'a montré pour Apollinaire ; quant à Frénaud, Caproni évoque « *il suo stoicismo, a volte ironico, a volte sarcastico* », dont le ton *colloquiale* serait alors l'expression. Caproni dit privilégier les poètes « *il più possibile distanti dei (suoi) normali strumenti* », et concevoir la traduction comme « *scontro* » plus que comme « *incontro* ». Cependant il semble avoir des affinités avec la « musicalité » d'Apollinaire et reconnaît de « *surprenantes concomitances* » entre certaines poésies de Frénaud et les siennes. Un signe en est la présence de plusieurs échos entre la poésie de Caproni et les versions de Frénaud : dans *Les rues de Naples*, le syntagme verbal *s'est arrêté* est traduit par *ha fatto alt*, expression qui rappelle *chiedere l'alt*, que Caproni utilise en refrain dans *Le Stanze della funicolare*. Le titre *Plainte du dernier restanquère* a été traduit *Lamento dell'ultimo terrazzatore*, qui fait

12. P. V. MENGALDO, « Confronti fra traduttori-poeti »..., p. 190.

13. Cf. mon mémoire de D.E.A. (J. LINDENBERG, *Giorgio Caproni...*), p. 61.

écho au titre *Lamento del preticello deriso* dans le recueil *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Enfin, dans la même poésie, le complément circonstanciel *après vos journées* est traduit par l'ablatif absolu *finita l'opera*, qui est un titre du recueil de Caproni *Il muro della terra*.

Le rôle central de ces expressions (refrain, titres) dans l'œuvre de Caproni montre le lien profond, non anecdotique, qui relie poétique de l'œuvre et poétique de la traduction. Si le rapport d'influence qui existe entre les deux est indéniable, la question du sens de ce rapport interroge les génétiques respectives de l'une et de l'autre; en l'absence d'information plus précise sur la date de gestation des versions de traduction, ces hypothèses restent en suspens dans l'état actuel de nos recherches.

La poésie de Prévert semble recouper l'un et l'autre des deux aspects mis en évidence (forme musicale / ton *colloquiale*). Comment utiliser les éléments d'affinités ou de non-affinités entre Caproni et les poètes qu'il traduit, pour les rendre productifs? On peut remarquer dès à présent que Caproni traducteur semble privilégier chez chaque poète traduit un trait qui entre en résonance avec sa sensibilité, pour l'orienter ensuite vers sa propre poétique. Il apparaît donc bien une spécificité de chaque groupe de traduction à partir d'un même poète; cette spécificité, qui dans l'état actuel de ma recherche se profile déjà (Char, Apollinaire) ou doit encore émerger, vient de la rencontre (« scontro ») entre les poétiques respectives du poète traduit et de Caproni. Toutefois, au niveau stylistique, au-delà de procédés en apparence contradictoires, tels l'ajout et la suppression, se dessine une ligne cohérente. Comment confronter cette esquisse de stylistique de la traduction, dont chaque poète traduit révèle un aspect, à l'œuvre poétique originale de Caproni?

**Judith LINDENBERG**

### **RÉSUMÉ**

Nous avons pris pour objet le *Quaderno di traduzioni* de Giorgio Caproni, anthologie regroupant un choix de ses traductions poétiques, et à l'intérieur de celle-ci les traductions d'après Apollinaire, Prévert, Frénaud,



Char. La confrontation entre ces traductions et leurs originaux a permis de mettre en évidence plusieurs phénomènes, telle la restitution, l'accentuation ou la suppression de divers aspect du poème, soit inhérents à l'acte traductif, soit relevant de critères linguistiques, littéraires ou stylistiques. De ce dernier niveau se dégagent les grandes lignes d'une poétique de la traduction chez Giorgio Caproni, en forte résonance avec une poétique de l'œuvre.

### ***MOTS CLÉS***

*Poésie – traduction – littérature française – poétique – intertextualité*

