

S'APPROPRIER L'OBJET DE SON TRANSFERT OU QUAND UN POÈTE TRADUIT UN POÈTE : BAUDELAIRE PAR GIORGIO CAPRONI

Appropriating the Object of One's Transfer or When a Poet Translates a Poet: Baudelaire by Giorgio Caproni

Gianluca LEONCINI

CAER, Aix Marseille Université, France

Résumé

Sans être iconoclaste, Giorgio Caproni, poète qui traduit le voyage à rebours d'un autre poète, s'approprie l'objet de son transfert autant qu'il en rend compte. Dans la réécriture de cet univers antérieur au décor rappelant des ailleurs en dehors de l'histoire, l'individu qui désire apaiser ses affres chercherait à oublier, par le truchement du pouvoir quasiment hypnotique des miroitements des lumières méridiennes, des sonorités marines et des odeurs délectables, que le Mal est partout et que l'être humain participe de sa cruauté, de son absurdité.

Mots-clés : Caproni – Baudelaire – La vie antérieure – Traduction – Réécriture

Abstract

Without being iconoclastic, Giorgio Caproni, a poet who translates the reverse journey of another poet, appropriates the object of his transfer as much as he reports on it. In the rewriting of this pre-set universe recalling elsewhere outside history, the individual who wishes to appease his troubles may seek to forget, through the use of the almost hypnotic power of the reflections of meridian lights, marine sounds and delectable smells, that Evil is everywhere and that the human being participates in its cruelty and absurdity.

Keywords: Caproni – Baudelaire – The previous life – Translation – Rewriting

INTRODUCTION

Traduire en vers ou pas ? Grand dilemme pour tout traducteur italien des *Fleurs du Mal* ! Si Riccardo Sonzogno, Decio Cinti, Adele Morozzo della Rocca, Clemente Fusero, Attilio Bertolucci et Giuseppe Montesano ont embrassé la prose, d'autres (Giosafatte Tedeschi, Salvatore Alonzo, Cesare Sofianopulo, Bernard Delmay, Gesualdo Bufalino et Antonio Prete) ont eu recours, conjointement, à la versification et à la rime.

Chez Giorgio Caproni (1912-1990), un des plus grands passeurs de la littérature française en langue italienne¹, cette hésitation frôle l'irrésolution ; dans le but d'adopter le registre, le style et la forme du discours (prose ou poésie) les plus adaptés au ton et aux contenus du recueil baudelairien, après avoir opté pour la prose dans les quatre premières sections des *Fleurs du Mal* (*Spleen et Idéal*, *Tableaux parisiens*, *Le Vin*, *Fleurs du Mal*), il choisit une traduction métrique pour les deux dernières, *Révolte* et *La Mort*, qui comprennent neuf poèmes².

Il justifie sa volonté de recourir à la rime par le fait d'y avoir perçu en filigrane, notamment dans « Le Voyage », le poème conclusif, ses propres vicissitudes biographiques :

[...] a proposito del *Viaggio*, troppo strettamente legato a certe nostre avventure personali perché potissimo resistere alla tentazione della sirena [à propos du poème « Le Voyage », trop étroitement lié à certains événements personnels pour que je puisse résister à la tentation de la sirène] (Baudelaire-Caproni, 1967, p. 12).

Bien qu'il ait renoncé de prime abord au dessin circulaire et à la structure close³ tracés par la prosodie, Caproni cède enfin à sa fonction incantatoire.

Cette oscillation de la prose au vers illustre de façon très éloquente la difficulté de trouver un accord entre sa propre voix de poète⁴ et le ton de la poésie de

1. Cf. *Annexe*.

2. « Le Reniement de Saint Pierre », « Abel et Caïn », « Les Litanies de Satan », « La Mort des amants », « La Mort des pauvres », « La Mort des artistes », « La Fin de la journée », « Le Rêve d'un curieux », « Le Voyage ».

3. « Un poème est une structure close dont les éléments tiennent ensemble par des règles de quantité (mètre et strophe, ou formes dérivées du mètre et de la strophe), et par des règles d'ordre (congruence ou anomalies sémantiques, ces dernières étant presque toujours interprétables et donc réglables, et évidemment syntaxe). Cohésion et clôture sont plus ou moins fortes et marquées selon les types de poème, plus la structure est brève plus la cohésion et la clôture sont fortes. Ces structures correspondent à une réalisation phonique, laquelle a, à son tour, une réalisation graphique. Les manipulations du matériau sonore, et des dispositifs graphiques, sont une caractéristique supplémentaire des textes de cette nature. » (Victor, 2007, paragraphe 44).

4. Entre tendance à l'analogie et composante autobiographique, sa poésie, traversée par la conscience angoissante de l'impossibilité de saisir le sens de l'existence, est teintée de réminiscences du *vocianesimo ligure* (Sbarbaro, Boine) et s'insère occasionnellement dans le courant de l'hermétisme. Le registre, tantôt soutenu tantôt familier, évoque aussi bien l'élégie traditionnelle que la chansonnette populaire. La recherche constante de concision induit Giorgio Caproni d'un côté à réduire progressivement les vers à des phrases rimées ayant

Baudelaire. Il est à noter que la question « traduire en vers ou pas ? », ne sera pas au centre de notre réflexion. Néanmoins, il nous a paru nécessaire de mentionner ce questionnement – qui depuis bientôt deux siècles accompagne les traducteurs italiens des *Fleurs du Mal* – avant de nous pencher sur un sonnet baudelairien où Giorgio Caproni fait le choix précis de la prose, renonçant sciemment à la rigueur et à la précision métrique. Cependant, afin de pallier le sacrifice de la prosodie, il utilise un registre linguistique soutenu dans la perspective de conférer une connotation érudite à sa traduction. Ainsi, les traces d'une mémoire littéraire seront visibles au moins dans le niveau de langue au lieu de l'être dans la forme du discours.

Cette spécificité ressortira dans l'analyse textuelle approfondie qui va suivre, au cours de laquelle sera examinée la traduction de « La vie antérieure » poème intégré dans *Spleen et Idéal* ; et qui, à nos yeux, est un cas d'étude illustratif de la manière dont un poète en train de réécrire un autre poète finit par s'approprier son œuvre. Geste relevant du domaine de l'herméneutique, l'acte de traduire comporte donc, de la part du traducteur, un travail d'assimilation, à l'instar d'un comédien⁵ ou bien d'un musicien lequel, en jouant des rôles ou des morceaux, transforme la pensée et les intentions du metteur en scène, ou du compositeur, en quelque chose qui lui appartient intrinsèquement.

1. « LA VIE ANTÉRIEURE » PAR GIORGIO CAPRONI

Une des thématiques explorées par la poésie de Giorgio Caproni est le voyage vers le passé, vers ce qui n'existe plus : la ville de son enfance, sa mère, ses camarades de jeux, ses amours juvéniles. C'est le voyage du souvenir, souvent dans une dimension où la différence entre le vécu et l'imaginaire est quasiment imperceptible, au sein d'un espace où les frontières du réel fusionnent avec celles de l'illusion ; du reste, dans la note au recueil *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, il écrit que Gênes « potrebbe essere una chimerica città dell'anima » [pourrait être une chimère urbaine de l'âme] (Caproni, 1998, p. 271). Cet aspect onirique est mis en évidence également par Italo Calvino ; le véritable cadre de la poésie de Caproni, dit-il, « è il sogno, un non-luogo illuminato da quella speciale luce che i sogni strappano dal buio delle palpebre, dove ogni cosa è insieme precisa e fluida » [est le rêve, un non-lieu éclairé par cette lumière extraordinaire que les rêves arrachent de l'obscurité des paupières, où tout est à la fois précis et fluide] (1982, p. 248).

Or, selon la pensée de Jean-Paul Sartre, chacun est son propre passé :

Je suis mon passé. Je ne l'ai pas. Je le suis : ce qu'on me dit touchant un acte que j'ai fait hier, une humeur que j'ai eue, ne me laisse pas indifférent [...]. Je ne me désolidarise pas de mon passé.

une diction presque aphoristique, caractérisée par une grande fluidité ; de l'autre à accorder une grande importance aux moindres détails verbaux (pour approfondir, cf. Mengaldo, 2021).

5. Dans *Traduire en poète. Poétiques croisées entre création et traduction*, l'article de Christine Raguet (p. 161-180) s'intitule « Le traducteur-acteur ».

Sans doute, à la longue, je puis tenter cette désolidarisation, je puis déclarer que « je ne suis plus ce que j'étais », arguer d'un changement, d'un progrès. Mais il s'agit d'une réaction seconde et qui se donne pour telle (1943, p. 123).

Le passé est-il par conséquent le moment temporel qui définit l'individu ? Dans le sonnet en alexandrins « La vie antérieure », le voyage vers le passé est pour Baudelaire une remontée vers la réminiscence d'une douleur – dont l'on ne connaît ni la source ni l'origine – se révélant être antérieure à tout ; ce secret douloureux qui marque à tout jamais se cache dans les replis de la mémoire et finit par faire apparaître comme un trompe-l'œil l'harmonie et la langueur exotique⁶ des treize premiers vers : en effet, le prétendu paradis perdu s'avère vermoulu par la présence du mal. L'équilibre ayant déjà été brisé à cette époque lointaine, il est subséquentement hors de portée dans le continuum espace-temps. Envisager le topos littéraire du présent à l'image du temps de l'exil et de la séparation, opposé à un passé aux allures d'Eden, serait alors très probablement une méprise. Ou une déduction quelque peu superficielle. Cette distance absolue vis-à-vis de la sérénité et de la plénitude, signifie en réalité chez l'individu une lacune ontologique irrémédiable et atemporelle qui ne serait pas sans affinité avec la *Res amissa*⁷ de Caproni, cette *chose perdue*, évanouie, dont il est même impossible de garder le souvenir s'agissant d'un don prédestiné à demeurer inconnaissable⁸. Les *voluptés calmes* et les *couleurs du couchant* de « La vie antérieure » ne sont finalement qu'un leurre. Qu'un magnifique et illusoire cache-misère.

6. Dans ce décor lointain et étranger, le poète insère la palme et les esclaves nus, des éléments typiquement tropicaux.

7. Littéralement en italien La cosa perduta. Res Amissa est le titre – auquel l'auteur de son vivant avait songé – d'un recueil poétique posthume de Giorgio Caproni (cf. Caproni, 1991) réalisé sous la direction de Giorgio Agamben. Ce dernier rapporte le passage d'une interview accordée le 11 février 1989 par le poète à Domenico Astengo du *Corriere del Ticino* : « [...] un libro che vo vagheggiando e al quale vorrei dare il titolo, se ce la farò a comporlo, di *Res Amissa*. » [Un livre dont je rêve et que je voudrais intituler, si jamais j'arrive à le rédiger, *Res Amissa*] (Caproni, 2018, p. 1013).

8. « Generalizzando », poème de Giorgio Caproni tirée du recueil *Res Amissa* : « Tutti riceviamo un dono. / Poi, non ricordiamo più / né da chi né che sia. / Soltanto, ne conserviamo / – pungente e senza dono – / la spina della nostalgia. » (2018, p. 802). Voici l'interprétation proposée par Giorgio Agamben : « Il bene che qui è donato non è, infatti, qualcosa che sia stato conosciuto e poi dimenticato [...] ; piuttosto il dono ricevuto fin dall'inizio è per sempre inconoscibile. » [Le bien qui est offert ici n'est pas, en fait, quelque chose qui a été connu et ensuite oublié [...] ; tandis que le don reçu dès le début demeure pour toujours inconnaissable.] (2018, p. 1015). Pour ensuite enchérir : « [...] il bene che è in questione nell'ultima raccolta è una *res amissa*, [...] al modo di qualcosa che resta per sempre inappropriabile. E [...] così la *res amissa* non è che l'inappropriabilità e l'infigurabilità del bene » [le bien dont il est question dans le dernier recueil est une *res amissa*, [...] à l'instar de quelque chose qui reste pour toujours insaisissable. [...] Ainsi la *res amissa* n'est rien d'autre que l'impossibilité à saisir et à figurer le bien] (2018, p. 1018).

La vie antérieure

(Baudelaire, 1975, p. 17-18)

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des flots et des splendeurs,
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

La vita anteriore

(Baudelaire-Caproni, 2008, p. 93)

Ho abitato a lungo sotto vasti portici che i soli marini
tingevano di mille fuochi, e che le grandi colonne, dritte
e maestose, rendevan di sera simili a grotte basaltiche.

Le ondate, **rivoltolando** le immagini del cielo, mischiavano
in modo solenne, e mistico, gli onnipossenti accordi della
loro sontuosa musica ai colori del tramonto, riflesso dai
miei occhi.

Là **già** io vissi in calme voluttà, **fra** l'azzurro, **i marosi**, gli
splendori, e **fra** schiavi nudi che, tutti impregnati d'aromi,

rinfrescandomi la fronte con rami di palma, **unicamente**
badavano a rendere più profondo il doloroso segreto che
mi faceva languire.

Pour traduire ce poème, Caproni opte pour la prose. Nous sommes confrontés, non moins que dans l'original, à une syntaxe hypotactique – l'ordonnance logique des idées étant explicitée par des conjonctions de subordination ou par des pronoms relatifs –, un type de construction syntaxique décidément assez complexe. Ce rendu enchevêtré de la syntaxe hypotactique convient aux descriptions, aux portraits, ou bien, comme ici, aux récits de la mémoire : en ralentissant, à cause du foisonnement d'arguments et de propositions subordonnées, le rythme du discours – qui en ce cas acquiert, en adéquation avec le tableau brossé, une cadence langoureuse –, il permet de reconstruire le fil de la pensée dans le passé personnel. L'emploi de la première personne et celui du passé composé dans *l'incipit* concourent à faire ressortir, dès le début, le caractère subjectif de cette expérience et, simultanément, sa distance temporelle. Il s'agit d'une période désormais révolue qui persiste toutefois dans la souvenance. La succession d'imparfaits scandera les différentes séquences et les gestes courants et répétitifs de cette longue⁹ vie antérieure.

La traduction parue dans l'édition Marsilio est un exemple de réécriture partielle par le biais d'un bouleversement non seulement des combinaisons ou des relations entre les mots constituant l'énoncé mais aussi de l'ossature¹⁰ du texte-matrice ; ainsi que d'un rehaussement stylistique généralisé. En effet Caproni remanie plusieurs strophes (portions textuelles *supra* signalées en gras et en italique), modifie la ponctuation, opère des inversions de mots (indiquées par le soulignement : strophe 3, *calme voluttà* ; *doloroso segreto* dans la strophe 4)¹¹, se sert de structures syntaxiques très concises ou elliptiques (en gras : strophe 3, *in* et *fra* pour *dans les* et *au milieu de* ; strophe 4, gérondif remplaçant la relative pour rendre mieux compte de deux actions contemporaines, *Et dont l'unique soin était de* qui devient *unicamente badavano a*). Le gérondif à la place de la subordonnée relative (dans le texte *rinfriscandomi* pour *Qui me rafraîchissaient*) offre en outre la possibilité d'exprimer plus implicitement les rapports syntaxiques de subordination

9. Étendue suggérée au vers 1 par l'adverbe temporel *longtemps*.

10. Malgré les espacements séparant chaque unité structurelle et en dépit de l'alignement du texte à gauche, le nombre de lignes (réduites de quatorze à douze) ne calque plus le schéma strophique du sonnet original.

11. Il passe d'une construction syntaxique à la française – avec adjectif après le nom – à une disposition qui se montre moins rigide quant au positionnement de l'adjectif dans une phrase, afin d'obtenir une tournure beaucoup plus lyrique. Ci-dessous le passage d'une réponse publiée sur le site de l'*Accademia della Crusca* – créée à Florence en 1583 et incontestablement la plus prestigieuse association linguistique italienne – à une question posée en ligne par les lecteurs relativement à la position de l'adjectif qualificatif en italien : « L'ordine "normale" dei costituenti della frase può poi subire variazioni per motivazioni stilistiche (si pensi alla lingua poetica) di chi parla o scrive : *gli occhi neri* diventano senza dubbio più affascinanti e suggestivi se li definisco *i neri occhi*. » [L'ordre "normal" des constituants de la phrase peut ensuite subir des variations en fonction des choix stylistiques (notamment dans un registre poétique) du locuteur ou de l'énonciateur : *gli occhi neri* (*les yeux noirs*) deviennent sans aucun doute plus fascinants et plus ravissants en disant ou en écrivant *i neri occhi*.] (*Sulla posizione dell'aggettivo qualificativo in italiano*, URL : <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte>).

du moment que pour connaître le sujet d'un verbe conjugué à un mode impersonnel – et le gérondif en est un – il faut remonter à la proposition principale dont il dépend. C'est en substance une syntaxe plus succincte, plus allusive, plus raffinée.

Parallèlement, Giorgio Caproni accentue la tendance à élever le registre lexical, à l'ennoblir – v. 4, recours au verbe inusité *rivoltolare* ou à des vocables recherchés à l'instar de *maros*¹², v. 8 ; si bien que son lexique, au dire de Luca Pietromarchi, est « marcatamente più colto di quello baudelairiano » (Baudelaire, 2008, p. 57) –, ce qui confère une teneur encore plus savante à sa traduction en prose.

Strophe 1

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Ho abitato a lungo sotto vasti portici che i soli marini
tingevano di mille fuochi, e che le grandi colonne, dritte
e maestose, **rendevan** di sera simili a grotte basaltiche.

Dans la traduction du premier quatrain du sonnet, Caproni conserve la succession de propositions subordonnées relatives explicatives après *vastes portiques* qui livre – à la suite – des informations complémentaires sur cette architecture monumentale et solennelle. Deux phénomènes situés au dernier vers méritent notre attention : la suppression d'une virgule afin que *le soir* ne soit plus en incise et que le rythme gagne en fluidité ; et, tel un sceau littéraire rendant hommage à la tradition italienne, l'apocope¹³ de la voyelle finale de

12. Vagues hautes, rouleaux qui déferlent comportant un mouvement d'enroulement de la crête.

13. « E in prima facciamo osservare che questa maniera di licenze, di cui ora diremo, spesso suole aver luogo in poesia a causa della rima, e ancora per la giusta e regolar misura dei versi. Le licenze dunque intorno alle sillabe si riducono a tre, cioè coll'aggiungere nel principio, o nel mezzo, o pure nel fine di una parola una vocale o una sillaba: od anche collo scemarla d'una sillaba o d'una vocale nel principio, o nel mezzo, o nella fine. [...] Fra le licenze poetiche si ha pure l'*Apocope* se le parole si troncano della vocale finale, che non si potrebbe tòr via, secondo i precetti della grammatica; e ciò accade solo nelle voci che terminano in e, in i, ed in o [...]; o quando si tronca il verbo dove non si potrebbe » [Tout d'abord nous faisons observer que ce genre de licences dont nous allons parler a souvent lieu dans les textes poétiques aussi bien pour obtenir des rimes que pour des raisons métriques ou prosodiques. Les licences concernant les syllabes ne sont donc que trois, autrement dit elles consistent à ajouter, au début, au milieu, ou même à la fin d'un mot, soit une voyelle soit une syllabe ; ou encore à écourter un vocable d'une syllabe ou d'une voyelle au début, au milieu, ou à la fin. [...] Parmi les licences poétiques on a aussi l'*Apocope* lorsque les mots perdent leur voyelle finale ; voyelle que cependant, selon les préceptes de la grammaire, l'on ne pourrait supprimer ; ce phénomène se produit seulement avec les mots qui se terminent par e, i et o [...]; ou lorsqu'on tronque le verbe de manière inhabituelle par rapport aux règles d'usage] (Prudeniano, 1865, p. 101-105).

la terminaison de l'imparfait de l'indicatif *rendevan*¹⁴, licence poétique usitée dès le quatorzième siècle¹⁵.

Strophe 2

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

Le ondate, **rivoltolando** le immagini del cielo, mischiavano in modo solenne, e mistico, gli **onnipossenti** accordi della loro **sontuosa** musica ai colori del tramonto, riflesso dai miei occhi.

Caproni annonce l'enchevêtrement d'images, de couleurs et de sonorités du deuxième quatrain à travers le verbe *rivoltolare* (qui par ailleurs suggère, par le préfixe *ri*, l'incessante réitération de cette action). Sous l'aspect linguistique, ce verbe – qui rend bien l'idée de rouler, permettant au lecteur de visualiser, de se représenter mentalement quelque chose en train de se plier en s'arrondissant sur soi-même ou autour d'un objet¹⁶ – apporte une certaine *expressivité*¹⁷. Or, chercher à établir s'il s'agit d'une forme idiomatique et populaire de *voltare* et *rivoltare* ou plutôt de formes érudites, éventuellement attestées depuis plusieurs siècles au sein de la tradition littéraire italienne, s'avère pour les linguistes une tâche ardue. Trancher sera difficile car en italien, d'une manière fréquente, l'ancienneté et la diffusion d'un terme ne peuvent guère être définies avec précision :

La frontière de l'ancienneté peut dans nombre de cas être flottante ou tout du moins impalpable, et quoi qu'il en soit elle est très difficile à établir strictement. Les dictionnaires italiens eux-mêmes, sans

14. « Quelle parole che finiscono in o, soprattutto le sdruciole, possono troncarsi infine d'una vocale, d'una sillaba, ed alle volte anche di due » [Ces mots se terminant par o, surtout les proparoxytons, peuvent perdre la voyelle ou la syllabe finale, voire parfois les deux dernières syllabes] (Prudeniano, 1865, p. 105). Cf. également : « L'apocope vocalique [...] a lieu après une consonne nasale (*m* ou bien *n*) ou liquide (*l* ou bien *r*), à l'infinitif (*lasciar fare*) et dans les formes verbales des troisième, quatrième et sixième personnes qui ne sont pas suivies d'une pause, avant la fin du syntagme donc (*vien facendo* ; *lasciam perdere* ; *lo lasceran partire*), devant un mot commençant par consonne » (Mula, 2017, p. 134).

15. « Nella lingua poetica l'apocope compare già, anche se limitatamente, nei rimatori della Scuola siciliana e si afferma col Petrarca. » [Dans la langue poétique, l'apocope apparaît déjà, encore que de manière limitée, chez les poètes de l'École sicilienne pour s'affirmer plus tard avec Pétrarque] (Marchese, 1991, p. 25).

16. D'un point de vue sémantique, et non seulement en raison de l'homophonie des trois dernières syllabes, *voltolare* et son dérivé *rivoltolare* évoquent le verbe *aggomitolare* (*pelotonner*). Cette acception est toutefois absente chez Baudelaire car le verbe *rouler*, dans le champ lexical de la navigation maritime, indique l'oscillation latérale d'un navire et, par extension, de tout objet flottant (balancement alternativement sur tribord et sur bâbord), liée à l'effet des vagues et du vent.

17. À ce sujet, dans « Caproni traduttore dei *Fiori del male* », Andrea Afribo pointe la massive injection d'expressivité effectuée par Caproni dans ses traductions (Afribo, 2009, p. 223).

grande harmonie entre eux, jonglent volontiers, sans toujours une réussite parfaite, entre les qualifications de *antico*, *arcaico*, *antiquato*, *raro*, *disusato*, *letterario*, *poetico*, pour la durée, la fréquence et la spécialisation d'usage de telle forme, tel sens ou tel emploi. [...] On conviendra qu'aucune de ces qualifications ne peut revendiquer une objectivité sans faille, et notamment dans le contexte italien où le paramètre géographique voire micro géographique – c'est à l'aspect dialectal que l'on pense ici – joue un si grand rôle dans l'utilisation de la langue. [...] Aussi [...] [il est] des formes, emplois ou constructions qui ne peuvent être proprement qualifiés d'anciens ou archaïques, [...] n'ayant pas totalement disparu de l'usage moderne voire contemporain, mais dont l'utilisation reste confinée à l'intérieur de frontières passablement restrictives qui les rapprochent singulièrement de l'archaïsme, créant de la sorte aujourd'hui une réelle difficulté de compréhension et de déchiffrement de leur contexte (Mula, 2017, p. 8).

Selon le *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1729-1738, p. 328) *voltolare* était déjà utilisé à l'époque médiévale par des auteurs toscans tels que le poète et écrivain florentin Franco Sacchetti. Ses nouvelles – à la trame rudimentaire, tantôt consacrées à une anecdote tantôt à une plaisanterie de bon goût, avec un soupçon de satire légère et un ton souvent délibérément malicieux¹⁸ – étaient rédigées, ce qui pourrait orienter notre interprétation, dans un style peu soigneux et dans la langue vivante et quotidienne de la bourgeoisie marchande du quatorzième siècle. *Voltolare* et le dérivé *rivoltolare* seraient en fin de compte deux formes idiomatiques surannées – remontant à l'époque des pères de la langue italienne – n'ayant pas encore disparu de l'usage contemporain mais dont l'emploi demeure confiné à l'intérieur d'un territoire délimité ? Auquel cas, nous pourrions les considérer à l'instar de *toscanismes* littéraires.

Quoi qu'il en soit, dans l'examen de ce poème, il est important de mettre en exergue la double, voire contradictoire, prédisposition lexicale des traductions de Caproni à s'élever d'un côté vers un registre ennoblissant (l'adjectif *tout-puissant* est par exemple traduit par l'emphatique *onnipossenti* – en gras –, lequel par ailleurs, comparé au plus répandu *onnipotenti*, suppose une vigueur et une majesté¹⁹ qui rendent plus saisissante cette strophe) et de

18. Franco Sacchetti (1332-1400) admirait les écrits de Boccace et il en devint un des imitateurs les plus talentueux. Il composa un recueil de contes inspirés du *Decameron*, qu'il intitula *Trecentonovelle*.

19. « Ma mentre il potente è chi o ciò che ha un potere (o che lo esercita), il possente porta il segno del potere – di evidenza solare, di grandiosa maestà: un uomo potente può essere invisibile, un uomo possente ha una colossale aura fisica di potere. Nel possente, il potere è manifesto, pesante, imponente. Così le mura di una fortificazione sono possenti, più che potenti; è possente la voce non che si leva con volume alto, ma che ispira potere; è possente il verso di vigore formidabile, che torreggia nella poesia, il cui potere non può non essere riconosciuto. » [Mais tandis que *il potente* est l'individu ou l'organisme qui a un pouvoir (ou qui l'exerce), *il possente* porte les marques de la puissance – très manifestement, très majestueusement : un homme *potente* peut être invisible, un homme *possente* dégage

l'autre à descendre vers le vernaculaire-populaire²⁰ ; dès lors que, grâce à l'insertion de ces violents contrastes, le texte gagne en expressivité et en sort sensiblement *dynamisé*.

Dans ce quatrain, de multiples indices témoignent d'une volonté de réécrire le texte baudelairien. Tout d'abord des virgules (en gras), trois de plus que dans le texte-source, ralentissent le rythme du discours ; leur insertion vise à marquer des pauses dans la phrase, prétexte à respirer, à encourager l'éclosion des souvenirs. Et puis, avec *sontuosa* (en gras) pour *riche* nous percevons plus clairement la hausse de ton et le surenchérissement du registre lexical *supra* mentionnés : la richesse acquiert plus d'éclat et de splendeur évoluant ainsi vers le luxe, vers la magnificence. Caproni intensifie volontairement le faste du décor baudelairien et à la grandeur (les *vastes portiques* et les *grands piliers, droits et majestueux*) et au sublime (les *mille feux*, les *grottes basaltiques*, les *tout-puissants accords*, le mélange d'une *façon solennelle et mystique* de sons et de couleurs) joint la somptuosité. En guise, sans doute, de présage du trinôme « luxe, calme et volupté » de *L'Invitation au voyage*.

Strophe 3

C'est là que **j'ai vécu** dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Là **già io vissi** in calme voluttà, fra l'azzurro, i marosi, gli
splendori, e fra schiavi nudi che, tutti impregnati d'**aromi**,

Pourquoi Caproni dans ce tercet convertit-il le passé composé *j'ai vécu* en passé simple *vissi* ? Le ferait-il exclusivement pour conférer au récit une nuance encore plus littéraire, un timbre encore plus soutenu (comme l'indiquent également le précité *marosi* ou bien *aromi* qui, supplantant *odori*, met davantage en évidence, à l'aide d'un terme plus recherché, la fragrance agréable qui se dégage des corps des esclaves nus) ? Vraisemblablement le traducteur entend accroître la distance entre l'instant présent de la narration et la souvenance en train d'être relatée car au passé simple les actions, étant complètement coupées du moment de l'énonciation, paraissent extrêmement lointaines ; tandis qu'au passé composé, l'auxiliaire conjugué au présent atténuant l'éloignement temporel, les actions semblent plus ancrées dans le moment de l'énonciation. Cette mise à distance par l'intermédiaire du passé

physiquement une forte impression de puissance. Dans l'adjectif *possente*, cette puissance est ostensible, lourde, imposante. Ainsi, les remparts d'une forteresse sont plus *possenti* que *potenti* ; la voix est *possente* moins quand elle a un volume élevé que si elle inspire un sens de puissance ; et dans un poème, le vers *possente*, grâce à son indiscutable puissance et à sa vigueur formidable, se dresse au-dessus des autres.] (Lucia Masetti, *Una parola al giorno*, URL : <https://unaparolaalgiorno.it/significato/possente>).

20. À ce sujet, Andrea Afribo liste dans son article (cf. note 17) les *toscanismi* (régionalismes toscans) dont est parsemée la traduction des *Fleurs* de Caproni – *garganaccia*, *budella*, *berciare*, *rinfisecchite*, *afrore*, *cenciaioli*, *uggia*, *beccaio*, *stracca*, *incimurrita*, *sforacchiate*, *tette* – qui ont pour conséquence d'encanailler, d'abaisser, de dégrader le lexique originaire.

simple permet au locuteur d'avoir un certain recul – peut-être dans le but de désamorcer les effets d'un ressenti trop vif – par rapport aux souvenirs de sa vie antérieure. Sa posture rappellerait celle de quelqu'un qui décrit un rêve ; ces espaces exotiques relèveraient alors d'une géographie imaginaire où chacun des éléments remémorés (le soleil éblouissant et les portiques, le bercement de la musique marine et des esclaves, les arômes et les splendeurs) ne serait que le reflet des « chimères engendrées dans [son] cerveau » (Cazotte, 1997, p. 117). En adoptant cette optique, cette différente perspective, tout le sonnet pourrait même se révéler *in fine* une rêverie. Un songe, pour l'heure, d'harmonie et de liberté, de feu et d'azur.

L'interpolation de l'adverbe *già*, dans ce contexte synonyme de *auparavant*, si ce n'est équivalent de *jadis*²¹, ne fera qu'accentuer cette distance, qui devient désormais absolue. Bref, ce morphème entérine linguistiquement une coupure nette et définitive mettant irréversiblement hors de portée cette vie précédente. Dans un article centré sur la thématique du voyage dans le passé dans l'œuvre de Caproni, Pino Menzio s'arrête sur cette étape de sa réflexion poétique :

Se, nella maniera più tipicamente caproniana, l'esistenza umana è rappresentabile nella forma di un viaggio, riandando indietro al proprio passato ci si avvede, certo, che la linea di tale viaggio è continua in senso temporale, nello svolgersi della sua sequela; ma si nota anche che essa è segmentabile dal punto di vista dell'io che l'ha vissuta, è un itinerario ripartibile in tratti o segmenti ciascuno dei quali è riferito a un io diverso, nel quale l'io presente non si riconosce più [...]. [Si, de la manière la plus typiquement capronienne, l'existence humaine est représentable sous la forme d'un voyage, en revenant à son propre passé on se rend compte, certes, que la ligne de ce voyage est continue dans le sens temporel, dans le déroulement de sa suite ; mais on remarque aussi qu'elle est segmentable du point de vue du moi qui l'a vécue, tel un itinéraire réparti en traits ou en segments – chacun d'entre eux se référant à un moi différent –, dans lequel le moi présent ne se reconnaît plus]

Una conferma di questa ipotesi interpretativa, e forse anche una spiegazione più piana di quanto si è appena suggerito, è data da [...] *Esperienza*. [Une confirmation de cette hypothèse interprétative, et peut-être même une explication plus claire que ce qui vient d'être suggéré, est donnée par [...] le poème *Esperienza*.]

*Tutti i luoghi che ho visto,
che ho visitato, ora so — ne son certo:
non ci sono mai stato* (Caproni, 2018, p. 400).

[...] Il fatto che l'io presente affermi di « non essere mai stato » nei luoghi visitati un tempo, può essere spiegato proprio notando che, in realtà, in tali luoghi è stato « un io passato », un segmento

21. Per l'addietro, in tempi passati (<http://www.treccani.it/vocabolario/gial/>).

dell'itinerario che costituisce la vita del soggetto poetante, una figura di sé del proprio passato che è sostanzialmente diversa e separata dall'io presente. I ricordi si riferiscono appunto a un « io passato » che, proprio in quanto tale, non è davvero più quello di adesso: « è come se fosse stato un altro » a visitare quei luoghi. E gli eventi relativi a quella visita, [...] tornano nel ricordo con la fissità silenziosa di un *quid* capitato ad altri, con la fredda e straniante alterità di un vissuto divenuto statua. Sono eventi separati dall'io presente da una distanza ormai assoluta, invalicabile, da una cesura totale che li pone definitivamente al di fuori della sua portata [...] Le fait que le moi présent affirme de « ne jamais avoir été » dans les lieux visités autrefois, peut s'expliquer en soulignant qu'en réalité dans ces lieux il y a eu « un moi passé » – un des segments de l'itinéraire qui constitue la vie du je-poète –, une ancienne projection de soi-même qui est fondamentalement différente et séparée du moi présent. Les souvenirs se réfèrent justement à un « moi passé » qui, pour la simple raison qu'il appartient au passé, n'est plus vraiment celui d'aujourd'hui : « c'est comme si c'était un autre » qui avait visité ces lieux. Les événements relatifs à cette visite, [...] reviennent alors en mémoire avec la fixité silencieuse d'un *je ne sais quoi* arrivé à d'autres, avec le sentiment d'étrangeté, froid et déroutant à la fois, d'un vécu qui s'est cristallisé. Il s'agit d'événements séparés du moi présent par une distance désormais absolue, infranchissable, par une césure totale qui les place définitivement hors de sa portée]

(Menzio, 1997, p. 68-69).

Certes, malgré cette césure exacerbée par certains choix lexicaux, dans la traduction de Caproni ce passé lointain ne cesse d'exister mais, en citant Sartre, « il existe seulement comme *ce moi que je ne suis plus* » (1943, p. 585).

Strophe 4

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'**approfondir**
Le secret douloureux qui me faisait languir.

rinfrescandomi la fronte con rami di palma, unicamente
badavano a **rendere più profondo** il doloroso segreto che
mi faceva languire.

Le dernier tercet laisse subsister une ambiguïté entraînant une difficulté d'interprétation :

[...] d'**approfondir**
Le secret douloureux qui me faisait languir.

Quel est effectivement le vrai sens de *approfondir* (verbe qui, entre autres, évoque la mer et ses abîmes ainsi que l'intérieur des grottes basaltiques) ? Comprendre de façon de plus en plus profonde *le secret douloureux* afin de pénétrer plus avant dans son analyse ? Ou bien le rendre plus profond, à savoir l'intensifier (et donc le faire devenir plus poignant) ? Et si en définitive cela voulait dire le rendre plus inaccessible ? En traduisant ce verbe par *rendere più profondo*, Caproni semblerait opter pour cette dernière interprétation. *L'unique soin des esclaves nus* qui, tels des automates, agitent des palmes, serait conséquemment d'empêcher la mémoire de recouvrer une condition de lucidité, d'éviter que la pleine intelligence de l'angoisse puisse remonter à la surface. Un véritable mécanisme d'autodéfense se déclenche de manière à noyer ce *secret douloureux* dans les labyrinthes de la conscience. Le salut résidant seulement dans le déni, il n'y aurait pas d'autres moyens pour le sujet d'éloigner une perception ressentie comme traumatisante. Mais qui ou quoi, à la lumière de cette exégèse du poète-traducteur, faudrait-il ensevelir, enfouir dans les méandres de la psyché ? S'agirait-il du même monstre qui hante le recueil *Il Conte di Kevenhüller*, esquissé de la sorte dans « La frana » (Caproni, 2018, p. 572) ?

Anche se non esisteva,
la Bestia c'era.
Esisteva,
e premeva.
Nel cuore.
Fra gli alberi.

De cette même *Bête* qui, dans « Lei » (2018, p. 588), s'apparente à un mirage, à une obsession, à un *phantasma* protéiforme : *leoneggiante*, *gecheggiate*, *dragheggiante*, *amebeggiate* ? De la créature vorace et sournoise de « lo solo » (2018, p. 580)

La bestia assassina.
La Bestia che nessuno mai vide.
La Bestia che sotterraneamente
— falsamente mastina —
ogni giorno ti elide.

laquelle dans « Saggia apostrofe a tutti i caccianti » (2018, p. 590) se révèle de surcroît insaisissable et hors de toute atteinte ?

Fermi! Tanto
non farete mai centro.
La Bestia che cercate voi,
voi ci siete dentro.

CONCLUSION

Sans être iconoclaste, Caproni, poète qui traduit le voyage à rebours d'un autre poète, s'empare finalement de l'objet de son transfert autant qu'il en rend compte. Dans la réécriture de cet *univers antérieur* au décor rappelant ces « *luoghi non giurisdizionali*²² » qui constituent la toile de fond de nombre de ses poèmes (ces ailleurs en dehors de l'histoire, voire du bruit de l'histoire²³ – « *fa freddo nella storia* », ajoute-t-il dans « *Proposito* » (2018, p. 533) –, là où la raison, comme une loi en dehors du territoire qu'elle régit, ne fait plus autorité²⁴), l'individu qui désire apaiser ses affres cherche de ce fait à oublier, par le truchement du pouvoir quasiment hypnotique des miroitements des lumières méridiennes, des sonorités marines²⁵ et des odeurs délectables, que cette *Bête* est partout et que l'être humain participe de sa cruauté, de son absurdité.

22. Citation tirée du poème « *L'ultimo borgo* » (2018, p. 456).

23. « *Non lo sopporto più il rumore della storia...* » écrit-il dans le poème « *Albàro* » (2018, p. 485).

24. « [...] dove la ragione non ha più vigore al pari di una legge fuori del territorio in cui vige. » (1998, p. 1537).

25. « *Il mare in luogo della storia...* » avant-dernier vers de « *Albàro* » (2018, p. 486).

ANNEXE : bibliographie sur Giorgio Caproni traduttore (ordre chronologique) :

- PROUST, Marcel, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1951.
- CHAR, René, *Poesia e prosa*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- BAUDELAIRE, Charles, *I Fiori del Male*, traduzione in prosa di CAPRONI, Giorgio (secondo l'ed. 1868), Roma, Curcio, coll. « I Classici Illustrati », 1962.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Morte a credito*, Milano, Garzanti, 1964.
- MAUPASSANT (de), Guy, *Bel-Ami*, Milano, Garzanti, 1965.
- CENDRARS, Blaise, *La mano mozza*, Milano, Garzanti, 1967.
- FRÉNAUD, André, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Il maleficio della farfalla. Commedia in due atti e un prologo*, 1971.
- FRÉNAUD, André, *Non c'è paradiso. 1943-1960*, Milano, Rizzoli, 1971.
- GENET, Jean, *Tutto il teatro*, Milano, Il Saggiatore, 1971 (Contiene: *Vigilanza stretta, Le serve, I paraventi, I negri, Il balcone*, tradotti con Rodolfo Wilcock).
- BUSCH, Wilhelm, *Max e Moritz. Ovvero Pippo e Peppo*, Milano, Rizzoli, 1974.
- GENET, Genet, *4 romanzi. Nostra Signora dei fiori, Miracolo della rosa, Querelle di Brest, Pompe funebri e Diario del ladro*, Milano, Il Saggiatore, 1975.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías*, Milano, Guanda, 1978.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1979.
- FLAUBERT, Gustave, *L'educazione sentimentale del 1845*, in *Opere*, I, 1838-1862, Milano, A. Mondadori, 1997.
- BAUDELAIRE Charles, *I Fiori del male*, traduzione in prosa (*Spleen et idéal, Tableaux parisiens, Le vin, Fleurs du Mal*) e isometrica in versi rimati (*Révolte et La Mort*) de CAPRONI, Giorgio (secondo l'edizione delle *Œuvres complètes*, t. I, curata da PICHOS, Claude, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975), introduzione e commento di PIETROMARCHI, Luca, Venezia, Marsilio, 2008.

RÉFÉRENCES

- Afribo, A. (2003). Caproni traduttore dei *Fiori del male*. Dans *Studi linguistici italiani*, XXXV(2). Salerno Editrice, 2009.
- Baudelaire, C. (1975). *Les Fleurs du mal*. Dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. de Pichois, Claude. Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Baudelaire, C. (1967). *I Fiori del Male*. traduzione (e introduzione) di Caproni, Giorgio, Curcio, coll. *I Classici Illustrati*.

Baudelaire, C. (2008). *I Fiori del male*. Traduzione di Caproni, Giorgio, introduzione e commento di Pietromarchi, Luca, Venezia, Marsilio.

Calvino, I. (1982). « Il taciturno ciarliero ». Dans AA.VV. (a cura di DEVOTO, Giorgio, e Verdino, Stefano), *Genova a Giorgio Caproni*, S. Marco dei Giustiniani.

Caproni, G. (1991). *Res Amissa* (a cura di Agamben, Giorgio). Garzanti.

Caproni, G. (1998). *L'opera in versi* (a cura di Zuliani, Luca). Mondadori, I Meridiani.

Caproni, G. (2018). *Tutte le poesie*. Garzanti.

Cazotte, J. (1997). *Le Diable amoureux*. Gallimard, coll. *Folio Classique*.

Henro Sostero, G. & Pollicino, S. (dir.). (2017). *Traduire en poète. Poétiques croisées entre création et traduction*. Artois Presse Université.

Marchese, A. (1991). *Dizionario di retorica e di stilistica*. Arnoldo Mondadori.

Mengaldo, P. V. (2021). *Poeti italiani del Novecento*. Mondadori.

Menzio, P. (1997). In viaggio verso il passato. Una segmentazione dell'io nella poesia di Giorgio Caproni. *L'OMBRA. Tracce e percorsi a partire da Jung*, Rivista semestrale, numero 02, Giugno, Bergamo, Moretti & Vitali.

Mula, P. (2017). *Trésor de la langue italienne : l'italien ancien par les textes*. Éditions Connaissances et Savoirs.

Prudenzano, F. (1865). *Instituzioni di arte poetica (quinta edizione)*. Giosuè Rondinella Editore.

Raguet, C. (2017). Le traducteur-acteur. Dans G. Henro Sostero & S. Pollicino (eds.), *Traduire en poète* (1–). Presses Université. <https://doi.org/10.4000/books.apu.13246>

Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. Gallimard.

Victor, L. (2007). Grammaire et Poésie : trois exemples. *Semen* [En ligne], 24, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.5953>.

Vocabolario degli accademici della crusca (IV impressione, 1729-1738), Manni, 5.

SITOGRAFIE

<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte>

<http://www.treccani.it/vocabolario>

Masetti, Lucia, *Una parola al giorno*, <https://unaparolaalgiorno.it/significato/possente>