



HAL
open science

Un cas exemplaire de réception française : la poésie de Giorgio Caproni

Valérie Bravaccio

► **To cite this version:**

Valérie Bravaccio. Un cas exemplaire de réception française : la poésie de Giorgio Caproni. Bulzoni. Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento, , 2004, 88-8319-954-5. hal-04463136

HAL Id: hal-04463136

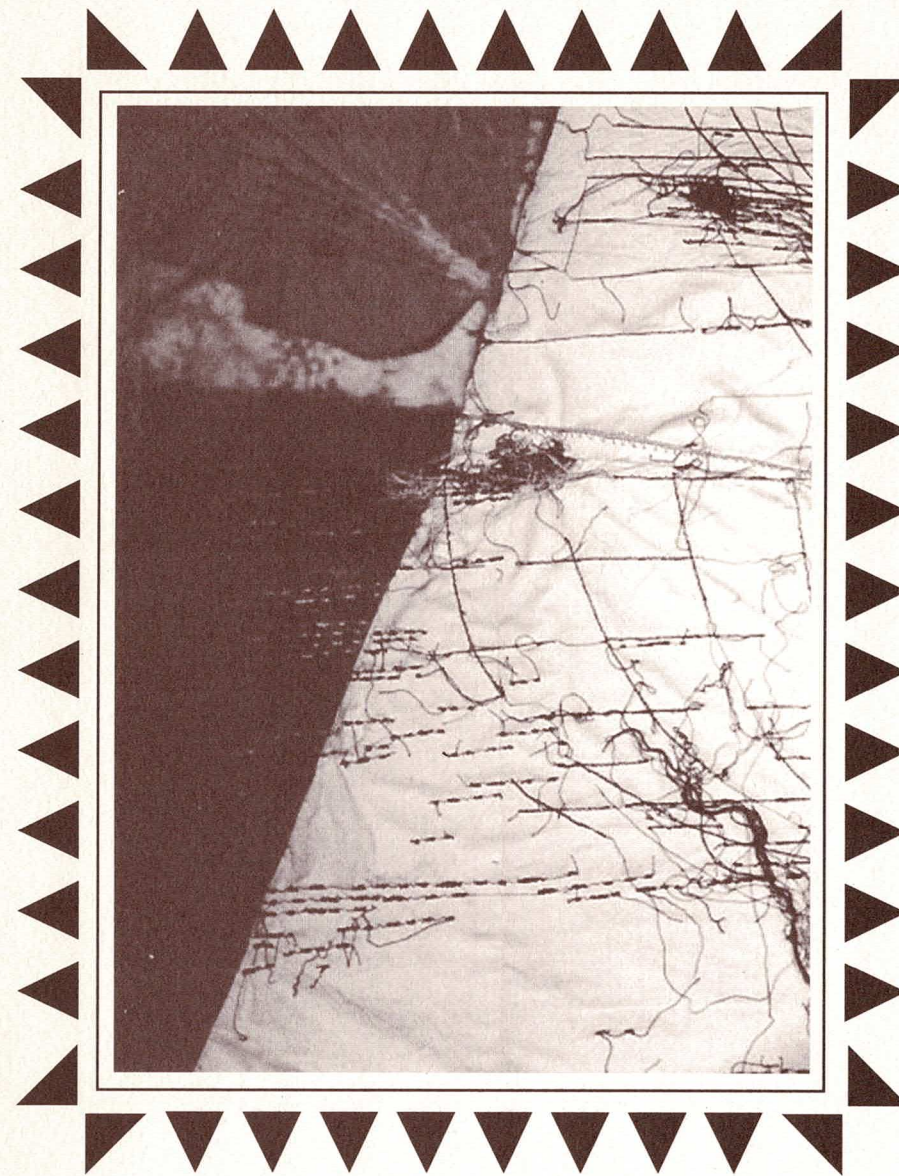
<https://hal.science/hal-04463136>

Submitted on 16 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



Traduzione e poesia
nell'Europa del Novecento

a cura di Anna Dolfi

ESTRATTO

BULZONI EDITORE

VALÉRIE THÉVENON

UN CAS EXEMPLAIRE DE RÉCEPTION FRANÇAISE
LA POÉSIE DE GIORGIO CAPRONI

Une tentative de bilan sur l'activité traductive contemporaine en France¹ à partir de l'étude sur la traduction d'un auteur est suffisante pour constater qu'il n'y a pas de véritable réflexion sur la traduction en tant qu'activité linguistique et littéraire chez les traducteurs eux-mêmes. Activité linguistique, c'est-à-dire travail de découpage de l'original selon les niveaux de l'analyse structurelle (métrique, phonétique, lexical, morphosyntaxique), entendu non dans une perspective monolingvistique mais comme une intersection entre la langue de départ et la langue d'arrivée, ce que Jean-Charles Vegliante appelle «travail dans l'*entrelangue*», et activité littéraire – s'agissant ici de poésie – qui consiste en l'analyse fine du texte de départ, en une étude sur la composition expressive de l'auteur qui doit apparaître (ou laisser une trace) grâce à ou à travers les ou par l'hyperlecture des traductions.

À partir de cet angle double indissociable et complémentaire – «pratique-théorie» par laquelle le traducteur doit traverser tous les niveaux de l'analyse pour s'investir littérairement autant que l'auteur afin de (*r*)écrire le *texte de départ* – je mets en lumière trois stratégies (ou idéologies) de traduction qui révèlent quatre «concepts» traductifs, que j'appelle les outils du laboratoire du traducteur.

1. Tout d'abord, les 3 idéologies de traductions font émerger un problème de résistance dans l'opération de traduction; résistance due à un comportement arbitraire des traducteurs face au texte original, lié à un travail personnel de lecture interprétative qui se veut parfois aussi en conformité avec des procédés traductifs («mot-à-mot» ou de transposition)- que ces tendances soient ou non conscientes, dans chaque traducteur, ne nous intéressera pas ici.

¹ Cfr. mon travail de recherche de Maîtrise *Les traductions en français des poésies de Giorgio Caproni*, dirigé par Jean-Charles Vegliante Paris III Sorbonne Nouvelle (CIRCE), 2001.

père mort dès/56 – pouvait-il, là, main tendue» fait écho avec l'emplacement de l'anaphorique «là» dans la traduction de Jacques Réda. Une autre observation: si les vers 2,3, «disait-il. Et je voyais/son regard perdu et blanc» et le vers 16 «C'était mon père: et maintenant» présentent la même traduction que celle de Philippe Renard & Bernard Simeone, on peut noter aussi que Philippe Di Meo emploie l'inversion syntaxique de l'énoncé pour marquer sa différence: au vers 13 de la poésie *Finita l'opera* «in fondo, di disperazione», Philippe Renard & Bernard Simeone traduisent mot-à-mot «au fond, de désespoir» et Philippe Di Meo propose «de désespoir, au fond». Cette démarcation volontaire ne conduit pas forcément à une meilleure réception dans la langue d'arrivée. Enfin, un exemple encore plus significatif: Philippe Di Meo ne reprend pas la traduction du titre de la poésie *Il vetro-ne* comme les autres traducteurs *Le verglas* (qui figure pourtant dans les notes du poète⁴: [il vetro-ne] «è quello che i francesi chiamano *verglas*») mais il propose *Le gros verre*, en interprétant «vetrone» comme un substantif composé d'un augmentatif «vetro» + «one».

Dans la deuxième idéologie⁵, le niveau métrique acquiert une indépendance: les éléments métriques sont porteurs de signification, mais pas forcément de la signification de l'original. Jacques Réda, poète, construit une structure métrique et rythmique, une forme typographique et un schéma de rimes qui sont en totale contradiction avec la composition originale. Il ne sait pas (ou ne veut pas) restituer l'expression de l'auteur du texte original car ses traductions sont conditionnées par ces compromis métriques. Par exemple, au vers 3 de la poésie *Finita l'opera* «riporre i ferri. Ciascuno» il explicite le pronom «Ciascuno» en introduisant un pronom «chacun de nous». Le pronom «nous» reprend l'assonance en /u/ (du substantif du titre «Après l'ouvrage» et aux deux premiers vers «nous pouvons»), et lui permet de conserver son schéma métrique. Mais l'introduction de ce pronom transmet une information superflue par rapport à l'original et ne reprend pas le style condensé de l'auteur. Toutefois, ses traductions comportent aussi des propositions lexicales et morphosyntaxiques souvent intéressantes car elles rejoignent le «travail dans l'entrelangue». Prenons un exemple au niveau lexical: aux vers 17,18 de la poésie *Il vetro-ne* «[...] nel gelo/che m'uccide le dita». L'association du verbe «uccidere» et du substantif «dita» donne au verbe une signification hyperbolique. Ici, le concept du verbe «uccidere» renvoie à l'immobilisation: les doigts du poète sont immobilisés par le gel, pri-

⁴ Cf. Caproni, *l'opera in versi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, *apparato critico* p. 1544.

⁵ Les traductions de Jacques Réda, in *Poeti di origine, Poètes italiens d'aujourd'hui I*, Luxembourg, edizione di poesia, 1978.

La première idéologie regroupe les traducteurs² qui considèrent que le niveau métrique constitue une résistance telle d'un code à l'autre qu'ils choisissent de l'ignorer afin de restituer – selon eux – du mieux possible le *sens* du texte. Leurs traductions ne présentent qu'une illusion de l'écriture en vers, ou *fidélité* de surface du texte poétique (la forme typographique, les positions métriques, le rythme ne sont pas entendus comme porteurs de sens) et ainsi, elles sont affectées par ce choix initial: les traducteurs n'insèrent pas le lexique de l'auteur dans le contexte poétique et effacent son expression stylistique par leur propre «signature». Seule une divergence sur l'usage des règles grammaticales dans la langue d'arrivée permet de distinguer d'un côté, les traductions de Philippe Renard & Bernard Simeone qui proposent un style normatif en appliquant les règles de grammaire de façon rigoureuse ne laissant place à aucune subjectivité et de l'autre, les traductions de Philippe Di Meo qui propose un «effet poétique» non conforme aux règles et sous-règles grammaticales de la langue d'arrivée. De plus, en rapprochant chronologiquement leurs traductions, on constate un phénomène de parasitage: entre la première et la deuxième version d'une traduction de Philippe Di Meo on peut constater une ressemblance avec la traduction de Philippe Renard & Bernard Simeone. Les poésies *L'ultimo borgo*, *Aria del tenore* et *La caccia* ont été traduites deux fois par Philippe Di Meo. Prenons l'exemple tiré de la poésie *L'ultimo borgo*: aux vers 24-26 «[...]L'ora/era l'ultima rondine/e la prima nottola», Philippe Di Meo en 1983 propose «[...]L'heure/où la dernière hirondelle était passée/où la première noctule allait venir». Sa traduction en 1989 est identique à celle de Philippe Renard & Bernard Simeone «[...]C'était l'heure/entre la dernière hirondelle/et la première noctule»³. Cette tendance complémentaire, caractéristique d'un traducteur en particulier, semble encore plus accusée dans un recueil récent *Le mur de la terre* aux éditions Atelier, La Freugraie, imprimé le 25 février 2002, à l'occasion du 22^{ème} salon du livre consacré à l'Italie. Prenons l'exemple de sa traduction de la poésie *Il vetro-ne* qui semble être une fusion entre la traduction de Jacques Réda (1970) et celle de Philippe Renard et Bernard Simeone (1985). Aux vers 19-21 de l'original «come – mio padre morto/fin dal '56 – là/potesse, la mano tesa», Jacques Réda propose aux vers 17,18 «mon père mort depuis longtemps/pouvait bien là, sa main tendue». La traduction de Philippe Di Meo aux vers 19,20 «– mon

² Les traductions de Philippe Renard & Bernard Simeone, dans le recueil *Giorgio Caproni, Le mur de la terre: cinquante ans de poésie*, édition Maurice Nadeau, 1985 et les traductions de Philippe Di Meo, dans la revue «Europe» 649, édition Temps actuels, 1983 et dans le recueil *Le franc-tireur*, édition Champ Vallon, 1989.

³ La barre oblique \ indique le décrochement du vers; la barre oblique / indique la fin du vers.

v. 4 «Là où le marbre fige mon sang»
 /+ - - /+ - /+ - - /+ /

sa traduction reprend trois cellules descendantes – deux dactyles et un trochée – qui ne renvoient qu'à une «idée» du rythme de l'original et elle présente une position rythmique finale qui est due à la morphologie de la langue d'arrivée. Puis, la poésie *1. Interludio* a des rejets aux vers 3-6: «Ho conosciuto la mia/Prosèrpina, che nella scialba/veste lavava all'alba/i nebbiosi bicchieri» qui ne sont pas repris dans la traduction de Maurice Javion «J'ai connu là ma Proserpine/vêtue de sa robe blafarde qui lavait/dans l'aube les verres embués» parce qu'il veut récupérer absolument le refrain de l'original – élément qui selon lui est le plus significatif («ho conosciuto la»/«j'ai connu là»). Ces deux exemples illustrent que le déplacement des vers n'est pas une solution fiable pour transmettre le rythme qui est porteur de signification par rapport à sa place dans le texte.

Inversement, André Doms & Maria Ranghino renoncent au rythme – et au lexique – pour transmettre absolument l'architecture des mètres. La poésie *Condizione* – composée de 6 vers «Un uomo solo,/chiuso nella sua stanza./Con tutte le sue ragioni./Tutti i suoi torti./Solo in una stanza vuota/a parlare. Ai morti.» – a une organisation métrique quasi symétrique – un pentamètre suivi d'un heptasyllabe et d'un vers à double position (8 ou 9) et un pentamètre suivi d'un octosyllabe et d'un vers à double position (6 ou 7). Sa structure métrique «ouverte» et souple complète l'organisation de l'énoncé qui est quasi spéculaire: les vers 1 et 2 («Un uomo solo,/chiuso nella sua stanza./») est parallèle au vers 5 («Solo in una stanza vuota./») et le vers 3 («Con tutte le sue ragioni./») a une signification opposée au vers 4 («Tutti i suoi torti./»). La structure des cinq vers permet de mettre en relief l'hyperbate du dernier vers («a parlare. Ai morti.»). La relation entre le signifiant (l'organisation métrique) et le signifié (l'organisation du contenu de l'énoncé) sont inséparables pour transmettre entièrement la création de l'auteur. Si la traduction d'André Doms & Maria Ranghino propose une structure spéculaire (4 6 7 6 7 4), elle est fermée et rigide – contrairement à l'original – car le premier et le dernier vers sont de quatre positions et l'oscillation des vers 2 à 5 présente une alternance (sénair et heptamètre 2 fois de suite).

2. Toutes ces traductions laissent place à un sentiment d'incomplétude: éliminer, privilégier ou hiérarchiser les éléments constitutifs du texte poétique crée inévitablement une distorsion de sa réception dans la langue-culture d'arrivée. Un point commun qui laisse néanmoins apparaître 4 «outils» (terme en continuité avec la métaphore de Jean-Charles Vegliante qui parle de la traduction comme un «bricolage»). Les outils rejoignent en fait

vés de force; il ne peut plus faire fonctionner ses articulations, et par conséquent, il est dans l'impossibilité d'agir. Jacques Réda a transmis cette sensation par le verbe «briser» au sens figuré (vers 15 «dans le gel qui brise mes doigts»). Le verbe «briser» dépasse la connotation capronienne car il spécifie la rupture des doigts. Cette image très forte récupère la violence du verbe «uccidere» car elle est plus insistante que l'expression utilisée par Giorgio Caproni. Un autre exemple, cette fois, morphosyntaxique: au vers 18 de la poésie *Finita l'opera* «all'ultimo fuoco della colla», il propose «à ce feu qui meurt sous la colle». Il fait là une modulation en introduisant une proposition relative où le pronom «qui» fonctionne comme sujet. Jacques Réda explicite l'adjectif «ultimo» pour transmettre l'action et l'image du feu qui est en train de s'éteindre. Son interprétation du substantif «ultimo» et l'utilisation de la forme verbale restituent la signification de l'original tout en conservant son propre schéma métrique en octosyllabes.

Enfin, la troisième idéologie⁶ regroupe les traducteurs qui mettent en place une hiérarchisation des éléments métriques. Tous ces traducteurs considèrent l'élément phonique comme le plus représentatif des poésies de Giorgio Caproni et ensuite, ils choisissent l'élément le plus représentatif – selon leurs différentes sensibilités – de la poésie qu'ils traduisent mais ils le forcent par une attention excessive en provoquant la déformation des autres éléments.

Georges Mounin, qui ne considère pas la forme typographique métrique, focalise sa traduction sur les assonances: au vers 13 de la poésie *2. Versi*, «ora tenue traluce mentre odora», on retrouve des assonances en /t/ aux vers 12-14 «[...] tout [...] / [...] sortie du tunnel/ tandis[...]» suivies d'un écho en /a/ aux vers 15,16 «[...] c'est là-bas/que s'en va la [...]».

Geneviève Burckhardt et Maurice Javion renoncent aussi à la forme typographique en déplaçant l'organisation interne des vers pour transmettre une valeur rythmique. Par exemple, à la fin du vers 3 et au début du vers 4 de la poésie *Alba*, le rythme repose sur deux dactyles et deux trochées:

vv. 3,4 «[...] Qual dove il marmo nel sangue è gelo, e sa»
 /+ - - /+ - - /+ - - /+ - /+

Geneviève Burckhardt a déplacé le rejet du vers 3,4 de l'original au vers suivant:

⁶ La traduction de Geneviève Burckhardt (*Alba*), in *Italie poétique contemporaine*, édition du Dauphin, Paris 1968; celle de Maurice Javion (*1. Interludio*), in *Le Mercure de France, poésie italienne*, 1959, 1156; celle de Georges Mounin (*2. Versi*), in *Cahier du Sud, La nouvelle poésie italienne* juin 1954, 323, et celle d'André Doms & Maria Ranghino, (*Condizione*), in *Poeti di origine, Poètes italiens d'aujourd'hui* I cit., 1978.

au vers 3 de la poésie *1. Interludio* «Ho conosciuto la mia/Prosèrpina», on peut introduire un anaphorique «pouvait bien là, sa main tendue» (Jacques Réda); «J'ai connu là ma Proserpine» (Maurice Javion)⁷. Mais cet outil pose des problèmes précis d'actualisation et de ponctuation. Par exemple, la ressemblance morphologique des signes de ponctuation est fréquente entre l'italien et le français car ceux-ci présentent les mêmes caractères typographiques. Cependant, si le signe de ponctuation des «deux points» renvoie à plusieurs significations communes dans les deux langues (par exemple, il marque le début du discours direct), il a une particularité en italien qui est absente en français: il renvoie à une longue pause. La valeur des deux points est par conséquent temporelle alors qu'en français, elle ne renvoie qu'au sens logique (selon le contexte à la cause, l'explication, la conséquence, l'opposition, la restriction), avec une importance négligeable du rythme. Ainsi, au vers 4 de la poésie *Le parole* «il fiume: il traghetto», les deux points renvoient à une longue pause. Si l'on traduit avec le même signe de ponctuation «le fleuve: le bac» on a une autre signification dans la langue d'arrivée «le fleuve: [c'est] le bac». Pour marquer une pause longue, celle-ci utilise plutôt le signe du point virgule⁸.

L'outil «immutatio», c'est-à-dire les prétendues «licences morphosyntaxiques», permet d'échapper à la fixité du signe linguistique. Prenons un exemple tiré de la poésie *2. Versi*, où le travail poétique de Giorgio Caproni est aux marges des possibilités de la langue pour décrire les effets «réels» du câble (ou de la corde) qui s'actionne au moment du départ de la cabine du funiculaire *del Righi* à Genova. Aux vers 6-8 «[...] E come vibra,/come profondamente vibra ai vetri,/anneriti dal tunnel[...]», le verbe intransitif «vibrare» apparaît deux fois, à la fin du vers 6 et au deuxième hémistiche du vers suivant. La répétition du verbe et de l'adverbe «come» (aux mêmes vers) créent un effet stylistique «réel» de l'élanement de la cabine: la corde fait deux actions contemporaines. Le sujet «la corda» vibre c'est-à-dire qu'elle commence à s'actionner, accélère et simultanément, «la corda vibra ai vetri», c'est-à-dire qu'elle fait vibrer les vitres de la cabine du funiculaire par son actionnement et son accélération. Le verbe intransitif «vibrare a» est d'un usage particulier, non commun dans la langue italienne; Giorgio Caproni crée une présence poétique grâce au rapprochement de la préposition «a» au verbe «vibrare». On peut alors découper la séquence simultanée en trois pé-

⁷ Sur l'espace textuel, voir à présent la thèse de Carina Boschi *La spatialité dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi: onirisme, espace de la langue, souvenir et écriture du réel* (CIRCE), 2002.

⁸ Et cfr. aux pp. 99-105 de mon mémoire, chapitre «3.1 Prétex-te de fidélité de surface [...]» où je propose une analyse sur les problèmes d'actualisation de l'article défini qui a une valeur de possessif, de l'absence d'article, de la déixis et sur le problème de reconnaissance des modes indicatif et impératif dans le nœud verbal. Voir aussi Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, PSN, 1996¹¹(chap. 8).

les figures de la rhétorique classique (*traductio*, *immutatio*, *adjectio/detractio*, *trasmutatio*) qui sont les noyaux à partir desquels on peut trouver des solutions non seulement pour restituer l'expressivité de l'auteur mais aussi pour dépasser certains problèmes inhérents entre les deux langues. Je propose ici une illustration sur l'utilisation positive ou négative des outils rencontrée dans mon analyse.

L'outil «traductio», c'est-à-dire la variation sur une ressemblance morphologique, est utilisé à tous les niveaux de l'analyse structurelle mais avec certaines précautions.

Ainsi, au niveau lexical, il permet de conserver une thématique: par exemple, la traduction du substantif «latteria» par «laiterie» – qui n'est pas d'usage courant en France – permet de conserver un «lieu capronien» (cf. *1. Interludio* in *Il passaggio d'Enea*). Mais cet outil peut amener à des différences sémiques: par exemple, le verbe «embrasser» ne couvre pas tous les sèmes du verbe italien «abbracciare». Le verbe italien se réfère au geste et au mouvement de serrer avec les bras et s'emploie aussi bien pour une personne que pour un objet alors que le verbe français n'a plus cours lorsqu'il désigne une personne (par métonymie, il a glissé vers le sens de «donner un baiser à une personne»).

Au niveau de la phonétique métrique, cet outil permet de conserver des assonances proches: aux vers 5,6 du sonnet *Alba*, «[...] ora nell'ermo/rumore [...]» l'assonance en /r/ et en /m/ complète la signification de l'énoncé: on peut proposer le substantif «rumeur» car il a une acception spécialement poétique (Arthur Rimbaud) et permet de conserver les mêmes assonances. Par contre, cet outil annule le principe d'équivalence sur le plan des rimes: aux vers 4-7 de la poésie *Aria del tenore*

d'un leccio. \ Si spiavano.
A pochi passi. \ Mai
un'allegria più ardente
li aveva colti. \ Si amavano,

les vers 4 et 7 sont grammaticalement rimés par des verbes fléchis à l'indicatif imparfait à la troisième personne du pluriel; le vers 5 est à la rime avec le vers 2 («Ai ferri corti, ormai») et le vers 6 n'est pas rimé. Une traduction «mot-à-mot» a forcément des rimes aux vers 4 et 7, «[...] Ils s'épiaient./»; «[...] Ils s'aimaient,» et crée une rime involontaire au vers 5 «À quelques pas. \ Jamais/» qui introduit une unification phonique aux vers 4,5 et 7 inexistante dans l'original.

Enfin, au niveau morphosyntaxique, cet outil permet de récupérer une spatialité textuelle: au vers 21 de la poésie *Il vetrone* «potesse, la mano tesa» et

la forme typographique¹². Il y a peu d'exemples de paraphrase, par contre, dans notre corpus (incrémentalisation).

L'outil «*trasmutatio*», c'est-à-dire le déplacement de la séquence, est utilisé dans un rapport avec l'ensemble du texte poétique (ou dans un rapport avec une séquence à l'intérieur du texte poétique); la différence inhérente entre les deux langues peut être dépassée grâce à une redistribution du champ sémique dans la séquence – et peut être parfois lié à l'outil «*adjectio*». Par exemple, Giorgio Caproni emploie le verbe *tralucere* dans une séquence de la poésie *2. Versi* aux vers 11-13 «[...] È una banchina/bianca, o la tomba, che su in galleria/ora tenue traluce [...]?». Le verbe intransitif *tralucere* est composé d'un préfixe «*tra*» qui signifie «passer au travers» et du verbe «*lucere*» qui correspond à la luminosité. Il indique au sens propre une lumière qui passe à travers un corps d'une fine épaisseur ou transparent. De plus, l'adjectif «*tenue*» ajoute une connotation «faible» au verbe. Cette lumière faible émane à l'improviste de la «*banchina bianca*» ou de «*la tomba*». La séquence visuelle se décompose tout d'abord sur l'indication de la couleur blanche du quai – ou de la tombe – et le verbe informe que la lumière émane, traverse, passe à travers les objets en donnant implicitement une information sur la lumière diffuse. Georges Mounin propose aux vers 11-13 «[...] Est-ce/un quai tout blanc, ou la tombe, qui brille/faiblement»: le verbe «briller» émet ou réfléchit la lumière sans «passer à travers un corps»; pour récupérer la particularité de la lumière de l'original, Georges Mounin donne une précision dans sa description du quai: il ajoute l'adverbe «tout» qui transmet une intensité lumineuse diffuse. Ainsi, l'organisation de l'énoncé est différente de l'original mais elle transmet la même vision. Georges Mounin décrit cette séquence visuelle en explicitant tout d'abord les contours imprécis et la blancheur diffuse du quai (qui est «tout» blanc). À partir de cette blancheur diffuse, la lumière «brille», c'est-à-dire qu'elle se manifeste derrière ce «décor optique»: les rayons lumineux «passent à travers» la blancheur diffuse. En redistribuant le champ sémique dans la séquence, il atténue la valeur du verbe «briller» en ajoutant un adverbe pour intensifier la valeur de l'adjectif «blanc».

Cependant, l'outil «*trasmutatio*» bouleverse la forme typographique métrique en changeant la signification de l'énoncé. Par exemple, aux vers 17,18 de la poésie *La caccia* «*Ero isolato.\Nella/scompagine che alle mie*

choix initial, c'est-à-dire pour conserver son propre schéma métrique en octosyllabes. Et cfr. chapitre 2.2.2: «*Distorsions stylistiques*» (pp. 86-88).

¹² Par exemple, la traduction de Geneviève Burckhardt ne laisse pas la trace caractéristique du sonnet (*Alba*)- composé de 14 vers – car elle ajoute 2 vers. Et cfr. chapitre 1.1 «*Traduction de la forme typographique métrique*» (pp. 10-14).

riodes: la corde «vibra», puis la corde «vibra ai vetri» et la troisième période est à la voix passive «[i vetri] anneriti dal tunnel». Pour mieux identifier le sujet, on transforme la voix passive à la voix active «il tunnel annerisce i vetri». La séquence repose essentiellement sur la présence poétique des vitres car l'accélération de la corde fait vibrer les vitres et le tunnel les assombrit. Pour laisser une trace du travail expressif de l'auteur dans la traduction, on peut proposer un travail expressif «autre», je veux dire proposer une expressivité qui se situe sur un autre plan dans la langue d'arrivée: «[...] Comme elle vibre -/et comme profondément vibrent les vitres/noircies par le tunnel – [cette nonchalante/corde inflexible, qui emporte]». La figure de rhétorique, le chiasme «elle vibre -/ [...]vibrent les vitres» permet de retrouver la double action simultanée de la corde; on conserve ainsi le travail sur et dans la langue comme l'original⁹.

Par contre, l'emploi de cet outil ne résout pas certains problèmes liés aux règles grammaticales fondamentales. Par exemple, le titre de la poésie *Benevola congettura* présente le cas où l'adjectif qualificatif «benevola» est antéposé en italien. En effet, celui-ci peut être postposé ou antéposé au substantif auquel il se rapporte car il n'a pas de place fixe sur l'axe syntagmatique (et ne présente pas de différence de signification fondamentale aussi rigide qu'en français). Ainsi, la traduction «Bienveillante conjecture» ne peut pas fonctionner car l'adjectif qualificatif «bienveillante» doit, dans ce cas, être obligatoirement postposé en français¹⁰.

Le couple d'outils «*adjectio/detractio*», c'est-à-dire l'ajout /suppression de mots, permet de résoudre des problèmes d'isomorphie. Par exemple, le verbe «*trascinar via*» est composé du couple «verbe + adverbe» pour compléter l'aspect «réel» du verbe de mouvement; le français n'a pas besoin d'un adverbe, le verbe «entraîner (ou «emporter») est suffisant.

Par contre, au niveau lexical, il peut éliminer ou apporter des informations supplémentaires au texte¹¹ et au niveau métrique, il peut bouleverser

⁹ Et cfr. chapitre de mon mémoire «*Les licences morphosyntaxiques*» pp. 121-127: 3.2.1.1 «*les actualisations «classiques» et particulières de l'article défini pour restituer le refrain et le niveau métrique*»; 3.2.1.2 «*l'absence d'article pour restituer le refrain et pour retrouver le registre poétique*»; 3.2.1.3 «*intervention sur la préposition pour récrire l'expression poétique*»; 3.2.1.4 «*substitution des substantifs par la forme verbale et les temps pour restituer la métrique, le rythme, les rimes et les assonances*»; 3.2.1.5 «*changements syntaxiques pour restituer le style*».

¹⁰ Et cfr. chapitre de mon mémoire 3.1.1: «*L'effet poétique de la stylistique de traduction de Philippe Di Meo*» p. 109; 3.1.1.1: «*la hiérarchisation de l'adjectif et de la phrase interrogative*»; 3.1.1.2 «*la règle de l'absence d'article*»; 3.1.1.3 «*différence entre passato remoto et passé simple*» pp. 110-114 et chapitre 3.1.2 «*la valeur normative de la stylistique de traduction de Philippe Renard & Bernard Simeone*»; 3.1.2.1 «*le sujet impersonnel et le pronom déictique temporel*»; 3.1.2.2: «*les valeurs stylistiques de l'antéposition de l'adjectif, des figures de rhétorique, de la ponctuation*» (pp. 115-117).

¹¹ Les traductions de Jacques Réda présentent de nombreuses «*adjectio/detractio*» dues à son

