



HAL
open science

Traduire en français la poésie de Leopardi

Fabrice de Poli

► **To cite this version:**

Fabrice de Poli. Traduire en français la poésie de Leopardi. PRISMI : Revue d'études italiennes, 2015.
hal-04867253

HAL Id: hal-04867253

<https://hal.science/hal-04867253v1>

Submitted on 13 Jan 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Fabrice DE POLI, Université Savoie Mont Blanc

Translating Leopardi's poetry into French

Abstract:

The aim of this study is to illustrate and explicit the reasons why the French translations of Leopardi's poetry, ever since the 19th century, have been affected by specific cultural criterion, whether the latter are linked to the French language itself, to the French literary references the translators have and use in their work, to their conception of the poetic language or to their own writing habit and skills as most Leopardi's translators are poets or novelists. This study also shows how these cultural determinations enable each translator to highlight, each of them in their very own way, some instrumental aspects of Leopardi's poetry. Actually, these different "cultural bridges", detailed within the comparative study, invite us to the multiplicity of the points of view one can have about a literary work.

Keywords: poetry – Leopardi – translation – intertextuality – versification – romanticism

Traduire en français la poésie de Leopardi.

Résumé :

Le but de cette étude est de montrer en quoi les traductions françaises de la poésie de Leopardi depuis le XIX^e sont déterminées par des critères culturels spécifiques, que ces critères soient liés à la langue française elle-même, aux références littéraires françaises que les traducteurs se donnent et affichent, à la conception qu'ils ont de la langue poétique ou que ces critères soient liés à leur propre pratique d'écriture, la plupart des traducteurs de Leopardi étant poètes ou romanciers. Cette étude montre dans un même mouvement en quoi ces déterminations culturelles permettent à chaque traducteur de mettre en relief, chacun à sa manière, des facettes essentielles de la poésie leopardienne : c'est au fond à la pluralité des points de vue sur une œuvre littéraire que nous invitent ces différents « passages culturels » embrassés dans l'étude comparée.

Mots-clés : poésie – Leopardi – traduction – intertextualité – versification – romantisme

La présente étude porte sur les traductions françaises de la poésie de Giacomo Leopardi (1798-1837), probablement le plus grand poète italien du XIX^e s., salué par Yves Bonnefoy comme un précurseur de la modernité poétique (BONNEFOY, 2001 : 13-14). Le point de départ du projet a été la récente publication d'une nouvelle traduction des *Canti*, parue en 2011 sous la plume de René de Ceccatty, et la surprise de constater qu'on ne publiait là rien moins que la cinquième traduction française du célèbre recueil¹, après les nombreuses traductions ponctuelles de poèmes leopardiens qui paraissent régulièrement depuis la deuxième moitié du XIX^e s². Leopardi doit ce succès de traduction au rôle fondateur que joua son œuvre dans l'histoire de la poésie italienne moderne voire occidentale mais il le doit également au défi sans cesse renouvelé que représente la transposition de son style. Quelques questions-clés ont guidé mon analyse : est-il possible de dresser une évolution historique des traductions des *Canti* ? Comment expliquer les différences abyssales entre les diverses traductions ? En quoi les traductions (et leur étude) éclairent-elles l'œuvre leopardienne ? Pour tenter de répondre à ces questions, il m'a paru utile de partir de quelques grands traits de la poésie leopardienne, afin de dégager autant que possible ce que traduire Leopardi en français peut avoir de spécifique.

La langue

Commençons par le lexique leopardien qui constitue probablement le premier défi du traducteur. Bien qu'elle se mêle parfois à un registre de langue non soutenu, la langue de Leopardi se rattache largement à la grande tradition poétique italienne et puise même à la

¹ Les traductions citées dans l'étude sont référencées en fin d'article.

² On notera notamment le travail collectif de traduction des *Canti* actuellement organisé par le centre de recherche CIRCE sous la direction de Jean-Charles Vegliante (<http://circe.univ-paris3.fr/publications.html> - page consultée le 2 décembre 2013).

source, celle de Dante et surtout de Pétrarque, poète que Leopardi dans le *Zibaldone*, son journal de pensées, érige en modèle de poète indépassable pour l'élégance et la fraîcheur de sa langue (LEOPARDI, 1937 : 4, 70, 2534)³. Plus largement, le modèle linguistique et stylistique revendiqué par Leopardi est le *Trecento*, ce XIV^e s. qui continue d'être une source « extrêmement riche, inépuisable et pérenne de notre langue ; source ouverte et nécessaire à tous les siècles » (*Ibid.* : 701). Le lien avec les origines est d'autant plus fort chez Leopardi qu'il considère comme suprêmement poétiques les mots anciens, précisément parce qu'ils « s'écartent de l'usage courant » et sont donc entourés d'un halo d'étrangeté qui en fait leur grâce (*Ibid.* : 701, 1806, 2639). D'où l'abondance d'un lexique littéraire qui pose d'insurmontables difficultés à un traducteur français car, du fait des histoires linguistiques nationales dissemblables, celui-ci ne possède pas une réserve suffisante de termes littéraires validés par des siècles de littérature et sera donc bien en peine de traduire par exemple les termes « beltà », « alma », « ermo » (équivalents littéraires de « bellezza », « anima », « solitario ») qui n'ont pas d'équivalent en français, à moins de puiser dans un passé si lointain que la traduction en résulterait incompréhensible. Or, pour un lecteur de la péninsule qui avait des lettres, ces termes littéraires employés par Leopardi, parce qu'utilisés dans toute la littérature italienne des origines jusqu'au XIX^e s. (voire plus avant), étaient compréhensibles, même s'ils n'en restaient pas moins marqués d'une aura littéraire et archaïsante⁴.

La sensibilité à l'archaïsme du style leopardien est variable selon les traducteurs. Michel Orcel est le plus sensible à cet aspect ; pour lui : « le langage leopardien [...] restera toujours, et très consciemment, archaïque (entre Pétrarque et Métastase) » (LEOPARDI, 2005 : 18). Orcel est celui qui tente le plus de rendre cet archaïsme par le recours à un lexique ou des tournures

³ La pagination indiquée pour le *Zibaldone* correspond à celle de l'autographe.

⁴ Pour une analyse de la langue poétique en usage en Italie au XIX^e s. je renvoie le lecteur à la *Storia linguistica dell'Italia unita* de Tullio De Mauro (Bari, Laterza, 1963).

nettement littéraires voire obsolètes, n'hésitant pas à utiliser l'adverbe « ores » ou à conjuguer le verbe « ouïr » – « or fatta inerme » est traduit par « Ores sans armes » (*All'Italia*, v. 6) ; « E come il vento odo stormire » par « Et comme j'ois le vent » (*L'infinito*, v. 8). A l'extrême opposé, pour un traducteur comme René de Ceccatty, la langue de Leopardi est « tour à tour archaïsante et très moderne » ; Leopardi aurait même écrit, selon Ceccatty, « de manière à être compris d'un grand nombre, dans un langage relativement accessible » (LEOPARDI, 2011 : 14, 24) – perception de la langue leopardienne voisine de celle d'un Montale qui voyait dans les « idylles » de Leopardi la poésie la plus claire au monde (MONTALE, 1996 : 93). Ceccatty semble vouloir produire un texte d'arrivée aisément lisible, quitte à « parfois modernis[er] des archaïsmes volontaires de Leopardi » (LEOPARDI, 2011 : 26), quitte à expliciter des formules leopardiennes – comme, pour exemple, le groupe « erma / torri » (littéralement : les « tours solitaires ») développé dans les vers « les tours / ou du moins ce qu'il en reste » (*All'Italia*, vv. 2-3). Yves Bonnefoy fait également le choix d'un langage clair et accessible dans ses traductions de Leopardi ; Fabio Scotto, qui les a analysées, note cependant que « [son] choix de bannir tout archaïsme lexical fait inévitablement perdre certaines nuances musicales et sémantiques de la polysémie de l'original » (SCOTTO, 2008 : 75).

Cette opposition entre deux options extrêmes – une approche de type sourcière (celle de Michel Orcel) et une approche plus cibliste (celle de Ceccatty) – s'observe mieux encore dans la traduction de la syntaxe de Leopardi, une syntaxe poétique classique parfois très élaborée, farcie de subordinations et d'inversions, avec une liberté d'ordonnancement que la syntaxe française rend souvent impossible de sorte que, selon Mario Fusco (qui préface la traduction de Michel Orcel), le lecteur français de Leopardi peut être dérouté par « un langage extrêmement travaillé » (LEOPARDI, 2005 : IV). Si pour Ceccatty « [la] syntaxe parfois complexe de Leopardi méritait d'être éclairée en français » (LEOPARDI, 2011 : 26), des

traducteurs comme Michel Orcel ou Arlette Estève ont cherché à préserver les constructions originelles, comme dans ce passage du poème *A un vincitore nel pallone* (vv. 1-4) :

Di gloria il viso e la gioconda voce, Garzon bennato, apprendi, E quanto al femminile ozio sovrasti La sudata virtude. [...]	Connais la face de la gloire, Connais les cris de l'enthousiasme, Vigoureux athlète, et sache enfin Combien par ta sueur virile Tu as surpassé la mollesse des femmes. (Ceccatty) De gloire le visage et la joyeuse voix Apprends, garçons bien né, Et combien prévaut la sueur virile Sur la féminine inaction. [...] (Estève)
---	---

Yves Bonnefoy en revanche n'hésite pas à adopter une syntaxe plus moderne ; dans le passage qui suit il transforme deux phrases verbales en deux phrases nominales, créant un effet de suspension et de suggestion nettement postromantiques (BONNEFOY, Yves, 2000a) :

All'apparir del vero Tu, misera, cadesti : e con la mano La fredda morte ed una tomba ignuda Mostravi di lontano.	La vérité, d'un coup ; et toi, l'infortunée, Qui es tombée et qui de loin me montres D'un geste de ta main La mort, ce froid, et la tombe déserte.
--	---

La versification

Aux difficultés engendrées par le lexique et les articulations de la syntaxe leopardienne viennent s'ajouter pour les traducteurs la différence de système prosodique,

comme le rappelle Yves Bonnefoy qui pour sa part refuse transposer un poème étranger dans un schéma prosodique et métrique national (BONNEFOY, Yves, 2000b : 77) :

[...] comment pourrait-on, en français, langue sans accents bien marqués, préserver les mètres et rythmes d'une langue où il y a des temps forts dans chaque mot, et donc des pieds dans les vers, non simplement des syllabes, ce qui induit une prosodie profondément dissemblable et à nos vers réguliers, d'ailleurs aujourd'hui caducs, et à nos vers libres ?

C'est pourquoi Bonnefoy ne s'imposera aucune contrainte métrique dans ses traductions de Leopardi, considérant qu'il est impossible de transposer un *endecasillabo*, le vers canonique italien, prisé par Leopardi, en un décasyllabe ou un alexandrin. Il se pourrait cependant que Bonnefoy théorise ici une pratique de traduction qui naît en réalité d'une culture poétique bien précise, celle du vers libre, triomphant depuis plus d'un siècle et que lui-même utilise dans sa propre poésie.

L'influence de la culture propre au traducteur ressort avec plus d'évidence encore pour les traducteurs du XIX^e s. Tous tendent à effacer le rythme subtilement syncopé que Leopardi imprimait à ses vers au moyen de la syntaxe, de la ponctuation et des enjambements. Ces brisures ont dû déconcerter des traducteurs comme Sainte-Beuve (en 1844) ou Amiel (en 1876) voire Lacaussade (en 1889) qui n'ont pu connaître ou n'ont pas reconnu les révolutions poétiques des années 1870 et 1880 qui mèneront au triomphe du Symbolisme, à la dislocation de l'alexandrin et à la pratique du vers libre. On sent chez ces traducteurs une obsession de la régularité qui rappelle les grands romantiques français (tels Lamartine, Vigny), lesquels usèrent abondamment d'un alexandrin classique, régulier dans sa découpe, bien souvent avec césure à l'hémistiche. Pour parvenir à cette régularité métrique qui leur sert de modèle conscient ou inconscient, les traducteurs de Leopardi au XIX^e s. sont contraints à des adaptations du texte de départ, voire à des allongements, comme Lacaussade qui traduit les 20

premiers hendécasyllabes du poème *All'Italia* par 24 alexandrins (LACAUSSADE, 1889 : 1). Plus proche de nous, René de Ceccatty choisit pareillement une régularité rythmique pour traduire des passages leopardiens pourtant marqués de multiples ruptures, ce qui le conduit lui aussi à des allongements. Le modèle de l'alexandrin est tellement fort dans la tradition poétique française qu'un traducteur contemporain comme Ceccatty en vient à l'adopter pour traduire ces vers, pourtant courts, du poème *A Silvia* (vv. 26-27) :

Lingua mortal non dice	La langue mortelle ne peut pas exprimer
Quel ch'io sentiva in seno.	Ce que je ressentais au fond de ma poitrine.

Pour ce passage, Michel Orcel en revanche maintient davantage le rythme d'origine et la tonalité solennelle du distique : « Langue mortelle ne dit pas / Ce qu'au sein j'éprouvais. » Yves Bonnefoy, lui, indépendamment de toute régularité métrique, cherche à retrouver une spontanéité du dire traduisant ainsi le distique leopardien : « Quelle langue mortelle aurait su dire / Ce que je ressentais au fond de mon cœur ? ».

Le poids de la tradition poétique se fait sentir également chez certains traducteurs par la tentation de la rime, même dans les cas où Leopardi la refusait. La difficulté de s'affranchir de la tradition et de la rime s'illustre parfaitement chez Sainte-Beuve qui, dans un long essai sur Leopardi ponctué de traductions, peine à concevoir une poésie non rimée et donc une traduction des poèmes leopardiens sans rimes (SAINTE-BEUVE, 1844 : 911). La pratique s'en ressent puisque, outre les traductions en prose destinés à rendre compte du contenu sémantique de certaines pièces, Sainte-Beuve traduit en rimes plates quatre des plus célèbres poèmes leopardiens pourtant écrits en vers blancs (*L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il passero solitario*). Le critique-traducteur (dont il faut rappeler qu'il fut avant toute chose un poète reconnu) pense avec la rime avoir « mieux réussi [...] à donner quelque idée de la muse tendrement sévère » qui inspira Leopardi (SAINTE-BEUVE, 1844 : 932). La

tentation de la régularité est telle chez Amiel, écrivain-philosophe et traducteur, qu'il traduit *La sera del di di festa*, un poème en vers blancs et sans strophes, en lui appliquant un schéma strophique, métrique et rimique rigide, dans une combinaison d'alexandrins et d'octosyllabes, de rimes plates et croisées qui rappelle certes les « canzoni » de Leopardi, mais ne correspond en rien aux « idilli » auxquelles appartient le poème en question. Ce dernier cas, par son extrémisme, montre toute la difficulté de s'extraire de sa propre culture (littéraire ici) pour faire place à ce qui fait l'identité de l'autre. L'adaptation dans le système prosodique français finit par dénaturer la musicalité même du verbe leopardien, une musicalité subtile, souvent fondée sur un jeu de rimes internes ou distantes, d'assonances et d'allitérations savamment dosées. René de Ceccatty par exemple régularise, allonge et fait rimer des vers de mesure différente qui ne rimaient pas dans *Il passero solitario* (vv. 13-14) :

Non compagni, non voli, Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi...	Non, pas de compagnons. Pas de vols avec eux. Pourquoi serais-tu gai ? Que faire de leurs jeux ?
--	---

L'avantage d'une telle option de traduction est qu'elle produit un résultat qui a d'emblée une empreinte poétique pour un lecteur français rappelé à sa propre tradition, à sa propre mémoire culturelle et poétique ; l'inconvénient en est cependant une forte déformation du rythme premier. L'on touche ici au problème de la transposition d'un système métrique étranger, un problème épineux : soit le traducteur décide une transposition du mètre étranger dans un système nettement national ; soit il essaie d'accueillir la poésie de l'autre sur un terrain le plus vierge possible, en cherchant à traduire à partir des formes originelles et non à partir de formes préexistantes dans sa propre culture. Cette dernière option est peu ou prou celle de la plupart des traducteurs de Leopardi au XX^e et XXI^e s. Pour ces traducteurs, le rythme du poème est une valeur suprême ; Arlette Estève écrit qu'il fut sa « préoccupation principale » (LEOPARDI, 1996 : 182) et en conséquence traduit Leopardi d'une façon toute

différente de René de Ceccatty, comme le montre la traduction des deux vers précédemment cités :

Non compagni, non voli, Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi...	Ni compagnons, ni vols, De gaieté peu te chaut, tu fuis les jeux...
--	--

Orcel est tout aussi préoccupé par la forme originelle des poèmes leopardiens, une préoccupation qui se manifeste dans son traduire mais aussi dans le court essai qui fait office de préface à sa traduction, un essai significativement intitulé « Leopardi et le procès des formes » (LEOPARDI, 2005). Le traducteur et critique s'y montre très sensible aux révolutions formelles opérées par Leopardi, à son affranchissement des schémas strophiques hérités de la tradition – pour Orcel, les deux formes majeures de la poésie leopardienne sont la « chanson » de type leopardien et l'hendécasyllabe blanc. Cette attention au rythme chez Orcel ou Estève aboutit à des résultats admirables mais – comme tout choix de traduction – ne s'avère pas sans limite car le rendu du rythme fait parfois perdre celui du son ou du sens, comme dans ces exemples :

Che speranze, che cori, o Silvia mia! Quale allor ci apparia La vita umana e il fato!	Quels espoirs et quels cœurs, ma Silvia ! Tels nous semblaient alors la vie humaine et le destin ! (Orcel) Quels espoir et quels cœurs, ô Sylvia ! Quelle pure apparence De notre vie et du destin. (George Nicole) Quels espoirs, ô ma Silvia, quels cœurs battants,
---	---

	<p>Comment nous apparaissait en somme</p> <p>La vie et le destin des hommes ! (Ceccatty)</p>
--	--

L'attention au rythme ne permet pas à Orcel de rendre la musicalité de la rime (*Silvia mia / apparia*) et pousse George Nicole à une nominalisation qui rend l'évocation plus abstraite. René de Ceccatty en revanche sacrifie davantage le rythme mais tente de rendre la rime.

Le contenu sémantique du poème

La personnalité du traducteur mais aussi la culture dans laquelle il a été formé et où il baigne sont déterminantes dans la traduction et se font sentir sur le versant de la forme mais tout aussi bien, parfois même plus, sur celui du contenu sémantique. Il est frappant de constater combien les modes de penser d'une époque peuvent altérer jusqu'au sens profond d'un texte dans sa traduction. Nous prendrons pour exemple les traductions du plus fameux des poèmes de Leopardi, *L'infinito* et commencerons par les 3 traducteurs du XIX^e s. que nous avons répertorié pour la poésie de Leopardi : Sainte-Beuve, Amiel et Auguste Lacaussade.

Notons tout d'abord qu'aucun des trois ne conserve la forme originelle du poème ; les 15 vers de *L'infinito* sont transformés chez Sainte-Beuve (SAINTE-BEUVE, 1844 : 932) et chez Amiel (AMIEL, 1876 : 41) en 14 vers formant par le jeu des rimes un sonnet, forme on ne peut plus canonique ; Lacaussade, quant à lui, toujours en rimes, propose une traduction en 17 vers, soit deux vers de plus que l'original (LACAUSSE, 1889 : 72). Mais l'étonnant est ailleurs : aucun des trois traducteurs du XIX^e s. ne parvient à rendre la spécificité sémantique et philosophique du poème. L'expérience décrite par Leopardi est bien celle d'un infini, mais un infini expérimenté à travers une dilution et une annulation de ce qui constituait un sujet : l'imagination, la pensée, la perception de l'espace et celle du temps sont annihilés dans un état qui ne peut être dit que par une métaphore, en l'occurrence celle du *nauffrage* ; de manière

significative, le « je » comme sujet grammatical disparaît au profit d'un verbe négatif relié à la pensée (« s'annega il pensier mio » – littéralement : « ma pensée se noie ») et d'un infinitif substantivé évoquant l'état final : « e il naufragar m'è dolce » (« et le naufrage m'est doux »). Le sujet (intellectif mais aussi grammatical) a finalement perdu sa centralité au profit du naufrage qui l'annule. Ce qui frappe dans les traductions du XIX^e s. de *L'infinito* est que l'expérience de l'infini n'est plus une annulation mais une affirmation du sujet dans l'expérience de l'infini. Qu'on prenne la traduction de Sainte-Beuve :

<p>Sempre caro mi fu quest'ermo colle, E questa siepe, che da tanta parte Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. Ma sedendo e mirando, interminati Spazi di là da quella, e sovrumani Silenzi, e profondissima quiete Io nel pensier mi fingo; ove per poco Il cor non si spaura. E come il vento Odo stormir tra queste piante, io quello Infinito silenzio a questa voce Vo comparando: e mi sovvien l'eterno, E le morte stagioni, e la presente E viva, e il suon di lei. Così tra questa Immensità s'annega il pensier mio: E il naufragar m'è dolce in questo mare.</p>	<p>J'aimai toujours ce point de colline déserte, Avec sa haie au bord, qui clôt la vue ouverte, Et m'empêche d'atteindre à l'extrême horizon. Je m'assieds : <i>ma pensée a franchi le buisson ;</i> <i>L'espace d'au-delà m'en devient plus immense,</i> Et le calme profond, et l'infini silence, Me sont comme un abîme ; et mon cœur bien souvent En frissonne tout bas. Puis, comme aussi le vent Fait bruit dans le feuillage, <i>à mon gré</i> je ramène Ce lointain de silence à cette voix prochaine : Le grand âge éternel <i>m'apparaît</i>, avec lui Tant de mortes saisons, et celle d'aujourd'hui, Vague écho. <i>Ma pensée ainsi plonge à la nage,</i> <i>Et sur ces mers sans fin j'aime jusqu'au naufrage.</i></p>
---	--

Chez Sainte-Beuve, l'infini est comme obtenu par une dilatation du moi dans l'espace extérieur, un moi qui maîtrise la situation vécue, comme en témoigne l'expression « à mon

gré » (pur ajout du traducteur) et le fait que la pensée, au lieu de se « noyer », plonge et même nage (« Ma pensée ainsi plonge à la nage »), ce qui constitue pratiquement un contresens pour ce poème du naufrage intérieur ! La maîtrise du sujet se signale également par le fait que son activité cérébrale n'a pas cessé : la confusion des temps vertigineuse du poème leopardien a fait place à une *vision* – autre contresens par lequel Sainte-Beuve maintient une dichotomie entre un sujet qui regarderait et un spectacle extérieur au sujet. La centralité du « je » se signale enfin au dernier vers par la persistance d'une première personne grammaticale (« et j'aime jusqu'au naufrage »), ce qui constitue là encore une forme de contradiction pour une expérience où le « je » devait s'abolir.

Comme chez Sainte-Beuve, l'expérience de l'infini dans la traduction d'Amiel est davantage extérieure qu'intérieure et devient non une annulation du sujet mais une expérience lucide du temps – thème éminemment romantique :

[...] Assis, je m'y recueille; et du silence austère

Le calme surhumain verse un baume en mon cœur.

Et l'espace insondable au delà des ramures

Me donne le frisson de l'abîme, et j'ai peur.

[...] Alors, je me souviens des choses éternelles

Et des jours révolus. *Le présent aux voix grêles*

Dans l'azur s'engloutit. Ce qui me remuait

N'est plus. Mon âme échappe à ses langueurs mortelles,

Et, dans cet Océan, le naufrage me plaît.

Amiel tend à réduire l'expérience de l'infini leopardien, une expérience qui était certes liée au temps, mais également à l'espace et au statut même du sujet doué d'imagination et de pensée. Chez Amiel, les instances du sujet demeurent, à l'instar de l'âme qui ne se fond pas

dans un tout intérieur mais au contraire se trouve comme fortifiée dans son identité par l'expérience atemporelle (« Mon âme échappe à ses langueurs mortelles »). On notera par ailleurs combien le terme « âme » dénature la vision du monde antispiritualiste de Leopardi.

Si Auguste Lacaussade évoque bien, quant à lui, un infini tout intérieur, il fait lui aussi de *L'infinito* une expérience du temps vécue par un sujet non annulé, bien plutôt une « âme » capable de « sonder » les gouffres du néant humain :

Alors me souvenant des siècles morts, des âges
 Disparus, je compare aux stériles efforts,
 Aux vains bruits des vivants le silence des morts.
 D'un ineffable émoi *mon âme* est oppressée ;
Et du néant humain sondant le gouffre amer,
 Dans cette immensité s'abîme ma pensée :
 Et doux m'est le naufrage en une telle mer.

Il est clair que nos traducteurs sont conditionnés par leur siècle poétique, sur la forme et le fond. On sent chez Amiel et Lacaussade une influence des grands romantiques qui ont marqué le siècle, ce qui les conduit à accentuer la thématique du temps révolu. Pour exemple, ces vers d'Amiel pour traduire *L'infinito* rappellent en écho *L'automne* de Lamartine, poème du recueillement méditatif sur la fugacité des choses (LARMARTINE, 1833 : 35) :

<p>J'aime cette colline ardue et solitaire, <i>Couronnée</i> au sommet par des <i>buissons épars</i> Qui du vaste horizon me cachent les trois parts. Assis, je m'y recueille [...] (Amiel)</p>	<p>Salut! <i>Bois couronnés</i> d'un reste de verdure! Feuillages jaunissants sur les gazons <i>épars</i>! Salut, derniers beaux jours! le deuil de la nature Convient à la douleur et plaît à mes regards. (Lamartine)</p>
--	--

Pareillement, chez Sainte-Beuve et Amiel l'expérience de l'infini comme expérience extérieure et dilatation du moi vers les choses évoque fortement le thème de l'infini romantique tel qu'il s'était exprimé par exemple dans des pages célèbres de Chateaubriand, notamment dans *René*. Il semble que nos traducteurs du XIX^e s. aient eu quelque difficulté à concevoir l'expérience de l'infini comme celle d'un déséquilibre intérieur total. Il est significatif en ce sens de remarquer qu'aucun d'eux ne tente de rendre les enjambements hardis du poème de Leopardi, élément pourtant fondamental qui participe pleinement de l'expérience évoquée en ce qu'ils miment dans l'espace du texte le déséquilibre qui se joue intérieurement chez le poète. L'abandon des enjambements peut s'expliquer tout autant par la volonté de transposer le poème en une forme strophique rigide que par la lecture orientée qu'ils font ici de l'infini leopardien. Plus largement, on peut se demander si ces traductions n'illustrent pas là une différence fondamentale, affirmée par Yves Bonnefoy, entre les romantiques et Leopardi. Pour Bonnefoy, Leopardi est un des premiers poètes modernes car il met véritablement fin à l'anthropocentrisme, au contraire des romantiques (BONNEFOY, 2001 : 13) :

Aussi dégagés soient-ils du discours théocentrique d'auparavant, on voit bien que les poètes romantiques continuent d'éprouver que l'esprit humain est au centre de l'univers, ils se sentent toujours en rapport direct, par l'intérieur d'eux-mêmes, avec le dieu qui n'a refermé son livre que pour mieux leur parler dans leurs poèmes. Un anthropocentrisme est toujours vivace, chez Chateaubriand ou Wordsworth, que nous devons tenir pour naïf, nous qui savons que le cerveau et ses rêves ne sont qu'un moment fugitif dans les mouvements aveugles de la matière.

Nos traducteurs ne seraient-ils pas conditionnés par cette vision d'un monde où l'homme est placé au centre, sujet agissant plus qu'agi ?

Les traducteurs du XX^e s. et du XXI^e s., en revanche, n'ont aucune réticence à traduire l'anéantissement de la pensée dans l'expérience de l'infini, et aucun d'eux (que ce soit Rémy Canet, Arlette Estève, Michel Orcel, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, René de Ceccatty) n'utilise le terme spiritualiste « âme » pour traduire l'italien « pensiero » et aucun d'eux n'exprime l'idée que le sujet poétique maîtrise ou contrôle l'expérience qu'il vit. De même, on trouve plus fréquemment dans leurs traductions la restitution des enjambements hardis qui désarticulent le poème en rendant l'idée du bouleversement intérieur ; si certains traducteurs ne les rendent pas (pour raisons de régularité métrique chez Ceccatty, ou pour des raisons de rythme chez Estève), d'autres (comme Canet, Orcel, Jaccottet, Bonnefoy) n'hésitent pas à utiliser des enjambements marqués pour restituer le mouvement interne si particulier de *L'infinito*. Jaccottet par exemple (LEOPARDI, 1982) :

Mais demeurant et contemplant j'invente
Des espaces interminables au-delà, de surhumains
Silences et une si profonde
Tranquillité que pour un peu se troublerait
Le cœur [...]

« L'équation personnelle » du traducteur

Pour autant, aucun traducteur n'échappe à sa propre culture et c'est à partir de cette dernière qu'il traduit, qu'il est déterminé. La culture est ce par quoi il a été formé mais aussi ce qui constitue son activité, le tout formant ce qu'Yves Bonnefoy dénomme « l'équation personnelle » du traducteur (BONNEFOY, 2000b : 21), une « équation » qui détermine sa traduction, comme nous chercherons à l'illustrer en esquisant le profil de quelques traducteurs.

René de Ceccatty, tout d'abord, est romancier et essayiste, un écrivain qui pratique donc un type d'écriture généralement moins fondé sur la suggestion et le vague que ne l'est l'écriture poétique. Cette activité culturelle pourrait expliquer qu'il revendique une traduction claire, qui « simplifie » la syntaxe et aboutisse à un texte d'arrivée « relativement accessible ». Parallèlement à son activité d'écrivain, sa culture littéraire l'influence également. La référence poétique française qu'il donne dans sa préface est Baudelaire, un poète du XIX^e s., moderne dans sa vision de la société, du poète et dans son langage métaphorique, mais classique dans la forme (métrique et prosodique). Ceccatty consacre plusieurs pages de son introduction à dresser des parallèles entre la poésie de Leopardi et celle de Baudelaire, qu'il considère comme le « frère intattu » de Leopardi (LEOPARDI, 2011 : 23). Le modèle baudelarien a très probablement influencé le travail de traduction chez Ceccatty qui tend à traduire Leopardi dans une régularité rythmique qui était celle d'un Baudelaire.

Michel Orcel, en faisant lui aussi référence à Baudelaire dans sa préface, montre combien la culture personnelle du traducteur peut être déterminante (LEOPARDI, 2005 : 21) :

Quant à l'épître *Au comte Carlo Pepoli*, elle est unanimement considérée comme une « prose versifiée » ; loin de la trahir, l'abandon du vers en met au jour les couleurs parfois baudelairiennes. C'est encore à Baudelaire que j'ai pensé en traduisant la grinçante *Palinodie*, dont la charge contre le moderne ne déparerait pas les *Petits poèmes en prose*.

Hormis pour les pièces citées ci-dessus, Orcel, contrairement à Ceccatty, ne semble pas sous l'influence poétique d'un Baudelaire et s'efforce d'être au plus près du lexique et du rythme leopardiens, tout en maintenant une rigueur qui est très probablement celle de l'universitaire et de l'éminent critique de Leopardi qu'il est – Orcel est d'ailleurs un des rares

traducteurs de poèmes leopardiens à accompagner ses traductions de notes savantes portant sur le sens des vers mais aussi sur ses propres choix de traduction. Sa connaissance aigüe de Leopardi l'aide certainement dans son traduire, même si elle l'amène quelques fois à outrepasser le texte comme par un excès de connaissance : les « quiete / stanze » (littéralement : les « pièces tranquilles ») où chante Silvia (*A Silvia*) sont ainsi (sur)traduites par le syntagme « les calmes / voûtes », et Orcel d'expliquer en note qu'il emprunte le terme « voûtes » à une note de Leopardi dans son *Zibaldone*, « où Leopardi évoque précisément la poéticité des chants ou des sons dont l'origine est indéterminée » (LEOPARDI, 2005 : 311).

J'ai souvent cité Orcel et Ceccatty parce qu'ils me semblent représenter deux manières de traduire fortement marquées et opposées, l'un étant davantage fixé sur la source, l'autre se montrant davantage soucieux de la réception du texte. Yves Bonnefoy représente un troisième type de traduction, la traduction qu'il dénomme lui-même « traduction poétique », ou « intéressée », un type de traduction que lui-même pratique et qu'il théorise dans ses nombreux essais sur la traduction. Bonnefoy distingue les traductions « altruistes », qui naissent du désir de faire connaître une œuvre, des traductions « intéressées », celles précisément qui impliquent « toute l'existence du traducteur » parce qu'elles s'agrègent à une recherche poétique personnelle du traducteur-poète (BONNEFOY, 2000b : 8-9) :

[Les traducteurs « intéressés »] vont d'emblée, demander aux mots de l'autre poète, à ses images, à ses figures, ce qu'ils attendent déjà de tous les éléments signifiants de leur propre écriture en cours, c'est-à-dire de les aider à demeurer sur la voie qui mène à travers le niveau conceptuel de la conscience vers une approche plus immédiate de ce qui est. Ils vont moins lire un poème que, le prenant dans l'espace de leur parole, commencer d'écrire avec lui...

Traduire est donc pour Bonnefoy moins un exercice de précision érudite qu'une nouvelle occasion d'écriture, à partir d'un état poétique suscité par le poème à traduire et que

le traducteur devra revivre – on retrouve une attention analogue à l’esprit du poème chez le poète Auguste Lacaussade lorsqu’il présente ses traductions leopardiennes : « Notre travail est moins une traduction littérale qu’une sympathique interprétation, une adaptation en vers français de la pensée et du sentiment du poète, de ce qui constitue en propre l’originalité du grand lyrique moderne de l’Italie » (LACAUSSADE, 1889 : XLIV). Tout en prônant et pratiquant une traduction « poétique » au sens fort qu’il donne à cet adjectif, Yves Bonnefoy suggère, à travers ses écrits et son propre exemple de traducteur, les mérites mais aussi les risques d’une telle approche, le plus grand étant pour le traducteur d’« absolutiser » un aspect du texte dans l’interprétation et de lui donner une place qu’il n’avait pas dans le texte de départ – comme on a pu le voir avec la thématique du temps chez les traducteurs de *L’infinito* au XIX^e s. Le cas de transformation/adaptation le plus frappant dans les traductions leopardiennes de Bonnefoy (qu’il analyse lui-même dans un article intitulé « Traduire Leopardi » –BONNEFOY, 2000b) est lorsqu’il accentue la personnification de la lune dans sa traduction du *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* et qu’il traduit volontairement l’expression « a mano a mano » (littéralement : « au fur et à mesure ») par l’image de la « main » (BONNEFOY, 2000a : 59) :

Spesso quand’io ti miro [...] Seguirmi viaggiando a mano a mano...	Souvent quand je te vois [...] [...] [...] me suivre <i>main dans la main</i> [...]
--	---

Bonnefoy justifie cette ‘surtraduction’ par le fait qu’il interprète l’image de la lune chez Leopardi comme « la figure de la jeune fille dont le jeune poète a rêvé qu’elle pourrait paraître à l’horizon de sa vie pour partager son destin ». Il reconnaît en lui-même cette tentation d’imposer par la traduction sa propre lecture de la poésie leopardienne comme élan d’espérance, appel à la « capacité d’aimer » (BONNEFOY, 2000b : 135).

Dans le cas de Bonnefoy, c'est son activité même de poète contemporain, utilisant une langue claire et un vers libre, qui conditionne sa traduction, en même temps qu'un regard sur le monde marqué par une tension métaphysique latente. Pour *L'infinito*, sa traduction sème des allusions potentielles à un arrière-monde : il traduit ainsi « ultimo orizzonte » par « l'ultime / horizon de ce monde », suggérant une dichotomie entre un ici-bas et un au-delà (alors que Leopardi n'opposait que le monde extérieur et le monde de l'imagination) ; il traduit ensuite le syntagme « Io nel pensiero mi fingo » par « je façonne, en esprit », suggérant là encore une autre dimension que la matière. Dans *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, le « pastore », littéralement le « berger », est devenu un « pasteur », terme polysémique en français qui tend à spiritualiser la figure du berger. Fabio Scotto a constaté chez Bonnefoy traducteur de Leopardi un recours fréquent aux termes « à valeur ontologique » et notamment au terme « existence » (SCOTTO, 2008 : 75) ; ne doit-on pas voir ici l'influence d'un siècle (le XX s.) qu'a marqué l'existentialisme ?

Cette brève analyse des traductions françaises des *Canti* suggère toute la difficulté de traduire Leopardi, mais aussi toute la variété des solutions mises en œuvre pour le traduire, des solutions conditionnées par la culture propre du traducteur car traduire est, comme l'écrit Henri Meschonnic, « une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage » voire une « théorie [...] du sujet et de la société » (MESCHONNIC, 1999 : 18). Ce filtre inévitable de la culture de départ qui oriente la traduction s'avère cependant d'une richesse unique car les traductions qui s'accumulent sont, pour reprendre les mots d'Yves Bonnefoy (BONNEFOY, 2000b : 25), autant de déchiffrements successifs qui font paraître « au grand jour », pour une œuvre, « un infini de la signification ».

Références

- AMIEL, Henri-Frédéric, 1876, *Les Etrangères : poésies traduites de diverses littératures*, Paris, Sandoz et Fischbacher.
- BONNEFOY, Yves, 2000a, *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France.
- BONNEFOY, Yves, 2000b, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, PUS.
- BONNEFOY, Yves, 2001, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake and Co.
- DE MAURO, Tullio, 1963, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- LACAUSSADE, Auguste, 1889, *La poésie de Giacomo Leopardi en vers français*, Paris, A. Lemerre, 1889.
- LARMARTINE, Alphonse, 1833, *Œuvres*, Bruxelles, Laurent.
- LEOPARDI, Giacomo, 1937, *Canti*, trad. de l'italien par Rémy Canet, Paris, Boivin.
- LEOPARDI, Giacomo, 1937, *Zibaldone di pensieri*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001.
- LEOPARDI, Giacomo, 1982, *Canti*, trad. de l'italien par François-Alphonse Aulard, Juliette Bertrand, Philippe Jaccottet et George Nicole, dir. P. Jaccottet, Paris, Gallimard.
- LEOPARDI, Giacomo, 1995, *Chants*, trad. de l'italien par Michel Orcel, Paris, Flammarion, 2005.
- LEOPARDI, Giacomo, 1996, *Chants*, trad. de l'italien par Estève Arlette, Montpellier, Prévues.
- LEOPARDI, Giacomo, 2011, *Chants*, trad. de l'italien par René de Ceccatty, Payot & Rivages.
- MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.
- MONTALE, Eugenio, 1996, *Il secondo mestiere, arte, musica, società*, Milano, Mondadori.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 1844, « Poètes modernes de l'Italie – Leopardi », *Revue des Deux Mondes*, tome 7.
- SCOTTO, Fabio, 2008, « Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque », *Littérature*, n° 150, pp. 70-80.