

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

4 | 2014

Varia

À l'ombre des *Fleurs du mal*. Variations d'un traducteur

Antonio Prete



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/585>

DOI : 10.4000/rief.585

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Antonio Prete, « À l'ombre des *Fleurs du mal*. Variations d'un traducteur », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/585> ; DOI : 10.4000/rief.585

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

À l'ombre des Fleurs du mal.

Variations d'un traducteur

Antonio Prete

- 1 Quand on s'aventure dans l'entreprise de traduire un "classique", c'est pour des raisons fort semblables à celles qui déterminent un rapport exégétique avec un texte devenu classique ou considéré comme tel. L'acte de la traduction implique des procédés, des modes de connaissance et des formes d'interrogation qui ressemblent à ce qui est mis en jeu dans l'expérience herméneutique d'un texte. Je pars de cette simple considération parce que, dans l'expérience de ma traduction des *Fleurs du mal*, traduire et interpréter ont été inséparables, les deux opérations se croisant et se soutenant l'une l'autre : gestes de la même main, moments de la même écoute. À l'origine, il y a eu un mouvement vers Baudelaire, dû à une inclination pour l'exploration critique mais aussi à une occasion particulière : j'avais décidé d'écrire un essai sur Baudelaire critique, un essai qui devait paraître dans le premier numéro d'une revue longuement projetée avec un groupe d'amis, fort jeunes pour la plupart, animée par Gianni Scalia, et dont j'assurais la rédaction avec toute la ferveur que l'on mettait alors dans ce genre d'aventures intellectuelles. Cette revue allait s'appeler *Per la critica*. Elle parut avec un premier fascicule daté de janvier-mars 1973 ; mon texte s'intitulait *Salon Baudelaire*. Je me souviens avoir passé une longue période à lire et à relire l'unique volume baudelairien de la Pléiade (l'édition en deux volumes de Pichois n'avait pas encore paru). Ce fut, à certains moments, une véritable retraite solitaire – parfois même à la montagne – en compagnie du poète. La prose critique de Baudelaire a donc été le terrain de mes premières explorations. Mais j'ai rapidement compris que prose et poésie étaient comme les deux yeux d'un même regard. Dès ce moment, retourner sur tous les textes du poète, y compris sur les traductions de Poe, est devenu pour moi un geste familier, une habitude jamais abandonnée.
- 2 Lorsque, plus tard, il m'est arrivé de travailler sur le thème de l'ange, ou de l'allégorie, ou du voyage, m'arrêtant à l'œuvre baudelairienne je sentais qu'il m'était certes nécessaire de citer les vers du poète dans sa langue ; mais si je tentais de transposer ces vers dans ma

langue, alors les timbres, les volutes rythmiques, les tons, tout l'éventail des registres qui s'étalait du sublime à l'abject, du ciel à l'enfer, du cri à la confession, de l'extrême au quotidien, allait me révéler quelque chose que je n'arrivais pas à saisir dans l'original ou qui restait caché à mes sens. Bien sûr, je savais qu'en transférant les vers du poète français dans les sonorités de ma langue et de sa tradition poétique, je privais le poète de ce qui lui était le plus propre, son véritable pays, son identité première, c'est-à-dire sa langue ; mais ce geste hasardeux pouvait être compensé, peut-être gagner en familiarité, devenir surtout l'amorce d'un dialogue. Je me disposais à traduire parce que l'écoute de l'autre langue m'était devenue familière à tel point qu'elle me paraissait exiger une forme d'appui, ou une réplique, dans ma langue, ou même quelque chose de plus : une manière d'accueil qui puisse montrer que l'éloignement s'était estompé et que peu à peu la proximité, l'intimité, s'étaient imposées. J'allais comprendre plus tard que ce qui était en jeu concernait l'hospitalité. Traduire, c'est accueillir l'autre dans la maison de notre propre langue. Avec la difficulté de la véritable hospitalité, lorsqu'accueillir signifie vouloir laisser intacte et libre l'identité de l'autre, sa singularité, même si cette identité et cette singularité respirent dans un autre milieu et, dans le cas de la traduction, parlent une autre langue. En outre, dans le cas de la traduction, il s'agit d'un double seuil : celui de l'hospitalité dans la langue qui appartient au traducteur par héritage maternel ou par choix (modes et formes de la tradition, statuts et codes, toute une longue histoire avec ses modèles), et celui de l'hospitalité propre à chaque traducteur (son style propre, les traits personnels de son écriture).

- 3 Il m'arrivait, à plusieurs occasions, à divers moments, de traduire les vers d'autres poètes français, comme Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Valéry, Reverdy, Char, Jouve, Jabès, ou des poètes d'autres langues, comme Rilke, Celan, Machado, Neruda, Alberti, d'autres encore ; mais il s'agissait chaque fois d'épisodes où un rapport s'instaurait plutôt avec le poème qu'avec l'œuvre à laquelle le poète appartenait. *Les Fleurs du mal* restaient le livre auquel je revenais fréquemment, comme dans un pays qui me devenait de plus en plus familier, un pays que j'allais décider, à un certain moment – après avoir traduit déjà plus de soixante poèmes –, de rendre entièrement dans ma langue. Le titre choisi pour le recueil de traductions poétiques que j'ai publiées en 1996 est « l'hospitalité de la langue. Baudelaire et autres poètes¹ ». Mais ce recueil aurait pu s'intituler « Au commencement était Baudelaire », parce qu'après vingt *Fleurs du mal* l'anthologie se présentait, avec les autres textes, comme une sorte de constellation Baudelaire : *Les Fleurs du mal* était le livre poétique le plus présent chez tous les poètes qui suivaient. L'édition des *Fleurs du mal* accompagnée de ma traduction parut ensuite chez Feltrinelli, en janvier 2003².

*

- 4 L'exercice de la traduction exige un pas et un regard qui, plus encore que le pas et le regard critiques, sont accoutumés à s'arrêter dans la microphysique du texte, dans ses interstices, dans ses silences, dans ses césures, et c'est de ces haltes fréquentes que dérive alors une connaissance toute particulière, faite de familiarité et d'admiration dans l'observation du *labor limae*, de la structure de la composition, de la mise en forme des images : comparaisons, métaphores, éclats du signifiant, mouvements de la pensée. Dans l'introduction à sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, Paul Valéry raconte qu'il s'est identifié au jeune poète et à son mouvement créatif au point de penser que, pour certains endroits du texte, on aurait pu choisir d'autres images, d'autres mots. Le vieux poète

français, en traduisant, se surprend à veiller sur le jeune poète latin et redevient lui-même jeune poète, aux prises avec une nouvelle composition toute juvénile. Cette impulsion à sortir de la zone d'ombre du traducteur, à franchir le seuil, à entrer dans le faisceau lumineux de la langue première nous en dit long à la fois sur la nature dialogique de la traduction, et sur une condition essentielle du résultat poétique : que le traducteur d'un poète devienne nécessairement, au moins pour le temps de la traduction, un poète lui aussi, malgré la distance qui peut le séparer de l'énergie inventive et de l'intensité lyrique du poète qu'il traduit. C'est bien ce que disait le jeune Leopardi dans l'introduction à sa traduction du second livre de l'*Énéide* : « Messomi all'impresa, so ben dirti aver io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta ... »³. Et, de tous les défis, c'était peut-être là le plus difficile à affronter.

- 5 J'ai évoqué Leopardi. Je dirai que ce sont justement ses nombreuses annotations sur la pratique de la traduction – souvent en marge à ses propres traductions ou à propos de réflexions de plus large envergure sur la langue, sur les langues, les relations entre les langues, leur généalogie, leur nature et leurs correspondances – qui m'ont confirmé une intime conviction : c'est la langue du traducteur, avec ses timbres, ses formes, ses aptitudes, son histoire, c'est cette langue intime et toute personnelle qui se dispose à accueillir l'autre texte, dans un mouvement de transmutation et de renaissance, une réécriture qui est tout à la fois préservation de l'original et construction de formes neuves. La responsabilité du traducteur investit à la fois la langue du poète qu'il traduit et sa propre langue. Un des passages à partir desquels a pris forme ma propre réflexion sur la traduction – d'abord objet de cours et de séminaires universitaires, puis dans le volume *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*⁴ – se lit précisément dans le *Zibaldone* (20-22 avril 1821), lorsque Leopardi dit que nous percevons et que nous apprécions les formes, les modes, les finesses d'une autre langue seulement en fonction de notre propre langue, de la "langue familière". Et il ajoute : « l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza »⁵. La relation et la confrontation des deux langues ont lieu sur le terrain de la langue dans laquelle on traduit, dans la *familiarité* et dans l'*intimité* du traducteur avec sa propre langue. Il se fait une appropriation intérieure, silencieuse, voire *magique* (comme la figure de la chambre noire, qui renvoie à la photographie, et pour nous à la naissance du cinéma) par la langue seconde. L'« animo nostro » dont parle Leopardi est en fait la chambre noire qui reçoit les images de la langue première : c'est une sorte de sous-langue, ou de pré-langue corporelle qui manifeste la langue de l'original. Et l'adaptation de la chambre noire est la condition nécessaire au travail de traduction. Adapter la chambre noire, c'est préparer techniquement sa propre langue afin qu'elle sache reproduire et accueillir les images qui constituent la langue de l'original.
- 6 Avec l'hospitalité et la chambre noire, d'autres figures encore peuvent nous aider à saisir quelque chose de ce qui se passe dans la pratique de la traduction : l'écoute, l'imitation, l'exégèse, l'exercice, la correspondance. Mais pour introduire ces réflexions empiriques, nées, comme en laboratoire, de l'expérience vive de la traduction, je ne ferai ici que rappeler ce point crucial qui fait que toute traduction poétique est en soi une opération hasardeuse, sinon impossible. C'est le nœud dont parlait déjà Dante dans le *Convivio* : « E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia »⁶. Or, le

traducteur ose défaire ce *lien musical*, mettre en pièces cette unité de son et de sens qui fait la substance du texte original, dissiper le secret qui est le fondement de l'harmonie du vers : le rapport entre silence et voix, entre parole et rythme, entre image et signification, entre iconicité et prononciation. Le traducteur, en somme, ose intervenir dans l'essence même du fait poétique. Et pourtant, ce n'est qu'à partir de ce geste impérieux et destructeur que commence le cheminement vers l'imitation, vers la possibilité de reconstruire dans une autre langue un nouvel édifice qui corresponde le mieux possible au premier, et dans lequel le lecteur de la nouvelle langue puisse reconnaître, même si ce n'est que comme ombre ou comme reflet, des timbres, des modalités, des formes de la poésie première, perdue. Cette opération si hasardeuse peut alors devenir l'occasion d'un temps nouveau, d'une nouvelle expérience vitale pour l'œuvre transmuée dans l'autre langue.

*

- 7 Le premier dilemme auquel se heurte le traducteur des *Fleurs du mal* est de savoir s'il lui faut renoncer à l'équivalence de la forme métrique, ou accepter de rechercher le plus possible la proximité formelle, rythmique aussi, du vers. Dans les deux cas, les risques sont élevés. S'éloigner de la forme métrique signifie abolir cette unité de classicisme formel et de langue de l'excès propre au poète, perdre la relation qui unit une théâtralité racinienne et un style tendant aux figures narratives, évocatrices ou confidentielles sans abandonner la rigueur et l'ordre de la forme. Par contre, rester au plus près de la mesure du vers, de la forme fixe, du mouvement de la rime, c'est marquer le sillon qui sépare le temps du poète du temps du traducteur, et risquer de faire entendre dans la voix du poète des tonalités, des timbres et des registres éloignés de ceux auxquels est habitué le lecteur de poésie contemporaine. Pour ma part, c'est cette seconde voie que j'ai choisi de parcourir. Tout en sachant, néanmoins, que l'on ne se rapproche jamais de la forme métrique d'une autre langue que par approximation : la phonèse, le système des rimes, l'articulation, l'élément vocal constituent le fondement irréductible d'une langue, sa différence essentielle. En outre, libérer Baudelaire de ses formes métriques me semblait comporter un risque plus grand, celui de forcer le poète dans la direction d'une élocution plus linéaire, de tonalités discursives et descriptives propres à un certain style de l'italien du XX^e siècle. Ceci dit, je suis toutefois convaincu que le choix de l'équivalence métrique ou le choix de l'émancipation de l'ordre métrique restent, en fin de compte, une donnée secondaire. Une traduction en vers libres, et même en prose, est préférable à une traduction métrique si celle-ci ne parvient pas à rendre les qualités à la fois sonores et intérieures, le timbre et la poétique de l'auteur. Je me suis donc posé la question, pour chaque texte, de savoir quelle pouvait être une *analogie métrique* plausible, susceptible de préserver autant que possible dans ma langue les effets de l'autre langue. Il s'agissait à chaque fois de rechercher une forme métrique italienne qui puisse sauvegarder une correspondance avec le texte original, mais qui corresponde aussi, ne fût-ce que pour un seul aspect, aux formes de la tradition poétique italienne. Aussi, en traduisant l'alexandrin au moyen du double heptasyllabe italien – une correspondance asymétrique et toute artificielle –, j'ai essayé d'adoucir l'effet de redondance et d'insistance percussive qui caractérise le vers *martelliano*. Il s'agissait donc d'atténuer les césures, en les plaçant parfois au sein d'une même séquence verbale, comme faisant fonction d'enjambements internes au vers (comme dans le cas de la rime au milieu du vers). Cela permettait de réduire l'effet d'éloquence et de théâtralité qui appartient, dans notre langue, à un

registre élevé, déclamatoire. En traduisant l'alexandrin de Baudelaire, il a fallu que je tienn compte des variations que l'alexandrin lui-même a connues au fur et à mesure qu'il se rapprochait de nous, de Mallarmé à Valéry et au-delà, variations qui tendent à atténuer précisément l'effet théâtral racinien. Mais cet effet existe bel et bien pour qui écoute la langue de Baudelaire. Le fait est que la poésie italienne n'a pas été influencée, comme en France, par une expérience théâtrale comparable à celle de la Comédie ; le vers italien, employé au théâtre, n'est pas devenu populaire, malgré Alfieri et Manzoni. Notre théâtre populaire, c'est l'opéra ; son vers ne s'identifie pas avec la poésie, même dans les meilleurs livrets ; il est mémorisé en même temps que la musique, comme une tessiture secondaire de la modulation musicale elle-même. C'est pourquoi, aux oreilles des Italiens, le vers imprégné de tradition racinienne est porteur d'une éloquence forte, d'une résonance théâtrale étrangère aux formes de l'écoute de notre poésie, qui s'est exprimée essentiellement hors du théâtre. Ces considérations m'ont donc poussé à atténuer une certaine théâtralité qui pouvait devenir irrecevable pour des oreilles italiennes ; mais cela n'a pas suffi à couler le vers français dans une cadence qui élimine ces sauts, ces interruptions, ces humeurs et ces contrastes propres au théâtre. Il m'est arrivé de rendre l'alexandrin par l'hendécasyllabe italien, suivant en cela une analogie de précellence historique : Mallarmé rappelle, dans *Crise de vers*, que l'alexandrin a pour les poètes français la primauté que les Latins accordaient à l'hexamètre ; dans notre tradition, c'est l'hendécasyllabe qui occupe cette place centrale. Certes, le choix de l'hendécasyllabe réduit l'alexandrin, impose de renoncer à certains détails qui peuvent avoir leur importance, et finit surtout par vibrer d'une résonance qui provient des classiques de notre langue, de Dante au Tasse et à Leopardi. Le choix de l'hendécasyllabe m'a néanmoins paru nécessaire lorsqu'il s'agit de sonnets baudelairiens qui se situent explicitement dans le sillon de la tradition poétique propre du sonnet, à laquelle le modèle pétrarquais n'est bien sûr pas étranger (que l'on pense à la présence de la Pléiade dans les vers de Baudelaire). J'ai recouru encore à l'hendécasyllabe lorsque le double heptamètre se manifestait dans notre langue avec une expansion narrative ou avec une solennité étrangères à l'alexandrin original. Quant aux autres mètres composites (distiques avec un vers long et un bref, alternance d'octosyllabes et de pentasyllabes, avec rimes masculines et féminines), il m'est arrivé de choisir l'hendécasyllabe pour le vers long et l'heptasyllabe pour le bref, suivant le fil d'une tradition qui se retrouve de Pétrarque à Leopardi.

- 8 Autre problème : devoir renoncer dans notre langue à la correspondance des rimes féminines et masculines appauvrit sans doute le texte italien. On peut compenser cette perte par la recherche de rimes difficiles, rares, inattendues. Notre tradition est riche de possibilités sur les variations de rimes. J'ai pu me servir de rimes imparfaites, d'assonances et de consonances, voire même de solutions de rapprochements sonores que l'on ne peut considérer comme des rimes à proprement parler.
- 9 Je me rendais bien compte que la décision de conserver les rimes dans la traduction risquait d'entraver le poète avec un système de sons, de cadences, de percussions, qui n'est plus familier à l'oreille de qui est habitué depuis longtemps au vers libre. Et pourtant, il m'a semblé que ce risque devait être pris, pour au moins deux raisons. La première est liée à la nature même de la poétique de Baudelaire : cette tension qui réunit la forme fixe et l'extrême, la rigueur formelle et l'excès, le ton déclamatoire et l'interrogation intérieure. La seconde raison qui justifiait le choix d'une traduction en rime s'est imposée à moi au cours du travail : le temps passé à rechercher des rimes, un

temps qui semble parfois excessif, voire vain, devient en réalité le temps du dialogue avec le poète, de l'imagination, de l'attention et de la recherche, un temps qui tout à coup révèle certains détails du vers original restés cachés, et suggère des solutions rythmiques, des déplacements, des récupérations qui ne se seraient pas imposés sans cette recherche. On sait bien, du reste, que dans la composition poétique les difficultés de la rime peuvent révéler des formes inattendues et contribuer à l'élaboration inventive du texte. C'est Baudelaire lui-même, au seuil des *Tableaux parisiens*, qui nous présente le poète dans un corps à corps avec la langue :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

- 10 Mais au-delà de la rime, c'est tout un monde qui envahit le cœur et l'attention du traducteur : formes de la parole, interjections, adresses, personnifications, registres expressifs, figures, éléments visuels, tonalités, gradations, palettes de couleurs, dissonances, silences, aspérités, mise en scène des voix. C'est pour cela que le traducteur est toujours en chemin. Il sait qu'il n'atteindra aucune destination et que toute traduction n'est qu'une halte sur le sentier de l'imitation, une escale du voyage vers une inexistante traduction idéale.

*

- 11 Une traduction qui se voudrait la plus proche possible de la portée linguistique d'un texte, de son ordre d'images et de sens, devrait choisir la prose (que l'on pense à Baudelaire lui-même face au poète Poe, puis à Mallarmé dans la même situation). En ce sens, la traduction baudelairienne de Bertolucci est exemplaire⁷. Par contre, la traduction poétique, du point de vue de l'*ars rhetorica*, finit par se situer dans le sillon de l'imitation ; elle oscille entre nette contiguïté au texte original et distance, lorsque le texte original se fait source, ligne de départ, filigrane du nouveau texte (l'*Imitazione* par Leopardi de *La Feuille* d'Antoine-Vincent Arnault, ou le recueil *Imitations* du poète américain Robert Lowell). Il est évidemment possible de définir des critères qui nous permettent de préciser les conditions du passage, ou du saut, de la traduction proprement dite à l'imitation. Mais c'est à mon avis la sensibilité et la poétique de chaque traducteur de poésie qui décident, à chaque moment, du point d'arrivée dans le vaste parcours de l'imitation. Je choisirai ici cinq textes des *Fleurs du mal* qui me paraissent appartenir, dans ma traduction, à des degrés divers de ce processus ; je les ferai suivre d'annotations marginales.

L'albatros

Souvent pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.
À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,

Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.
 Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !
 Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.
L'albatro

Spesso, per divertirsi, uomini d'equipaggio
 catturano degli albatro, vasti uccelli dei mari,
 che seguono, compagni indolenti di viaggio,
 il solco della nave sopra gli abissi amari.
 Li hanno appena posati sopra i legni dei ponti,
 ed ecco quei sovrani dell'azzurro, impacciati,
 le bianche e grandi ali ora penosamente
 come fossero remi strascinare affannati.
 L'alato viaggiatore com'è maldestro e fiacco,
 lui prima così bello com'è ridicolo ora.
 C'è uno che gli afferra con una pipa il becco,
 c'è un altro che mima lo storpio che non vola.
 Al principe dei nubi il Poeta somiglia.
 Abita la tempesta e dell'arciere ride,
 esule sulla terra, in mezzo a ostili grida,
 con l'ali da gigante nel cammino s'impiglia.

- 12 *L'Albatros* est l'un des premiers textes de Baudelaire que j'ai traduits. Il a fait l'objet d'un séminaire à l'université de Sienne (et je conserve le souvenir d'un dialogue avec Franco Fortini, qui fit une exception bienveillante à sa sévérité habituelle) ; il est devenu par la suite, en 1994, le sujet de la « leçon de poésie » publiée par la maison d'éditions Pratiche⁸. C'est un exemple du rapport qui existe entre l'alexandrin baudelairien et celui de Racine. Les unités rythmiques font de chaque vers un tétramètre, comme chez Racine. Plusieurs vers sont soumis à ce qu'on appelle la "diction circonflexe" (diction montante jusqu'à la césure, descendante ensuite). Les unités rythmiques, regroupées autour d'un accent, sont harmonieuses, symétriques. Les rimes croisées alternent rimes féminines et masculines. On relève un cas de rejet (« À peine les ont-ils / déposés sur les planches »), et aussi un cas de contre-rejet (« Qui suivent, indolents / compagnons de voyage », ce qui peut aussi être considéré comme une césure enjambante). Mais il ne s'agit pas ici de ce qu'on appellera, après la réforme romantique, l'"alexandrin libéré" (qui n'est autre qu'un trimètre caché sous la forme de l'alexandrin). Pour traduire ce vers, j'ai conservé cette césure souple, qui suscite aussi une certaine correspondance entre mouvement rythmique et mouvement iconique (le mouvement des grandes ailes). J'ai introduit une autre césure atténuée, avec mouvement de courbure de la diction, au second vers du second quatrain (« sovrani / dell'azzurro »).
- 13 Je me suis interrogé sur la manière de conserver le reflet du blanc présent dans *alba* de *albatros* (quoique l'étymon ne soit pas latin), mais aussi la persistance de l'ombre du vol

évoquée dans *ails blanches*, *ails de géant*, *ailé*, *volait*, et l'écho du groupe sonore *alb* (au titre), renversé en *bla* (*blanches*, et son reflet dans *planches*). J'ai pu en conserver quelque chose, quelque chose d'autre s'est perdu. Le choix de rendre *volait* par sa négation, y compris sur le plan temporel (« che non vola »), a été dicté par la rime assonante avec *ora*, mais aussi par la volonté d'insister sur l'impossibilité du vol, l'état de privation, le contraste entre l'appartenance originelle à l'azur, et la condition actuelle.

La vie antérieure

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 vagues, 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

A lungo ho abitato portici ariosi
 che il sole marino d'accesso smalto
 tingeva e a sera i pilastri maestosi
 trasformavano in grotte di basalto.
 Le onde, volgendo immagini del cielo,
 fondevano, in modi mistici e forti,
 con il sole occiduo riflesso nel velo
 dei miei occhi i loro impetuosi accordi.
 Laggiù vissi nell'azzurro, tra calme
 voluttà, in mezzo all'onde, ai bagliori,
 tra nudi schiavi impregnati di odori
 che in fronte mi ventilavano con palme,
 tutti intenti a ravvivare il dolente
 segreto onde languiva la mia mente.

- 14 Pour cette traduction, j'ai choisi la forme classique du sonnet italien. J'ai pensé que l'hendécasyllabe italien pouvait souligner la position – exemplaire d'une poétique – que ce texte occupe dans la section *Spleen et Idéal*. Le fait de pouvoir éviter, dans le second quatrain, la redondance qu'aurait provoquée la traduction de tous les mots (alors qu'en français cette redondance est un fait musical), et aussi l'exemple de Luzi, qui a donné de ce texte une belle traduction en hendécasyllabes, m'ont ultérieurement convaincu de ce choix. Il me semble que la contraction imposée par l'hendécasyllabe peut être compensée par une adhésion plus forte à la tradition lyrique italienne qui réunit aspects visionnaires et méditatifs. Dans une première version, j'avais rendu différemment le dernier tercet :

che alla fronte davan vento con palme,
 intenti il segreto ad approfondire
 dolente che mi faceva languire.

- 15 Il m'avait semblé que l'inversion et l'hyperbate de cette traduction pouvaient atténuer, grâce à une résonance littéraire explicite, le fait de maintenir dans la rime finale – comme en français, du reste – deux verbes (*approfondire, languire*). Mais j'ai préféré par la suite la solution qui évitait la rime des deux verbes et qui introduisait un enjambement (« dolente / segreto ») : je pense m'être ainsi rapproché d'une formulation plus propre à la tradition poétique italienne.

De profundis clamavi

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
 Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
 C'est un univers morne à l'horizon plombé,
 Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;
 Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
 Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;
 C'est un pays plus nu que la terre polaire
 – Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !
 Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
 La froide cruauté de ce soleil de glace
 Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;
 Je jalouse le sort des plus vils animaux
 Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
 Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !

De profundis clamavi

Pietà io chiedo a Te, mio solo amore,
 da quest'abisso dove son recluso,
 cupo universo dal confine chiuso
 che notte empie di bestemmia e d'orrore.
 C'è per sei mesi un sole che non raggia,
 grava per altri sei una notte cruda,
 quest'è landa del polo ancor più nuda :
 bestie non v'ha o fiumi o bosco o spiaggia.
 Non c'è un più crudele orrore al mondo
 di questo sole ghiaccio ed infecondo,
 di questa notte al vecchio Caos eguale.
 Sorte invidia del più vile animale
 che in un torpore opaco si ravvolge,
 tanto lento il suo fuso il tempo svolge.

- 16 *De profundis clamavi* appartient au groupe de textes que j'ai traduits à l'époque où je rédigeais l'essai *Damnata Beatrix. La Commedia e Les Fleurs du mal*, publié en 1985, puis repris dans le volume *Il demone dell'analogia*⁹. Baudelaire lisant et interprétant Dante par le biais du Delacroix de *Dante et Virgile aux enfers* et des fresques du Luxembourg (Delacroix est défini « traducteur-déchiffreur » de Dante), et d'autre part la comparaison entre Dante et Baudelaire sur le thème de l'ange et de l'allégorie, sont à l'origine de cet essai et de ces

traductions. Ce sonnet est peut-être celui que j'ai traduit le plus librement, et on pourrait le placer dans la zone où la traduction se transforme en ce que l'on entend habituellement par imitation. La mémoire de Pétrarque est explicite dans la version italienne, mais elle n'est pas étrangère au texte baudelairien, imprégné de ce pétrarquisme français qui a, comme au XVI^e siècle en Italie, fondu discours amoureux et méditation religieuse, et qui a donné à l'amour le sens d'une forte verticalité aux contours indécis dans la perspective de la physique corporelle et terrestre. Ceci apparaît avec évidence dès le premier vers, là où le *Toi*, l'*unique* destinataire de l'amour, englobe à la fois la tension religieuse et l'expérience amoureuse, l'instance divine et l'instance féminine. Si j'ai fait résonner ici des échos de Pétrarque et de Dante dans le lexique italien, c'est bien parce que la poétique du texte baudelairien, je dirais l'énergie du texte, m'a poussé à le faire.

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble !
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble !
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.
 Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre ;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l'âme en secret
 Sa douce langue natale.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.
 Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde ;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir

Qu'ils viennent du bout du monde.
- Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
L'invito al viaggio
Piccola mia, sorella,
quale favola bella
vivere insieme laggiù dolcemente !
Amare a non finire,
amare e poi morire,
in un paese che a te è somigliante !
Dove i soli inzuppati
di quei cieli imbronciati
hanno per la mia anima l'incanto
davvero misterioso
del tuo sguardo insidioso
che manda lampi pure in mezzo al pianto.
Tutto laggiù è ordine e beltà,
tutto è lusso, calma e voluttà.
Là mobili splendenti
che il tempo fa lucenti
saranno arredo della nostra stanza ;
ed i più rari fiori
che mischiano gli odori
con l'ambra tenue, con la sua fragranza,
i soffitti sontuosi,
gli specchi luminosi,
tutto avrà uno splendore orientale
e all'anima in segreto
sussurrerà discreto
con una dolce lingua sua natale.
Tutto laggiù è ordine e beltà,
tutto è lusso, calma e voluttà.
Guarda su quei canali
come dormon le navi
avvolte nell'umore vagabondo.
Per i tuoi desideri
giungono qui i velieri,
lasciando porti ai confini del mondo.
E del tramonto i raggi
vestono i paesaggi,
con i canali e la città intera,
d'oro e giacinto, il mondo

in un sonno sprofonda
 chiuso nel caldo lume della sera.
 Tutto laggiù è ordine e beltà,
 tutto è lusso, calma e voluttà.

- 17 Il m'a paru que l'hendécasyllabe et l'heptasyllabe, même s'ils dilatent légèrement la mesure des vers français, permettent de rendre le mouvement musical de ce poème qui compte parmi les plus beaux des *Fleurs du mal*. Si l'on adhère à l'ordre des rimes, si l'on relève même le défi de la rime plate, il est peut-être possible de ne pas trop s'éloigner de cette incomparable atmosphère d'éloignement et d'abandon qui inonde les images et le rythme du texte. Dans la traduction, le choix d'une musicalité libre et de ses pulsations propres a imposé certaines modifications de l'ordre et du sens, notamment quand les références à la poésie italienne se font explicites. Tel est le cas, au début, du « favola bella » qui rappelle D'Annunzio, et qui est suggéré par la nécessité de maintenir le mot « sorella » au point fort de l'allocution : il s'agit bien du mot qui donne son timbre à la relation mise en scène, une relation où l'amour revêt des modalités et des tonalités qui mêlent à l'éros physique une présence douce et fraternelle.
- 18 Dans la seconde strophe, c'est peut-être Poe qui a suggéré au poète cette magnificence (je pense à *The Philosophy of furniture*), et c'est ce qui a pu m'influencer dans le choix de certains termes, dans l'expression de la même atmosphère. Ce texte est du reste une de ses traductions de Poe que Baudelaire envisagea de publier, avec deux autres, dans une plaquette intitulée *Habitations imaginaires*¹⁰.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
 Une femme passa, d'une main fastueuse
 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
 Agile et noble, avec sa jambe de statue.
 Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
 Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
 Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
 Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !
A una passante
 La strada era assordante, urlava tutt'intorno.
 Esile ed alta, in lutto, regina dolorosa
 una donna passò, con la mano fastosa
 sollevando il vestito, di trine e balze adorno.
 Leggera, nelle gambe una scultorea grazia.
 Negli occhi suoi, cielo ove s'annuncia l'uragano,
 bevevo, come colui ch'è fatto ossesso e strano
 la dolcezza che incanta, il piacere che strazia.

Un lampo... poi la notte ! Bellezza fuggitiva,
 che con un solo sguardo la vita m'hai ridato,
 non ti vedrò più dunque che nell'eterna riva ?
 Altrove, in lontananza, e tardi, o forse mai !
 Non so dove tu fuggi, tu non sai dove vado,
 io t'avrei certo amato, e tu certo lo sai !

- 19 Lorsqu'on traduit ce texte, il est difficile de ne pas voir dans ces mots, dans ces images, dans ce rythme, les reflets de bien des reprises en prose et en vers (de Proust à Campana) et l'importance fondamentale que Benjamin accordait à ces vers, comme à *La vie antérieure*. J'ai cherché à perdre le moins possible des connotations visuelles, de la matérialité physique, des traits plastiques qui définissent la *passante*. Ainsi, j'ai traduit « Agile et noble, avec sa jambe de statue » par « Leggera, nelle gambe una scultorea grazia », ce qui permet, pour des raisons liées à la rime et aux résonances dans la poésie italienne, de clôturer le quatrain par « il piacere che strazia ». De même, traduire « l'éternité » par « l'eterna riva » introduite une variation littéraire propre aux classiques de notre poésie, tout en permettant de préserver « fugitive » et même de valoriser cette image en déplaçant « fuggitiva » à la fin du vers. Je me suis souvent demandé si ce « fugitive » ne contient pas l'écho – à travers les *Chimères* de Nerval (*Myrto*) et du fait que les *Canti* de Leopardi étaient connus à Paris (je pense à De Sinner et à ses disciples, à Sainte-Beuve et son *Portrait de Leopardi* assez connu) – du vers « negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi » (*A Silvia*).
- 20 La traduction du célèbre dernier vers de ce sonnet pourrait être définie, d'après une expression de Gianfranco Contini, « glossématique », c'est-à-dire qu'elle tend à fournir une interprétation du texte en le traduisant. J'ai voulu souligner, dans cette rencontre amoureuse non avenue, la lucide conscience d'un amour plus fort qu'un amour réellement vécu. La répétition de « certo » est une tentative de retenir un peu de la lumière qui provient de ce « toi » énergiquement répété, de sa présence au moment de la disparition de la figure féminine, de l'image en somme que l'« éclair » a imprimée, comme dans le procédé photographique, sur le négatif de l'intériorité¹¹.

NOTES

1. A. Prete, *L'ospitalità della lingua. Baudelaire e altri poeti*, Lecce, Manni edizioni, 1996. Cette anthologie est rééditée dans une version augmentée, qui inclut d'autres textes des poètes traduits dans l'édition originale et des textes d'autres poètes (Lecce, Manni edizioni, 2014).
2. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione e cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 2003.
3. « Lorsque je me suis mis au travail, je peux bien dire que j'ai eu personnellement la preuve que sans être poète on ne peut traduire un véritable poète... ».
4. A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 (trad. française par Danièle Robert, *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, Cadenet, Chemin de ronde, 2013).
5. « L'effet d'un texte écrit dans une langue étrangère sur notre esprit est comme l'effet des perspectives reflétées et observées dans une chambre noire, où elles apparaissent claires et

semblables aux perspectives réelles uniquement dans la mesure où la chambre noire est adaptée à les restituer avec exactitude ».

6. Dante, *Convivio*, I, 7 : « Et que chacun sache que nulle chose harmonisée par lien musaïque ne se peut transmuier de son idiome en un autre sans perdre toute sa douceur et son harmonie » (trad. de J. Risset, cité dans : Jacqueline Risset, *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982, p. 236).

7. Ch. Baudelaire, *I fiori del male. Versione in prosa di Attilio Bertolucci, con introduzione di Giovanni Macchia e una nota di Giovanni Raboni*, Milano, Garzanti, 1975.

8. A. Prete, *L'Albatros di Baudelaire*, Parma, Pratiche editrice, 1994.

9. A. Prete, *Damnata Beatrix. La "Commedia" e "Les Fleurs du mal", Il piccolo Hans*, XLV (1985), pp. 153-178 ; puis dans A. Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 61-79.

10. C'est sous ce titre que Baudelaire avait envisagé, en 1863, de publier ses traductions de trois nouvelles de Poe (*Le Domaine d'Arnheim, Le Cottage Landor et La Philosophie de l'ameublement*). Cf. *Abitazioni immaginarie di Edgar Allan Poe nella traduzione di Charles Baudelaire*, a cura di A. Prete (Serie trilingue a cura di V. Magrelli, Torino, Einaudi, 1997) ; et, récemment, Edgar Allan Poe, *Habitations imaginaires*, traduction de Ch. Baudelaire, présentation de Lionel Menasché, Paris, Éditions Allia, 2008.

11. Voir l'essai consacré à *Une Passante* dans A. Prete, *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Roma, Donzelli, 2007.

INDEX

Mots-clés : Baudelaire (Charles), traduction, Fleurs du mal, Albatros, Vie antérieure, De profundis clamavi, Invitation au voyage, À une passante