

**RIEF****Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

**4 | 2014****Varia**

---

## La prose qui viendra : les *Fleurs du mal* de Giorgio Caproni

Luca Pietromarchi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/719>

DOI : 10.4000/rief.719

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Luca Pietromarchi, « La prose qui viendra : les *Fleurs du mal* de Giorgio Caproni », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/rief/719> ; DOI : 10.4000/rief.719

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 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.

---

# La prose qui viendra : les *Fleurs du mal* de Giorgio Caproni

Luca Pietromarchi

---

- 1 La traduction des *Fleurs du mal* par Giorgio Caproni<sup>1</sup> a été une antipathique histoire éditoriale, mais surtout une aventure poétique tourmentée. C'est bien cette dernière qui nous intéresse, mais la première peut fournir quelques éléments utiles pour répondre à la question majeure que cette traduction pose, à savoir : pourquoi l'un des plus importants poètes italiens de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a-t-il choisi de traduire en prose les vers de Baudelaire ? La traduction de Caproni fut publiée aux éditions Curcio en 1962. Dès sa parution, Caproni ne dissimula pas son mécontentement à l'égard de cette édition, jusqu'à en refuser la paternité. « Va in giro un Baudelaire col mio nome, il quale non è affatto mio, tant'è stato riveduto e "scorretto", forse sul modello di più pregiate traduzioni »<sup>2</sup>.
- 2 Le poète fut contrarié à tel point qu'il décida, dès le lendemain de la parution du livre, d'entreprendre une deuxième traduction des *Fleurs du mal*. Nous disposons du tapuscrit de cette version. Mis à notre disposition par Attilio Mauro Caproni, il a été publié par l'éditeur Marsilio en 2008, ce qui a permis de montrer dans toute sa complexité l'histoire de cette traduction qu'Enrico Testa et Elisa Bricco ont, les premiers, étudiée<sup>3</sup>. Or, même pour cette traduction, parue donc posthume, l'on ne saurait parler de travail achevé. Le tapuscrit, qui comporte déjà une profonde révision lexicale et syntaxique de la version de 1962, est à son tour parsemé de centaines de corrections manuscrites qui modifient, en soustraction et en addition, la version déjà revue. Et sur la dernière page, tracée et soulignée de la main de Caproni, en diagonale et prenant toute la page, l'on peut lire ces trois mots : « Rifacimento (da rifare) ». Il en résulte l'image d'une traduction sans fin, que Caproni a gardée ouverte sur sa table de travail jusqu'à ses derniers jours, où aucun choix n'est jamais définitif, tout comme s'il s'agissait d'une navigation sans boussole à travers un espace sans bornes. Or n'est-ce pas là ce qu'on pourrait appeler : *le prix de la prose* ?
- 3 Le prix de la prose est en effet le prix que Caproni a courageusement accepté de payer lorsqu'il a entrepris de traduire en prose les *Fleurs du mal*, ainsi que le fera Attilio Bertolucci en 1974, c'est-à-dire en renonçant au mètre et à ces rimes qui sont, pour ainsi

dire, les garde-fous qui limitent l'infini développement horizontal de la prose, tout en lui imposant le sens, et la certitude, d'un retour. D'autre part, *versus* dérive de *vertere*. En renonçant à la verticalisation de la parole que le mètre comporte, ainsi qu'à la fonction incantatoire de la rime, Caproni laisse sa traduction libre de prendre les sentiers abrupts et toujours bifurqués de la prose. Ces sentiers mènent dans une dimension qui ne correspond plus au dessin circulaire et à la forme close que la rime traçait, mais qui, cependant, reflète parfaitement le paysage poétique du dernier Caproni. Un paysage, qui est celui du *Conte di Kevenhuller*, jalonné de barrières, de portails, d'ornières aveugles et de signaux toujours contradictoires. Dérivant de *prorsus*, la prose est une écriture qui va toujours de l'avant, toujours ouverte sur le possible, et donc toujours passible de correction<sup>4</sup>. Nous pouvons fort bien imaginer Caproni traducteur, fixant la page à peine traduite, cette toujours avant-dernière version, avec la même perplexité que celle des voyageurs du *Franco cacciatore* fixant le « Quadro Partenze e Arrivi » (le « Tableau des départs et des arrivées ») sans bien savoir de quel côté du tableau chercher les renseignements dont ils ont besoin. Ainsi que les voyageurs baudelairiens qui se demandent : « Faut-il partir ? rester ? », le traducteur – et c'est le manuscrit qui le dit – n'a jamais cessé de se demander, à chacun de ses choix : « Faut-il laisser ? corriger ? ».

- 4 D'autre part, pour en revenir aux vicissitudes éditoriales de cette traduction, le choix de la prose a été pour Caproni un choix difficile et douloureux. Après avoir traduit en prose les quatre sections principales des *Fleurs du mal*, Caproni décide de traduire en vers les deux dernières, *Révolte* et *La Mort*. C'est sur ce point que se déclencha le conflit avec l'éditeur, lequel se refusa d'accepter ce changement de registre et, sans en informer le traducteur, ainsi que ce dernier le rappellera avec amertume, fit remettre en prose les vers que Caproni avait traduits en vers, c'est-à-dire décida « di far spianare in prosa (rifatta) anche il luogo che invece era ondulato in versi » (« de faire aplatisir en prose (refaite) même ces pièces qui étaient ondulées en vers »). La seule concession de l'éditeur sera de maintenir en vers la dernière pièce du recueil, *Le Voyage*. Si cette oscillation du vers à la prose, et de la prose au vers, exprime de façon très éloquente la difficulté, pour Caproni, de trouver un accord entre sa propre voix de poète et le ton de la poésie baudelairienne, cette oscillation fournit en même temps, ainsi que nous le verrons, la preuve de l'intelligence critique, et surtout poétique, de la lecture de Baudelaire par Caproni.
- 5 Dans la *Préface* à l'édition Curcio, le poète s'explique brièvement sur les raisons qui le firent pencher pour la prose, protestant de l'impossibilité du vers italien de se mesurer avec la diversité des registres que les *Fleurs du mal* touchent, à savoir « le altezze dei cieli e gli abissi dell'inferno, [...] il naturalismo allora imperante, il misticismo, la volgarità plateale, la sofferenza, il dolore, l'estasi, l'abbruttimento d'una vita dominata dall'utile e dal sesso, la bestemmia e la più profonda pietà... »<sup>5</sup>. Tels sont les territoires nouveaux, marqués par des frontières toujours plus aléatoires, que Baudelaire avait dévoilés, scrutant, écrit Caproni, « tutto ciò che di lercio e di marcio nasconde la vita »<sup>6</sup>. Et, de même, ce sont là les noms qui désignent le mauvais infini dans lequel la poésie de Baudelaire jette sa sonde, et que *Les sept vieillards* traduiront avec l'image – qui renvoie à la réalité urbaine – d'une « mer monstrueuse et sans bords ». Cet hémistiche, Caproni le traduira en « mostruoso mare privo di rive ». Il ne serait pas sans pertinence d'y lire : « mostruoso mare privo di rime »...
- 6 En effet, c'est bien cet océan métropolitain que Baudelaire affrontera avec les *Tableaux parisiens*. Tandis qu'Orphée enchantait les Furies avec les modulations de sa lyre,

Baudelaire est le gladiateur qui enveloppe l'ennemi dans les mailles de son filet. Cette image, tirée du *Voyage*, où le filet est l'arme dont le Temps se sert pour capturer notre vie, peut servir à désigner la fonction que Baudelaire assigne au vers, à la rime et au respect de la forme : arrêter, fixer, mesurer. « Gouvernant et modérant », ainsi que l'écrit Georges Blin, « les passions par le mors et le joug d'un cadre fixe »<sup>7</sup>, le vers et la rime déjouent l'infini qui, chez Baudelaire comme chez Pascal, est toujours négatif : dimension de la dissémination, de la multiplication et de la vaporisation de l'être, auxquels le poète oppose les vertus cathartiques du vers et de la rime, c'est-à-dire le pouvoir, sinon de suspendre, du moins de rythmer l'écoulement du Temps. Tel est le pouvoir que Baudelaire assigne au nombre, qui reconduit l'infini, quel qu'il soit, à l'intérieur d'une dimension mesurable et donc contrôlable. « Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! » : telle est l'exclamation qui clôt le *Gouffre*, et qu'il est ici possible de lire comme une invocation au respect de la mesure syllabique du vers comme ultime ressort pour endiguer l'écoulement infini de la prose du monde.

- 7 La poésie des *Fleurs du mal* est une poésie qui ne sort jamais des Nombres. Ainsi que l'a écrit Giovanni Macchia, « nel mondo della forma [Baudelaire] non ammetteva anacoreti »<sup>8</sup>. Enjambements, anacoluthes, altérations strophiques ne sont que des exceptions qui confirment le respect presque absolu des règles de la prosodie classique. Or, si dans sa « Préface » Caproni célèbre cette *obéissance classique* de Baudelaire, il la trahit radicalement dans sa traduction. Avec sa traduction en prose, Caproni fait, à la lettre, sortir la poésie de Baudelaire des nombres. Le poète a justifié son choix, nous l'avons vu, en protestant de l'inaptitude du vers italien face à la mobilité du vers français, « per il che », ajoute-t-il, « occorrerebbe un nuovo Vincenzo Monti », en ajoutant avoir, pour ces raisons, « preferito la semplice traduzione in prosa »<sup>9</sup>. Je ne crois pas que la référence à Vincenzo Monti soit sans ironie, de l'ironie du moderne qui regarde le classicisme comme s'il s'agissait d'un soleil qui se couche à tout jamais. Et l'on peut également reconnaître, toujours dans cette allusion à Monti, la conscience, mais cette fois-ci grave et responsable, d'appartenir désormais à un temps qui est, pour reprendre les propres termes de Baudelaire, sorti du nombre, c'est-à-dire ayant perdu la foi pythagoricienne en cette idée d'harmonie que le respect des nombres assurait. D'autre part, les années de la traduction des *Fleurs du mal* sont les années du *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960-64), marquant le début de ce parcours qui conduira Caproni à délier progressivement le lien métrique qui maintenait encore son œuvre dans un cadre formellement unitaire, à « désaccorder », ainsi que le dira Giorgio Agamben, son précieux instrument poétique, et cela à travers ces effets de segmentation artificielle, de brisure, d'écart phonétique et rythmique jadis relevés par Cesare Beccaria<sup>10</sup>.
- 8 L'on peut ainsi avancer l'hypothèse que la traduction en prose des *Fleurs du mal* est le point de départ du parcours qui conduira Caproni à la « métrique barbare » de ses derniers recueils poétiques, pour reprendre l'expression de De Robertis<sup>11</sup>. Une même, et simultanée, intention poétique conduit Caproni à désarticuler le lien *musique*<sup>12</sup> de la poésie de Baudelaire et à « désaccorder » sa propre poésie. En d'autres mots, il assigne au traducteur la fonction d'exprimer une instance qui lui appartient personnellement, laissant à la traduction le soin de faire émerger ce qui chez le poète-traducteur est presque mûr, mais encore inexprimé : ici, le courage de proclamer sa propre hypostasie à l'égard du jeu métrique.
- 9 D'autre part, Caproni avait lui-même théorisé la légitimité de cette pratique traductive comprise comme procédé maïeutique destiné à faire entendre la voix du poète qui se

dissimule derrière la parole du traducteur. « Nell'atto della traduzione », lit-on dans les *Divagazioni sul tradurre* – non sembri un paradosso –, « chi scopre non è il traduttore, ma il poeta che vien tradotto, il quale investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che era in lui ma dormiente, notturno e quindi ignorato »<sup>13</sup>. La traduction des *Fleurs du mal* doit alors comprise comme un exercice tout à fait personnel d'expression poétique : la tentative de mesurer le pouvoir d'une langue poétique seconde, issue de la désarticulation du vers, et libre d'ouvrir enfin son chemin, sans l'appui du mètre ni de la rime, dans les replis les plus cachés de la réalité. À ce niveau, à la fidélité du traducteur envers lui-même correspond une complète infidélité à l'égard de l'auteur qui est traduit.

- 10 Et pourtant, cette infidélité a sa légitimité si l'on considère que la traduction des *Fleurs du mal* par Caproni n'est pas seulement un extraordinaire exercice d'expression linguistique, mais un exercice d'interprétation tout aussi original, fondé sur une intuition que l'on pourrait qualifier de rhabdomancienne. En effet, si les *Divagazioni* configuraient le rapport entre celui qui traduit et celui qui est traduit comme une pression que le second exerce sur le premier, jusqu'à faire émerger, chez le traducteur, « ciò che era in lui ma dormiente », ce même rapport peut se renverser en son contraire, et la traduction devenir le moyen à travers lequel le traducteur met au jour ce qui dans le texte de départ pouvait être encore latent, « nocturne et donc ignoré », mais cependant prêt à germiner. Dans cette perspective, la traduction qui met en prose les *Fleurs du mal*, met à nu quelque chose qui est perçu comme latent dans la poétique baudelairienne, à savoir le sentiment d'une foncière inadéquation du vers à l'égard de cette modernité dont il prétend explorer les profondeurs et la complexité.
- 11 Ce sentiment est tout à fait absent des *Fleurs du mal*, dont la première édition est de 1857. Or, c'est l'année qui voit la publication de la première série de six poèmes en prose de Baudelaire, dont la moitié sont la réduction en prose de trois poèmes des *Fleurs du mal* : *Le Crépuscule du soir*, *La Chevelure* et *L'invitation au voyage*. Et à partir de 1861, Baudelaire négligera toujours plus le vers, pour se consacrer à la rédaction de ces poèmes qui seront destinés à paraître sous le double titre de *Petits poèmes en prose*, ou *Le Spleen de Paris*.
- 12 Délaissant le vers pour la prose, Baudelaire, littéralement, sort des nombres : il sort de l'espace numbré du vers pour affronter avec les seules armes de la prose la complexité de la ville moderne, dont la force de pression semble excéder toute possibilité de contrôle numérique. « Quel est celui de nous », écrira-t-il à son éditeur, « qui n'a pas rêvé d'une prose poétique musicale et sans rythme, assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »<sup>14</sup>. Et il précisera tout de suite comment l'origine de cette ambition, de cet « idéal obsédant », se situe dans la fréquentation des villes « énormes », et « du croisement de leurs innombrables rapports ». Les adjectifs « énormes » et « innombrables » expriment la conscience qu'il s'agit bien de défier poétiquement une dimension située au-delà de toute norme, et de tout ordre numéral. La prose du *Spleen de Paris* explore, sonde et s'insinue dans les plis des « vieilles capitales », se mesurant au caractère essentiel de la ville baudelairienne : la violence d'un irréductible contraste qui juxtapose, mêle et fait déflagrer les contraires. « J'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine »<sup>15</sup>. Ce sont encore les *Fleurs du mal*, écrira Baudelaire au secrétaire de Sainte-Beuve, « mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail et de raillerie »<sup>16</sup>.

- 13 La dissolution du vers dans le flux de la ville moderne laisse ainsi la prose libre de recueillir et d'absorber dans son tissu tous les matériaux que la marée urbaine produit, qu'ils soient d'ordre émotif, social ou linguistique. Le soubassement lexical à pertinence réaliste ou populaire que le vers refoulait, tout en le laissant pressentir, déferle à la surface d'une prose qui n'a plus unité de ton. « La bienséance artistique s'effondre », écrit Jean-Luc Steinmetz, « les simples mots du jour, auxquels s'ajoutent ceux de l'argot, reviennent à la surface avec d'autant plus d'âpreté que le poème en vers les avait proscrits »<sup>17</sup>. Il en résulte une prose lexicalement marbrée de mots issus des registres les plus divers, qui mastiquent les lézardes d'une réalité où dominent la dissonance et l'antinomie, laissant les mots rares s'entrechoquer avec des prosaïsmes parmi les plus vulgaires. « Dans ces pièces », écrivait Georges Blin, « le vocabulaire le plus familier voisine, en effet, avec la terminologie la plus noble »<sup>18</sup>.
- 14 Or, si l'on veut définir le trait dominant de la traduction des *Fleurs du mal* par Giorgio Caproni, il y a peu de doutes que ce ne soit dans l'extraordinaire hétérogénéité de ses registres lexicaux. Cette traduction ne se limite donc pas à mettre en prose le vers de Baudelaire, l'aplatissant, avec une paradoxale anticipation de la décision de l'éditeur Curcio, mais elle transforme prosaïquement son tissu lexical par l'insertion de violents contrastes de registres qui ont pour effet de dramatiser et de dynamiser sensiblement le texte. Andrea Afribo a pointé comment la traduction de Caproni est lexicalement contrôlée par une double, et contradictoire, tendance à s'élever vers un registre anoblissant et à descendre vers le familier-populaire, faisant ainsi « aumentare sensibilmente i dislivelli e prospettando in fieri un processo di decostruzione della classicità dei Fiori francesi »<sup>19</sup>. Nous savons que la confrontation, surtout dans un contexte poétique, avec une langue qui, à partir de Vaugelas, s'est donnée comme valeurs essentielles la clarté et la transparence, a toujours été fort problématique pour l'italien, langue fondée sur une nette distinction entre expression orale et écrite. Cette asymétrie, Caproni n'essaye pas de la réduire, mais bien plutôt il s'évertue à la radicaliser en minant de l'intérieur la fondamentale, et classique, homogénéité du lexique baudelairien. Si le vers de Baudelaire, pour reprendre une citation précédente de Caproni, « raggiunge le altezze dei cieli e gli abissi dell'inferno », lexicalement il se maintient presque toujours à l'intérieur d'un registre tempéré, ou moyen. C'est cette ligne médiane que la traduction de Caproni brise, faisant correspondre aux cimes de l'élévation un vocabulaire très élevé, et aux abîmes un registre de très immédiate expressivité.
- 15 L'intention anoblissante produira ainsi les « episodi rilevanti », comme les définit Afribo, tels que : *aria superna, nembro, procella, ardenza, bombito, vetusta, ascosi, verzura, froge, romito, lucore...* Des mots qui prêtent à la poésie de Baudelaire une teneur classiciste et passéiste tout à fait absente dans le texte de départ, et que la tradition poétique française moderne n'admet qu'avec précaution. Mais ce vocabulaire est décidément moins important que les toscanismes et les mots vernaculaires dont est parsemée la traduction de Caproni, tels que *garganaccia, budella, berciare*, les ombres *rinfisecchite*, l'*afrore di bestino*, les *cenciaioli*, l'*uggia*, le *beccaio*, une femme *stracca*, la pendule *incimurrita*, les jupes *sforacchiate*, les *tette delle accattone...* Et pourtant, s'il est inutile de rechercher un vocabulaire à si forte pertinence réaliste dans les *Fleurs du mal*, il n'est pas difficile de le repérer dans les *Petits poèmes en prose*.
- 16 Les poésies des *Fleurs du mal*, et en particulier les pièces des *Tableaux parisiens*, s'approchent sensiblement de la réalité pour en parcourir les plis secrets et misérables, mais tout en se protégeant derrière la vitre d'une langue transparente. Or, l'un des

poèmes en prose les plus connus, *Le mauvais vitrier*, évoque précisément le cruel plaisir que le protagoniste prend à faire voler en éclats la marchandise d'un vitrier en faisant précipiter dessus un pot de fleurs. Il suffira de prêter à ces vitres et à ce geste une valeur allégorique, et il en résultera le sens de l'opération poétique qui conduit des *Fleurs du mal* au *Spleen de Paris* : Baudelaire brise la vitre de sa langue, casse le mètre de sa poésie et détruit le diaphragme qui sépare la poésie de la réalité. Et c'est exactement ce que la traduction de Caproni accomplit : réduisant en prose le vers de Baudelaire, dramatisant et encanaillant son lexique, la traduction semble anticiper la courageuse option moderne de Baudelaire qui le conduira au poème en prose. Caproni, en fait, traduit les vers des *Fleurs du mal* à la lumière des proses du *Spleen de Paris*.

- 17 La traduction de Caproni devra dès lors être perçue comme une opération avant tout herméneutique qui met à nu dans les *Fleurs du mal* ce que Baudelaire n'aura le courage d'assumer ouvertement que dans un second temps. Caproni traduit en contraste lexical la poétique du contraste destinée à dominer la prose baudelairienne, il en anticipe la cruauté avec la crudité de son lexique, libère le cri que le chant atténuait, et délie en prose cette force expressive contenue dans la gaine du vers, encore assujettie à la recherche de la beauté plutôt que de la vérité. En d'autres termes, mais en reprenant les propres termes de Caproni, la traduction *réveille* non seulement dans le traducteur, mais dans le texte qu'il traduit, ce qui était « en lui mais à l'état de sommeil » (« era in lui ma dormiente »). Le traducteur parvient ainsi à actualiser le devenir du texte, exaltant ce qu'il considère comme sa partie la plus nécessaire : sa partie la plus vivante.
- 18 Andrea Afribo conclut son article en justifiant « la massive injection d'expressivité » qui caractérise la traduction de Caproni, avec l'intention « di evidenziare ciò che nell'originale c'è ma non si vede, ovvero la brace che cova sotto una superficie classicamente raffreddata »<sup>20</sup>. Analyse impeccable, mais à la condition de préciser que ce qui dans le texte de départ est présent bien qu'invisible est, pour ainsi dire, *la prose qui viendra* : la prose du *Spleen de Paris* que Caproni fait émerger dans sa version en prose des *Fleurs du mal*. Et si l'on veut encore parler de fidélité, il faut reconnaître à la prose de Caproni une forme de fidélité supérieure, plus qu'à l'intention du texte, à l'égard de la poésie la plus courageuse de Baudelaire. Cette poésie que la prose de Caproni a formellement détruite, mais dont il a, ce faisant, révélé l'intime nécessité.
- 19 Demeure une ultime interrogation, concernant le choix de Caproni de revenir au vers dans sa traduction des dernières pièces du recueil. Nous avons eu autrefois l'occasion de nous pencher sur les raisons que le poète a fournies à propos de ce choix, à savoir que ces poésies, et notamment la dernière – *Le Voyage* –, étaient « troppo strettamente legate a certe nostre avventure personali perché potissimo resistere alla tentazione della sirena »<sup>21</sup>. Nous voudrions ici conclure en suggérant une autre perspective, étroitement liée à ce que nous venons d'avancer. La sirène est la figure qui promet le salut aux marins perdus dans la haute mer. Assumant la haute mer comme l'image de la surface infinie que souligne l'aplatissement du vers sous le rouleau de la prose, l'on peut assigner à l'expression de Caproni le sens d'une confession concernant son découragement de traducteur à la dérive sur la vaste mer de la prose : la « tentation de la sirène » serait alors la tentation de rétablir un ordre et une mesure perdus : l'ordre et la mesure – le nombre – du vers, perdus dans les méandres d'une prose qui s'est trop éloignée, pour citer la traduction des *Petites vieilles*, « nei tortuosi recessi delle vecchie capitali ».
- 20 Il faut relever que « tortuosi recessi » remplace la traduction précédente de « plis sinueux » par « pieghe sinuose », exemple éloquent d'une traduction qui, à chaque

correction, s'éloigne vers un horizon de plus en plus prosaïque. C'est l'obscurité des plis trop sinueux de sa prose qui a pu faire surgir chez Caproni la tentation de revenir à la traduction en vers afin de retrouver les digues, le parapet, de la versification *nombreuse* contre la prose *innombrable*. En fait, ce que l'éditeur a prétendu interpréter comme une contradiction, devrait être plutôt lu comme l'expression d'une dramatique incertitude causée par la gravité d'un défi porté à ses ultimes conséquences. S'il en est ainsi, il s'agit de reconnaître la part de nostalgie parfaitement baudelairienne à l'œuvre dans ce retournement de la traduction : la nostalgie qu'exprime discrètement le poème en prose *À une heure du matin*. Nous sommes au cœur du *Spleen de Paris*, et au cœur de la nuit. Après une journée dévorée par mille ennuis, le poète songe au temps perdu, à cette moderne vie de tracasseries qu'il a cependant résolu de traduire en prose poétique. Et c'est alors qu'il prononce la plus nostalgique des prières, demandant, « aux âmes de ceux que j'ai chantés » et à Dieu « la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes ». Le temps des *beaux vers*, à cette heure de la nuit, et de la vie de Baudelaire, est désormais révolu, mais cela n'empêche que la grâce ait encore le visage de la beauté et de la perfection d'un vers. Faut-il considérer cette prière comme un témoignage de faiblesse et de contradiction ? Le choix de Caproni d'abandonner la prose pour le vers ne serait alors, à son tour, qu'une marque d'incohérence. Or, la prière de Baudelaire a son parfait répondant dans les nombreuses prières qui parsèment la poésie du dernier Caproni, prières qui se lèvent vers un ciel que la divinité a désormais déserté, mais dont l'ombre ne cesse de persister<sup>22</sup>. L'ombre, ici, de la poésie en vers, l'ombre d'une poésie nombreuse et lumineuse que la prose a dissoute, mais qui cependant ne cesse de faire briller la promesse d'un retour : le retour au vers que Caproni accomplit à la fin de sa traduction afin de retrouver ne serait-ce que le souvenir de sa première *ondulation*.

---

## NOTES

1. Ch. Baudelaire, *I Fiori del male*, traduzione di G. Caproni, introduzione e commento di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008. Le présent article est la version revue et traduite en français d'une intervention au colloque « Caproni poeta europeo » dirigé par Elisa Bricco à l'Université de Gênes, les 8 et 9 novembre 2012.
2. Ibid., p. 54.
3. G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, éd. E. Testa, Torino, Einaudi, 1998 ; E. Bricco, *Giorgio Caproni poeta-traduttore-poeta*, in *Per Giorgio Caproni*, éd. G. Devoto et S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997.
4. Cf. A. Marchetti, *Analyse ontologique du processus de métamorphose du rapport entre poésie et prose*, in *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, éd. N. Vincent-Mounia, Paris, Champion, 2003, p. 52-62.
5. « les hauteurs des cieux et les abîmes de l'enfer [...] le naturalisme alors triomphant, le mysticisme, la vulgarité affichée, la souffrance, la douleur, l'extase, l'abrutissement d'une vie dominée par l'utile et par le sexe, le blasphème et la plus profonde pitié... ». G. Caproni, *Introduzione*, Baudelaire, *I Fiori del Male*, Napoli, Curcio, 1962, p. 13. Que l'on se souvienne de ce que



Baudelaire avait écrit à son avocat la veille de son procès : « À un blasphème, j'opposerai des élancements vers le Ciel, à une obscénité, des fleurs platoniques », *Œuvres Complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, I, p. 195.

6. « Tout ce que la vie cache d'immonde et de pourri ».

7. G. Blin, « Introduction aux *Petits poèmes en prose* », in *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1948, p. 151.

8. « Dans le monde de la forme, Baudelaire n'admettait pas d'anachorètes ». G. Macchia, *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 126.

9. « Pour cela il faudrait un nouveau Vincenzo Monti » ; « ...préféré la simple traduction en prose ».

10. G. Agamben, *Disappropriata maniera* (1991) et C. Beccaria, *Caproni, la poesia, e oltre* (1984), in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999, p. 1024 et p. 1007.

11. G. De Robertis, *Il seme del piangere* (1959), in G. Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 982.

12. Cf. Dante, *Convivio*, I, VII, 14 : « nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia » (« aucune chose harmonisée par un lien musaïque ne saurait être transposée en une autre langue sans que toute sa douceur et son harmonie n'en soient brisées »).

13. « Dans l'acte de la traduction – et cela ne doit pas paraître comme un paradoxe – celui qui découvre n'est pas le traducteur, mais le poète qui est traduit, lequel investit le traducteur de son pouvoir et suscite chez celui-ci, le mettant à jour, ce qu'il gardait en lui mais à l'état de sommeil, nocturne et donc ignoré » (L. Caproni, « Divagazioni sul tradurre », in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Monselice, 1974, p. 24).

14. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., I, p. 275.

15. Ibid., II, p. 473.

16. Ibid., II, p. 615.

17. J.-L. Steinmetz, « Préface », in Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Le Livre de Poche, 2003, p. 34.

18. Blin, *op. cit.*, p. 163.

19. A. Afribo, « Caproni traduttore dei *Fiori del male* », *Studi linguistici italiani*, XXXV, II (2009), p. 211.

20. A. Afribo, *op.cit.*, p. 223. « Mettre en évidence ce qui dans l'original est présent bien qu'invisible, c'est-à-dire la braise qui couve sous une surface classiquement refroidie ».

21. « Trop étroitement liées à certaines de nos vicissitudes personnelles pour que nous puissions résister à la tentation de la sirène ». Cf. L. Pietromarchi, « Giorgio Caproni traduce Baudelaire : *Le Voyage* », *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università di Roma Tre, 3, 2007, p. 85-103.

22. Cf. *Pregghiera d'esortazione o d'incoraggiamento*, dans *Il muro della terra* (1964-1975) : « Dio di volontà / Dio onnipotente, cerca / (sfòrzati !), a furia d'insistere / - almeno - d'esistere. » (« Dieu de volonté / Dieu tout puissant, tâche / (efforce-toi !), après tant d'insistances / - au moins - d'exister. ») : G. Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 383.

## INDEX

**Mots-clés** : Baudelaire (Charles), Caproni (Giorgio), Fleurs du mal, traduction en prose, hétérogénéité lexicale