

Mallarmé parle italien...

Et ce serait même la deuxième fois, après la belle version de Patrizia Valduga en 1991 (S. M. *Poesie*, sans notes, chez Mondadori), que Stéphane Mallarmé parle italien. Ou plus exactement écrit en italien. Cette fois avec d'abondants commentaires de Luca Bevilacqua (p. 265-360) et la traduction de Chetro De Carolis : S. M. *Poesie*, Venise, Marsilio "Classici francesi", 2017, 368 p. (au premier abord, c'est plutôt de l'ancienne édition Feltrinelli, par Luciana Frezza, que cette dernière semblerait proche ; mais nous éviterons des comparaisons stériles, surtout eu égard à la distance dans le temps qui sépare ces différentes entreprises). Toutes traductions, du reste, avec une cohérence interne digne d'admiration, en face d'un tel original, et sans doute avec des réussites ponctuelles remarquables, mais surtout une légitimité *textuelle* dans la langue de destination, l'italien uni du XX^{ème} siècle – plus éloigné qu'il n'y paraît du français contemporain. Pour ne rien dire de la langue de départ, mallarméenne précisément, voire parfois, comme désormais nous le savons tous, « indécidable », mise au service d'une expression poétique où le langage se meut dans tous ses états (on connaît, par exemple, les rimes riches *l'éloignons : des oignons* ou léonines équivoques *s'y lance : silence*). Et c'est dire si l'on est là aux limites apparentes de l'intraduisible, comme dans le cas général mis en relief par Jakobson, souvent cité, de la paronomase¹.

La tentation est forte, après avoir lu la claire Introduction de Bevilacqua, d'aller tout de suite aux quelques vers dont nous avons souvent gardé la mémoire, ceux du sonnet en -ix ou des *Tombeaux*. Ainsi, bien sûr :

Aboli bibelot d'inanité sonore,

et :

Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine²

Traductions :

Balocco abolito d'inanità sonora *	Ninnolo annullato d'inanità sonora, *
Verlaine? Tra l'erba Verlaine è celato (Valduga)	Verlaine? In mezzo all'erba, Verlaine resta celato (De Carolis)

Ce qui frappe d'emblée est la qualité évidente des deux versions, à la fois par les choix lexicaux (le bibelot n'est pas ici une banale *suppellettile*, et "caché" doit convenir aussi bien au jeu qu'à la dispersion invisible), phonétiques (en **l**, puis **n** chez Valduga, en **n** et **l** mêlés chez De Carolis), métrico-rythmiques : identiques (de 12) pour le premier exemple, de 10 et 2x6 pour le second (à savoir : *endecasillabo* et *martelliano*, respectivement). De façon générale, Patrizia Valduga avait privilégié le vers noble, si l'on

¹ Et voir sur ce point mon *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996 (part. p. 24).

² S. M. *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1998, t. I (respectivement : sonnet en -ix et *Tombeau*, p. 37 et 39).

veut correspondant culturel de l'alexandrin, l'*endecasillabo* italien (ici pour le second exemple), là où De Carolis a préféré aujourd'hui son équivalent structurel – malgré sa pesanteur en italien – le vers de doubles *settenari*, ou *martelliano*. Fort heureusement, à mon avis, elle ne s'interdit pas çà et là le plus souple *tredecasillabo* (accent sur le 12), que Valduga utilisait déjà mais avec parcimonie. Comme ici, justement. Notons tout de suite que, là où semble s'imposer une parfaite correspondance, mettons pour les septénaires des *Chansons bas*, les traductrices ont eu recours généralement à l'*ottonario* équivalent (accent sur la 7^{ème} position) :

Mieux entre une envahissante
Chevelure ici mets-la

Meglio in mezzo ad invadenti Capelli mettila qua (V)	Tra debordanti capelli Meglio che, mettila qua, (DC)
--	--

À ce jeu, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit pour le poète, Chetro De Carolis se montre même plus systématique. Un exemple, où Patrizia Valduga était passée librement à la mesure supérieure du *novenario* (avec même un rythme interne varié), alors que la plus récente version conserve l'*ottonario* à attaque anapestique (rythme 1-2-3, 1-2, 1-2), peut suffire :

Mais langoureusement longue
Comme le blanc linge ôté

Ma languidamente seconda Come bianco lino deposto (V)	Ma rasente passa languido Come privo d'albo lino (DC)
---	---

L'une et l'autre, dans leur sobre "Note à la traduction", insistent d'ailleurs sur le respect des contraintes (dites « toujours fécondes » par De Carolis), Valduga déclarant même d'emblée : « La fidélité à la forme comme seule forme de fidélité » (phrase nominale absolue, n'admettant guère de discussion) – tout en multipliant les exemples de type lexical, un peu à la manière du jeune Leopardi justifiant ses choix non académiques pour les *Chansons* de 1824³. Dans son classique essai *La Tâche du traducteur*, Walter Benjamin affirmait pareillement : « La traduction est forme ». Certes ; j'en suis personnellement convaincu. Encore faut-il pouvoir en "traduire" le précepte, le mettre en pratique. L'une comme l'autre se placent donc du côté de la *traduzione* proprement dite, voire de la transduction totale – telle que je l'ai proposée à diverses reprises –, sans volonté d'appropriation en *rifacimento* (Fortini). Dans le cas de Mallarmé, cela n'est guère discutable, étant donné – entre autres sortilèges formels – la vraie présence de « l'air ou chant sous le texte » (*Le Mystère dans les lettres, Divagations*). Pareillement Leopardi, me semble-t-il, anticipant l'idée même des *chants* peu banale, à l'occasion et à propos de son *Hymne aux Patriarches* :

³ Voir, en français : G. Leopardi, *Chansons*, éd. Jean-Charles Vegliante (trad. coll. CIRCE - Paris 3), Paris, Le Lavoisier St. Martin, 2014 (les Annotations de l'auteur, traduites par moi, sont placées à la fin de chacune des dix *canzoni*).

J'appelle cet Hymne "Chanson" pour être un poème lyrique, bien qu'il n'ait ni strophes ni rimes, et aussi en considération du sens propre du terme *chanson*, qui induit la même idée que le mot grec *ode*, c'est-à-dire *cantique*.⁴

Mais repartons du début, avec le célèbre *Salut* liminaire aux « divers / Amis » (éd. cit. t. I, p. 4), en mettant côte à côte ces deux versions et, par contraste, l'une des très nombreuses autres existantes, sans commentaires. Seules indications de lecture, la mesure métrique (soit, à l'italienne, la position tonique constitutive du vers) et les éventuels échos rimiques lorsqu'ils existent :

<u>V :</u>	<u>DC :</u>	<u>Autres :</u>
Saluto	Brindisi	Brindisi
Di sirene molte all'inverso : <i>verso</i> 8	Di sirene in molte riverse (<i>verso</i>) 8	di sirene, taluna riversa (<i>verso</i>) 9
Ci valse della velatura : <i>cura</i> 8	Il bianco assillo della tela (<i>stella</i>) 8	il bianco affanno della nostra vela 10
Brindisi funebre	Brindisi funebre	[id.]
O di felicità fatale simbolo! 10	Della nostra fortuna, o tu fatale emblema! (6+6)	[≈ id.]
Rinnovellamento	Rinnovamento	Rinascita
Uccelli in fiore al sole cinguettanti 10 : <i>tanti</i>	Di tanti uccelli in fiore che solari cinguettano (6+6)	Degli uccelli ridesti che cinguettano al sole (6+6) (<i>voli</i>)
Il blu	L'azzurro	L'azzurro
Del blu eterno l'ironia serena : <i>Pena</i> ... Ed erigete un gran soffitto quieto! 10	Dell'eterno Azzurro la serena ironia ... E costruite un gran soffitto taciturno! 12	Dell'eterno azzurro l'ironia serena ... E una grande cappa silente innalzate. (5+5)
Brezza marina	Brezza marina	[id.]
La carne è triste! e ho letto tutti i libri. (<i>ebri</i>) 10	La carne è triste, ahimè! e ho letto tutti i libri. (6+6)	[id.]
Dono dei versi	Dono del poema	Dono di versi
Ti porto il figlio d'idumea nottata! 10 : <i>spiumata</i>	A te presento il figlio d'un'idumea nottata! (6+6) : <i>spiumata</i>	Ti reco questo figlio d'una notte idumea! (6+6) : <i>febea</i>
Erodiade	Erodiade	[id.]
Tu vivi! o è l'ombra d'una principessa? : <i>cessa</i>	Sei viva! o quel che vedo è un'ombra, principessa?	Tu vivi! O l'ombra d'una principessa qui vedo?

⁴ *Chansons*, cité, p. 224.

10	(6+6) : <i>cessa</i>	13
<p>- Signora, morrete? - Mia buona ava, no, (5+5) : <i>so</i></p> <p>Il pomeriggio di un fauno Coppia, addio; vedrò l'ombra in cui sei volta. 10 : <i>rivolta</i></p> <p>Arietta (Guerriera) Mi va s'è il dirlo sol dato Di sentirmi al focolare Pantaloni da soldato Alla gamba rosseggiare 7</p> <p>La tomba di Edgar Poe Calmo blocco atterrato da un disa- stro oscuro 12 : <i>futuro</i></p>	<p>- Allora morirete? - No, mia povera ava, (6+6)</p> <p>Il pomeriggio d'un Fauno Addio, coppia; vedrò l'ombra che divenisti. (6+6)</p> <p>Arietta (Guerriera) Mi va se dirlo è sol dato Presso il fuoco di sentire Un calzone da soldato Che alla mia gamba arrossisce 7</p> <p>[id.] Calmo blocco caduto giù da un di- sastro oscuro 13 : <i>futuro</i></p>	<p>- State dunque per morire? - No, mia povera vecchia,</p> <p>[id.] Coppia, addio; tra poco L'ombra io scorgerò che diveniste</p> <p>Arietta (Guerresca) Ciò mi va fuorché tacere Ch'io mi senta al focolare Un calzone militare Alla gamba rosseggiare 7</p> <p>[id.] calmo blocco caduto da un catacli- sma oscuro (6+6) : <i>futuro</i></p>

Au delà des évidentes qualités de la traduction poétique en Italie, surtout depuis la fin du XX^{ème} siècle et les réussites de poètes-traducteurs comme Raboni ou Luzi (et les deux derniers exemples sont sous cet aspect remarquables), quelques remarques, sans ordre :

- lorsque la rime s'impose d'elle-même, du fait de la proximité entre les deux langues concernées, il semble y avoir unanimité (obscur : futur >> *oscuro : futuro*, dernier exemple) ; ailleurs, De Carolis semble privilégier l'assonance, ce qui peut-être tendrait à moderniser légèrement le texte ; il n'est pas dit, du reste, que la rime doive être rendue à tout prix par une rime, sauf lorsqu'elle porte un effet comique déterminant (mettons, chez G. G. Belli) ;
- la correspondance entre les métriques n'est pas toujours simple : il me semble que le vers le plus proche structurellement de l'alexandrin est le *tredecasillabo* avec accent interne de 6, comme dans le dernier exemple de la version Valduga, alors que le *doppio settenario* (6+6) n'échappe jamais à une certaine lourdeur et correspondrait seulement à un alexandrin dit à césure épique (à ma connaissance, absent chez Mallarmé⁵). Cette solution, bien entendu, peut comporter une syllabe atone absorbée par *sinalefe* à la

⁵ Bien que ce vers (dit *martelliano*) ait servi à traduire, classiquement, l'alexandrin français (ex. souvent cité : « Vivrà dunque impunito chi uccisa ha Clitennestra », P. J. Martello), j'ai cru pouvoir suggérer une autre origine plus ancienne aux vers systématiquement doubles en italien (voir : *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo)*, *hypothèse andalouse*, « Stilistica e Metrica Italiana » XVI (2016), p. 297-323).

césure et rejoindre alors parfaitement le *doppio settenario* avec la même liaison par *sinalefe* à la césure (ici : *della nostra fortuna, o tu fatale emblema!* chez DC) ; le rythme paraît bien plus fondamental (il est du reste là, toujours, quoi qu'on fasse), alors que le mètre est une institution sociale à pesanteur culturelle évidemment variable entre langue de départ et langue destinataire ;

- comme toujours en tra(ns)duction, cette pratique-théorie, les travaux antérieurs viennent enrichir le rendu des traducteurs successifs (ici, DC a certainement lu V pour les vers du *Petit air (Guerrier)*, 1^{ère} strophe – où, selon son habitude, cette dernière respecte davantage que ses collègues la structure des rimes alternées *aire/er/aire/er*) ; plus encore qu'ailleurs, le domaine traductif exige une extension notable de l'hyper- ou architexte, dont l'intertextualité n'est que la pointe visible ;
- toutes les versions ne sont pas sensibles à la distribution même des lexèmes, à commencer ici par celui de *Brindisi*, pour rendre tantôt "Salut", tantôt "Toast" (à l'inverse, "Renouveau" connaît une dispersion maximale – on aurait pu penser aussi au *Risorgimento* léopardien, ou à *Rinascita*...), alors que certains choix ont été manifestement imposés par des raisons relevant d'autres niveaux (métrique en particulier, comme pour le *Blu de V* – elle s'en est expliquée du reste elle-même – qui ne couvre qu'une partie du spectre du bleu, alors qu'*azur* appartient à un autre registre de langue) ;
- la syntaxe n'apparaît guère, dans les échantillons proposés, que pour le vers d'explicit de *L'après-midi d'un faune*, « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins », où le futur prochain n'est rendu que dans la troisième version (A. Guerrini) mais au prix de l'explicatif "tra poco" et d'un allongement considérable qui redouble même le vers (*andare* + infinitif, soit dit entre parenthèses, aurait été possible, et aurait conservé peut-être la petite ambivalence de la forme française – quelque chose comme : «Coppia, addio; vado a scorgere quell'ombra in cui sei volta», un double *settenario*) ;
- ce qui est peut-être encore plus important, les deux versions évitent la tentation de la réécriture – tentation de certains poètes traduisant – et respectent, me semble-t-il, les différents registres de langue de l'original (voir les traductions de « pantalon » dans le *Petit air*) ; un minuscule reproche pourrait être fait à l'emploi de *poema* pour "poème", à la limite du (léger) gallicisme – ou peut-être anglicisme (*short poem*) – qui passera, on peut en être sûr, largement inaperçu des deux côtés des Alpes.

Ces rapides observations n'épuisent pas, tant s'en faut, les mérites de ces deux remarquables versions italiennes, ni les bonnes raisons qu'ont eu la traductrice et les éditeurs de proposer une – encore – nouvelle édition des *Poésies* en 2017. J'ai eu déjà l'occasion d'exprimer mon opinion sur les traductions, certes toujours imparfaites « en cela que plusieurs », comme les langues qui les portent, mais parfois *définitives* de façon limitée, si l'on peut dire, ne serait-ce que relativement aux possibilités (personnelles et historiques) de l'individu traduisant ; en passant, la traduction collaborative et surtout collective peut parfois pallier cette "imperfection" intrinsèque indépassable. Le prétendu *génie du traducteur* relèverait d'un autre type d'approche. Il est certain qu'un poète a quelques atouts particuliers pour traduire des poètes, mais passons (et les deux traductrices concernées possèdent ces atouts)... Au demeurant, le livre de 1991 était un

pur objet littéraire, alors que l'ouvrage présent – je l'ai dit – a légitimement aussi des ambitions universitaires, plus proches du travail de Marchal en 1998 pour la Pléiade. Reste que Chetro De Carolis a magnifiquement réussi son pari de redonner à lire le poète qui a sans doute le plus influencé (de même que Proust pour la prose – et parfois aussi pour la poésie) la splendide production poétique italienne du XX^{ème} siècle ; curieusement, et elle le cite bien, cette influence commence avec une traduction du chef du mouvement futuriste, F. T. Marinetti, en 1916. Mais l'écoute sensible d'un Giovanni Pascoli, voire du "magnifique" D'Annunzio, avait déjà agi, et puissamment, à cette hauteur. C'est plutôt de leur parole rafraîchissante que son travail est proche.

Une réussite en particulier pour finir, et pour le plaisir, piquée presque au hasard dans cette récente et bienvenue publication :

Sorto dal balzo e dalla groppa
D'un vetrame effimero privo
Di fiori all'amara vigilia
Il collo ignorato si blocca.

(*Surgi de la croupe et du bond...*), p. 167

où, comme dans la vraie tra(ns)duction, joue pleinement le procédé de compensation à d'autres niveaux linguistiques (un bel exemple en serait aussi, dès le *Salut* liminaire, ce vers 12 : « Solitude, récif, étoile » / *Solitudine, scoglio, stella*), puisque le texte fonctionne, faut-il le rappeler, par phrases – et vers, ou strophes, ou chapitres – et non par mots simplement additionnés.

Jean-Charles Vegliante