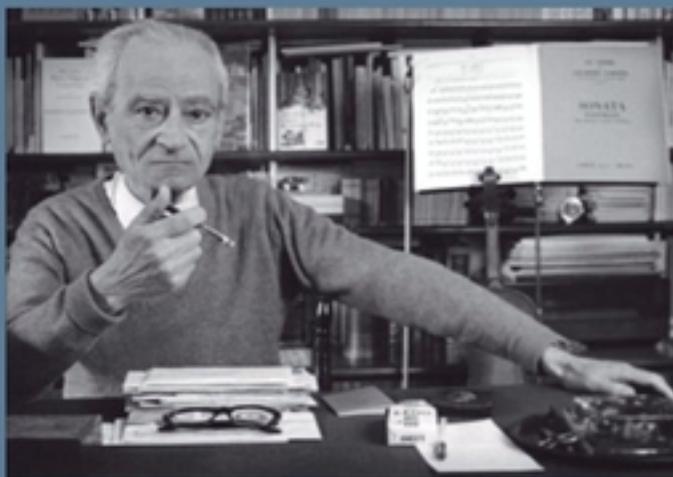


## Judith Lindenberg

### Giorgio Caproni, poète-traducteur

Le rôle de la traduction dans le processus créatif



## Judith Lindenberg

### Giorgio Caproni, poète-traducteur

Le rôle de la traduction dans le processus créatif

## Introduction

« *Non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre* »<sup>1</sup>. Par ces mots, Giorgio Caproni, poète italien du XX<sup>e</sup> siècle, né à Livourne en 1912 et mort à Rome en 1990, prend place dans une tradition générationnelle ; la pratique de la traduction s'inscrit chez lui dans un phénomène qui dépasse sa propre trajectoire et concerne l'histoire littéraire italienne au XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le double exercice de l'écriture en nom propre et de la traduction est très largement répandu mais ce phénomène a revêtu en Italie, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, un caractère remarquable du fait de sa diffusion et des critères historico-culturels qui l'ont accompagnée. La traduction participe traditionnellement de l'intégration à un patrimoine des cultures voisines par le biais de leur littérature en tant que corrélat à la lecture et à la connaissance des œuvres. En Italie, nation jeune et récemment unifiée, l'ethnocentrisme peu marqué n'a pas fait pas obstacle à la réception des traductions, contrairement à ce qui a pu se passer en France. Les poètes italiens notamment, qui ont occupé traditionnellement dans la vie culturelle une place plus marquée qu'en France, se sont emparés massivement de la production poétique et romanesque occidentale, française, allemande, anglaise dès le début du siècle, puis américaine après la Seconde Guerre mondiale. Si la prédilection pour telle ou telle littérature nationale est liée chez chaque poète à sa propre sensibilité, chez tous la littérature française a exercé indéniablement, depuis Rimbaud et Mallarmé, une influence de premier ordre. Chez Montale, Ungaretti, Sereni, Fortini, Caproni, pour ne citer que des poètes majeurs, tous traducteurs, la littérature française fait partie du corpus de traduction, quand elle n'en occupe pas la plus grande partie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « Divagazioni sul tradurre », in G. Caproni, *La scatola nera*, Milan, Garzanti, 1996, p. 60.

<sup>2</sup> Le phénomène des poètes-traducteurs a été mis en évidence par le critique Pier Vincenzo Mengaldo. Philologue et attaché à une approche globale de la littérature italienne, il s'est beaucoup consacré aux poètes du XX<sup>e</sup> siècle, dont il a établi une anthologie (P.V. Mengaldo (Ed.), *Poeti italiani del Novecento*, Milan, Mondadori, 1978) ; il est aussi à l'origine de l'introduction à l'anthologie de ses traductions poétiques (G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, Turin, Einaudi, 1998). Par ailleurs, il est l'auteur de deux articles concernant très directement notre objet : « Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi) » et « Caproni e Sereni : due versioni ». Ces articles appartiennent chacun à un volume de la série *La tradizione del*

L'absence de hiérarchie entre l'écriture de première main (la création) et de seconde main (la traduction), qui légitime le point de départ de ce travail, est avalisée d'une part par la pratique de ces poètes italiens et les gestes éditoriaux qui l'accompagnent<sup>3</sup>. D'autre part, cela fait écho à un ensemble de réflexions théoriques sur la traduction qui ont émergé, plutôt du côté de la France, depuis les années 1970, parfois sous le nom de traductologie.

En effet, une telle réflexion dépasse son objet – le passage d'une langue à l'autre – pour devenir l'instrument privilégié d'une étude littéraire et rejoindre les visées d'une poétique de la traduction indissolublement liée à une poétique de l'œuvre littéraire. Mieux, le but de cette réflexion est d'insister sur les modalités d'un tel lien, en revenant sur les fondements d'une théorie apte à faire de la traduction cet instrument. Parmi la multitude d'ouvrages existant sur la traduction, dont il n'est pas dans notre intention de retracer l'historique, trois réflexions se faisant

---

*Novecento*, dans laquelle il réunit des articles ayant trait à divers aspects de la littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le premier, le critique compare les versions de Sereni et Caproni de *L'adieu* d'Apollinaire, et celles de Caproni et Luzi de *Il n'y a pas de paradis* de Frénaud. Dans le second, le critique analyse en premier lieu une traduction de Caproni, encore une fois d'après Frénaud, en utilisant une version antérieure comme point d'appui ; en second lieu, une version de Sereni d'après Char. Ces articles, du fait de la méthode qui y est employée ainsi que de la présence de Caproni dans les deux articles et de trois des poètes traduits de notre corpus, ont formé un modèle pour notre recherche, dans son versant d'analyse des traductions poétiques en particulier. Ils appellent plusieurs remarques préliminaires : en premier lieu, leur simple appartenance à une série intitulée *La tradizione del Novecento* confirme la place du phénomène des poètes-traducteurs dans une tradition littéraire italienne au XX<sup>e</sup> siècle. D'autres articles de la série, bien que n'étant pas consacrés spécifiquement à la traduction, offrent des pistes de réflexion nous concernant et permettent de contextualiser l'analyse : ainsi le rôle du courant hermétique, dominant à l'époque des débuts de Caproni et dont il se démarquera, ainsi que l'influence de la prose sur la poésie, sont des phénomènes généraux de la poésie italienne du XX<sup>e</sup> siècle selon P.V. Mengaldo : « *Non a caso la verità poetica di coloro che già in quegli anni avevano maggiore temprà, da Sereni a Luzi, da Caproni e Bertolucci a Betocchi, si dispiegherà solo nei decenni successivi, e precisamente nel contatto corroborante con la prosa* » (P.V. Mengaldo, « il linguaggio della poesia ermetica », *La tradizione del Novecento, Terza serie*, op. cit., p. 156). Cette affirmation, en généralisant le déploiement d'une poétique à un groupe et en l'imputant à des critères distincts des nôtres (le courant hermétique), inscrit notre postulat dans des coordonnées plus larges que celle d'un parcours personnel.

<sup>3</sup> On peut citer à cet égard, pour la génération de Caproni, la série d'anthologies consacrées aux traductions par des poètes, publiées chez Einaudi au début des années 1980 : Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Turin, Einaudi, 1981 ; Franco Fortini, *Il ladro di ciliege*, Turin, Einaudi, 1982 ; Giovanni Giudici, *Addio, proibito piangere*, Turin, Einaudi, 1982 ; Mario Luzi, *La cordigliera delle Ande*, Turin, Einaudi, 1983. Giorgio Caproni aurait dû s'insérer dans cette série mais son anthologie ne sera publiée qu'à titre posthume. G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, Turin, Einaudi, 1998.

partiellement écho les unes aux autres ont particulièrement nourri notre approche : celles d'Henri Meschonnic, d'Antoine Berman et de Jean-Charles Vegliante. Toutes trois, au-delà de leur singularité respective, ont pour point commun d'affirmer la nécessité d'une théorie fondée sur la pratique ainsi que le rôle stratégique de la traduction dans une réflexion sur le langage et son lien ontologique avec la création littéraire. Henri Meschonnic a mis en évidence le lien de la poétique de la traduction avec la poétique en général. Chez celui-ci comme chez Vegliante et Berman, une théorie sur la traduction est en effet inséparable de sa pratique. L'attention au discours dans sa dimension subjective (contre l'objectivité de la langue et de ses catégories grammaticales) permet de sortir d'une conception normative de la traduction pour en faire un poste d'observation. La littérature et la traduction sont les « *deux activités les plus stratégiques pour comprendre ce qu'on fait du langage* »<sup>4</sup>, parce qu'elles sont le lieu d'une subjectivité, celle de l'écrivain ou du traducteur, et donc d'une historicité. Une telle conception remet en cause les clichés les plus ancrés sur la traduction : ceux de sa secondarité, de son devoir de fidélité et de son impossibilité. La secondarité, « *tare originnaire* » de la traduction, est le produit de la « *situation ancillaire* »<sup>5</sup> dans laquelle la tradition et une conception idéaliste de l'artiste l'ont reléguée, en contradiction avec son rôle historique, déjà mis en évidence par les Romantiques allemands. Loin d'être secondaire, sinon en ce qu'elle vient d'un texte « déjà là », la traduction a eu un rôle fondateur en Europe, lié à la diffusion des textes religieux notamment, dont les théoriciens de la traduction retracent chacun d'un angle de vue différent les grandes étapes : la poétique de la traduction apparaît ainsi indissociable de son historicisation. Non seulement la traduction n'est plus envisagée comme une opération abstraite, mais elle est prise de surcroît dans les flux d'une époque et d'une culture. Cependant elle ne se réduit pas non plus à l'exclusivité et à la normativité des critères socioculturels si l'on considère le traducteur comme un créateur, confronté aux mêmes impératifs que ceux de l'écriture littéraire, c'est-à-dire de prosodie, de rythme, de signifiante propres à la langue dans laquelle il traduit (en général la sienne). Dans une telle perspective, si la traduction « *fonctionne texte* »<sup>6</sup>, les objectifs de fidélité et de transparence n'ont plus cours et le texte traduit se donne comme texte autonome, analysable en tant que tel. De la même façon, la simple existence du traduire dans l'ampleur de sa dimension historique et littéraire annule d'emblée l'argument d'une impossibilité linguistique, puisque l'acte du traduire se produit « *come di fatto avviene sempre, malgrado tutte le difficoltà e*

<sup>4</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

<sup>5</sup> Ibid., p. 10.

<sup>6</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 307.

*magari con un po' di "usura" »* comme le fait remarquer Caproni lui-même, dans la théorisation complémentaire et inséparable de l'activité traduisante<sup>7</sup>.

Une fois ces conditions remplies, la visée de la traduction est d'élargir les possibilités de la langue en absorbant en elle ce qui vient d'une autre langue : c'est « l'épreuve de l'étranger », telle que l'a définie Antoine Berman dans l'essai qui porte ce titre. Ce rôle s'accompagne historiquement d'un effacement (Meschonnic), voire d'un refoulement dû à « la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé »<sup>8</sup>. La négation du rôle fondateur de la traduction dans les cultures occidentales se répercute sur le plan de la pratique traductive : les « mauvaises » traductions sont celles qui, dans une visée ethnocentrique, opèrent selon lui « une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère »<sup>9</sup>. Inversement, ce qui constitue, non pas une bonne traduction, mais son essence même parfois réalisée, c'est la trace de l'œuvre originale qu'elle porte en elle, son décentrement, dont l'annexion ethnocentrique est l'effacement<sup>10</sup>. Selon la conception benjaminienne, la traduction réalise une potentialité en germe dans l'œuvre originale, sa traductibilité : « Elle consiste en ce que l'œuvre, en surgissant comme œuvre, s'institue toujours dans un certain écart à sa langue : ce qui la constitue comme nouveauté linguistique, culturelle et littéraire est précisément cet espace qui permet sa traduction dans une autre langue et, en même temps, rend cette traduction nécessaire et essentielle »<sup>11</sup>. De même chez Meschonnic, dans une perspective plus pragmatique, on trouve l'idée que la traduction « doit être non seulement langue d'arrivée mais rapport entre la langue d'arrivée et la langue de départ, et rapport entre texte en langue d'arrivée et texte en langue de départ, le maintien de cette contradiction<sup>12</sup> ». Écart et décentrement font la spécificité de certains textes littéraires traduits et les constituent en espaces privilégiés de la réflexion sur la langue. Jean-Charles Vegliante pointe lui aussi cette spécificité en prônant une théorie de la traduction « plus attentive aux traces laissées par le travail traductif qu'à une hypothétique "équivalence" sémantique »<sup>13</sup>. Il va plus loin et tente de définir le processus en acte dans l'opération de traduc-

---

<sup>7</sup> G. Caproni, *La scatola nera*, op. cit.

<sup>8</sup> A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

<sup>9</sup> Ibid., p. 17.

<sup>10</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 308.

<sup>11</sup> A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 201.

<sup>12</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 345.

<sup>13</sup> J.C. Vegliante, « Quelle théorie, pour quelle traduction ? », in *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996, p. 46.

tion : « Celle-ci va consister spécifiquement – par opposition à d'autres opérations herméneutiques – en cet effort pour faire "dire" à une langue, jusqu'à sa limite, ce que l'entre-deux interlinguistique donne à "penser" ». Rapport singulier à la langue, et à son texte, que je me propose d'appeler effet-traduction »<sup>14</sup>. Contrairement aux termes précédents qui stigmatisaient la marque en creux d'un décalage insaisissable, l'expression d'effet-traduction, forgée pour désigner ce qui se passe dans le passage d'un texte à l'autre, transmue le manque en un acte positif. En effet, le texte traduit est envisagé comme résultant d'un processus dont il est, avec le texte point de départ, la seule partie saisissable mais permettant de remonter à la genèse de cette métamorphose. Entre le texte original et sa traduction, il existe un état intermédiaire non fixé qui est activé par l'acte même du traduire, désigné par un néologisme, l'« entrelangue ». La « vibration »<sup>15</sup> qui s'y produit relève d'un mouvement inhérent au fonctionnement des langues, mais le fait de lui laisser libre cours, de conserver sa trace dans le texte traduit dépend du traducteur et de la conscience qu'il a du processus en acte. C'est pourquoi, le phénomène mis en évidence, même s'il est d'ordre linguistique, ne peut se faire jour qu'à l'intérieur d'un discours, à travers une conscience subjective, celle du traducteur, à même de jouer de la rencontre entre les langues.

Contrairement à l'écriture traditionnelle, l'écriture de la traduction offre toujours son point de départ, le texte original, et permet de parcourir à rebours le processus de création, l'émergence d'un « sens naissant ». Là encore, l'existence du texte original comme trace peut être exploitée de deux façons : soit pour voir ce qu'en a révélé la traduction – c'est la « traductibilité » de Benjamin – soit parce que le traducteur y a trouvé « *un margine infimo lasciato aperto tra momento dell'invenzione e struttura o forma linguisticamente conchiusa, come se l'adagiarsi dell'una nell'altra non fosse perfetto* »<sup>16</sup>. Cette marge est la possibilité de création laissée au traducteur, création certes plus limitée par la contrainte du texte original mais rendue plus précieuse par la trace que celui-ci constitue ; elle participe de ce qui a été défini comme « effet-traduction ». Le texte traduit acquiert ainsi « *una paradossale autonomia, a costituire e orientare, su una nuova lingua di traduzione, la grammatica e la sintassi della nuova lingua poetica* »<sup>17</sup>. L'attention au traducteur et à sa marge de créativité ouvre une voie à la traductologie

<sup>14</sup> Ibid., p. 44.

<sup>15</sup> Ibid., p. 51.

<sup>16</sup> J.C. Vegliante, « Traduzione e studi letterari, una proposta per fare il punto », *L'Ospite ingrato*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 107.

<sup>17</sup> A. Dolfi, « Una comparatistica fatta prassi : traduzione e vocazione europea », in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2004, p. 18.

vers des fins littéraires encore peu exploitées jusqu'à ce jour. Seuls les corpus de traduction qui sont l'œuvre d'un poète ou d'un écrivain offrent donc un terrain d'enquête à ce type d'expérience.

Aborder l'œuvre de Giorgio Caproni par le biais de ses traductions, c'est une tentative méthodologique dont le but est d'exploiter une autre dimension de la traduction, celle d'écriture soumise à des contraintes et à des enjeux de nature particulière, en vue d'éclairer, non pas l'œuvre traduite dont elle provient mais l'œuvre poétique qu'elle accompagne et à laquelle elle participe. Dans le cas présent, cette dimension s'orientera en particulier vers une problématique du « presque même », partant de « *deux langues aussi proches que l'italien et le français : simple variation d'un même code intraculturel* »<sup>18</sup>. C'est la place seconde de la traduction dans cette œuvre qui sera interrogée : si les réflexions sur la traduction retracées ici ont remis en cause la secondarité de la traduction, le corpus des traductions occupe effectivement une place secondaire dans l'œuvre d'un auteur en tant qu'elles ne sont pas de pures créations mais des formes de « reproduction » d'un texte pré-existant et souvent produites à cet effet-là, même quand elles sont le fait d'un auteur ou d'un poète. Cependant, l'œuvre de traduction prend place à un ou plusieurs moments précis de l'ensemble de l'œuvre et précède chronologiquement une partie de l'œuvre encore à venir. Peut-elle, en vertu de cela, être considérée comme une étape de l'écriture de cette œuvre ? Et, à ce titre, s'insérer dans l'étude dynamique de son évolution ?

Un premier niveau du traduire se situe avant l'écriture. Toute traduction suppose une lecture<sup>19</sup>, une compréhension, et s'apparente de ce point de vue, à son niveau le plus élémentaire, à une transtextualité<sup>20</sup> : que la lecture soit à l'origine de la décision de traduire ou ait été impliquée par elle, il s'agit d'une lecture nécessairement approfondie qui pourra resurgir dans l'œuvre du poète-traducteur, que ce soit sous forme de thématiques ou de citations conscientes ou inconscientes. Plus profondément, le traducteur se trouve confronté à un texte doublement étranger (celui d'un autre et d'une autre langue) qu'il doit traduire, c'est-à-dire (ré)-écrire. Les réflexions évoquées ont montré qu'à travers ses enjeux, traduire ne se situe pas dans un en-deçà, mais dans un au-delà de l'écriture. C'est dans l'écart désigné par Walter Benjamin comme appelant l'œuvre de traduction que le poète-traducteur actualise une

---

<sup>18</sup> J.C. Vegliante, *D'écrire la traduction*, op. cit., p. 116.

<sup>19</sup> Giovanni Raboni, à propos de son expérience de traducteur de Proust : « Da alcuni anni sto traducendo Proust. Questo vuol dire, e nel senso più materiale del termine, che lo sto leggendo », in G. Raboni, « Tradurre Proust : dalla lettura alla scrittura », in *Proust oggi*, dir. L. de Maria, Milan, Mondadori, 1980.

<sup>20</sup> Entendu comme « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-8.

virtualité déjà présente dans le texte original ; ce faisant, volontairement et involontairement, il l'infléchit dans une autre direction. Ce mouvement, parce qu'il lui est personnel, est par là même susceptible d'être confronté à son œuvre propre. Dans le même temps, il s'imprègne d'une autre écriture et doit y plier sa propre écriture le plus souplement possible afin de la rendre dans la mesure permise par la différence entre les deux langues confrontées. De la même manière que l'œuvre ainsi traduite va se ressentir de la marque de son traducteur, celui-ci ne sortira pas indemne de cette expérience qui laissera des traces dans son œuvre contemporaine ou à venir. À la manière d'un précipité chimique, la mise en contact de ces deux écritures en produit une troisième, sans précédent dans la langue dans laquelle elle est écrite : si l'auteur admis reste celui du texte original, c'est bien le traducteur qui en est à l'origine.

Giorgio Caproni a beaucoup écrit et beaucoup traduit. En marge de cette œuvre, à travers des articles épars, émerge le fil d'une réflexion sur la traduction qui vient compléter les considérations précédentes et comporte, eu égard au sujet de ce livre, un intérêt évident. De plus, tenter de retracer la théorie traductive de Caproni en cette introduction à notre recherche constitue une première approche du poète par un axe à la fois secondaire par sa place et central par son contenu. L'œuvre métatextuelle du poète italien est dans son ensemble relativement mince au regard de l'étendue de la production de certains de ses collègues. Elle réside dans le fruit de sa collaboration à plusieurs journaux et revues, notamment *La Fiera letteraria* et dans une moindre mesure *La Nazione*. La critique des traductions y tient une place importante, à travers des comptes rendus d'œuvres littéraires traduites qui contiennent au fil de l'article des réflexions d'ordre théorique. Ainsi pour l'année 1957 on trouve les titres « Tre traduzioni »<sup>21</sup>, « Diego Valeri ha tradotto Jacobi »<sup>22</sup>, ou encore « Un Goethe tradotto da Giorgio Orelli »<sup>23</sup>, « Pierre-Jean Jouve in italiano »<sup>24</sup>, etc. À travers ces comptes rendus s'esquisse une théorie de la traduction poétique. Celle-ci doit consister pour Caproni en une réappropriation de l'univers du poète traduit, en un retour aux choses qui sont derrière les mots : « *dal nome trovare la cosa, dalla cosa l'altro nome* »<sup>25</sup>. En cela Caproni s'oppose au structuralisme qui va émerger et dominer ces années-là. Si le traducteur doit passer par les mots pour les renommer, c'est parce que les mots de la poésie et les

<sup>21</sup> G. Caproni, « Tre traduzioni », in *La Fiera letteraria*, 28 août 1957.

<sup>22</sup> G. Caproni, « Diego Valeri ha tradotto Jacobi », in *La Fiera letteraria*, 31 mars 1957.

<sup>23</sup> G. Caproni, « Un Goethe tradotto da Giorgio Orelli », in *La Fiera letteraria*, 24 mars 1957.

<sup>24</sup> G. Caproni, « Pierre-Jean Jouve in italiano », in *La Fiera letteraria*, 24 novembre 1957.

<sup>25</sup> G. Caproni, « Tre traduzioni », art. cit.

objets du monde sont deux réalités distinctes, comme il l'indique dans un de ses écrits de poétique : « *la forma più alta e libera del linguaggio (la poesia) è una realtà distinta dalla natura – una vera e propria altra realtà che pur essendo indotta da quella originale [...] è destinata a rimanere parallela ad essa* ». <sup>26</sup> Distinctes, mais non étanches, le poète étant « *un ponte tra le due realtà parallele* » <sup>27</sup>. Le traducteur, en recréant cette réalité dans d'autres mots, produit à son tour une nouvelle réalité. C'est pourquoi, pour remonter le courant des mots du texte original aux choses et enfin aux mots de sa propre langue, le traducteur doit être poète lui-même : « *da lettore acuto nello scoprire l'ispirazione che sta dietro le parole poetiche, [il traduttore] si deve fare poeta e rinomarle nell'altra lingua* » <sup>28</sup>. La traduction ainsi conçue, loin de toute trahison, se donne au contraire comme une œuvre à valeur littéraire : « *le traduzioni fatte dai poeti sono qualcosa di più che si aggiunge al patrimonio della nostra letteratura, e a quello della letteratura in genere, com'è vero, ad esempio, che abbiamo due Eneidi in luogo di una sola, e com'è vero, ora, che abbiamo due Jacobi in luogo di uno solo* » <sup>29</sup>. L'idée, aujourd'hui banale, d'une valeur autonome de certains textes traduits par des poètes est une idée moderne pour son époque.

En dehors des remarques glanées dans les comptes rendus de traduction, un échantillon révélateur de la théorie traductive selon Giorgio Caproni est présent dans le recueil déjà mentionné *La scatola nera*, dont la division en trois sections, respectivement intitulées « Scritti di poetica », « Sul tradurre », et « Recensioni », montre le rôle central de la critique des traductions pour Caproni, au sens de Berman. La section consacrée à la traduction est constituée à part à peu près égale de considérations théoriques et pratiques. Trois comptes rendus consacrés respectivement aux traductions de Machado, Blake et Valéry, reprenant des comptes rendus issus de collaborations à des journaux pendant les années 1960, fournissent encore des exemples de l'attention extrême de Caproni à la pratique traductive des autres. Le premier article théorique, « Problemi di traduzione », s'attache aux problèmes spécifiques rencontrés lors de la traduction de *Mort à crédit*, et servira d'illustration à ce propos. Le second, « Divagazioni sul tradurre », écrit à l'occasion du prix Monselice, attribué à Caproni pour sa traduction de *Il n'y a pas de paradis* de Frénaud parue en 1971 <sup>30</sup>, est l'unique occurrence d'une théorisation globale du traduire par Caproni. Une première ébauche de théorisation apparaissait dans la préface à l'anthologie traduite de René

<sup>26</sup> G. Caproni, *La scatola nera*, op. cit., p. 18.

<sup>27</sup> Ibid., p. 20.

<sup>28</sup> G. Caproni, « Tre traduzioni », art. cit.

<sup>29</sup> G. Caproni, « Diego Valeri ha tradotto Jacobi », art. cit.

<sup>30</sup> A. Frénaud, *Non c'è paradiso*, Milan, Rizzoli, 1971.

Char, parue en 1962, dans laquelle Caproni tentait d'expliquer ce qui l'avait poussé à la traduction du poète français. La préface s'ouvrait de la manière suivante : « *Perché ho tradotto, o cercato di tradurre nonostante i rischi, René Char ? [...] Sapessi rispondere, saprei definire la poesia di Char : che fra tutte le "poesie" da me lette e amate in questi ultimi anni, è la più lontana dall' "idea di poesia" che ciascun di noi [...] possiede, e la più stretta al cuore della poesia stessa, dove la letteratura o la poesia-che-si-sapeva-già non porgono più alcun soccorso al lettore, e questi, coinvolto da capo a piedi in quei bouts d'existence incorruptibles che sono i poèmes, rimane perfettamente solo a sentirsi investito d'un potere – d'un'interiore libertà : d'uno slancio vitale e d'un coraggio morale – che per un istante crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi s'accorge che tale ricchezza era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che risvegliarla [...]* »<sup>31</sup>. La tentative de traduction de Char trouve sa motivation dans la nature de sa poésie, qui permet au lecteur d'élargir son expérience existentielle. Quelques années après, dans l'article écrit à l'occasion du prix Monselice, Caproni reprend la même idée en l'élargissant de Char à l'ensemble de la poésie<sup>32</sup>, et il opère un déplacement du lecteur au traducteur : la traduction consiste en « *un allargamento del campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, più che del conoscere, che allora – su un piano puramente didattico – qualsiasi altra lettura sarebbe valida* »<sup>33</sup>. Ainsi le poète-traducteur distingue l'acte traductif des phénomènes de transtextualité, rejoignant les présupposés développés en introduction. Le texte à traduire, surtout quand il est difficile, contraint le traducteur à « *calar[si] sempre più a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in [se] stessi, appunto per scorgere e catturare [...] la genuina forza del testo reclamante la nostra voce* »<sup>34</sup>. Le traducteur doit faire appel à sa propre voix : on voit là apparaître la dimension de créativité du traducteur qui sera la brèche par laquelle le texte traduit laissera transparaître des formes propres à Caproni. Cette invention (rappelant l'*inventio* comme catégorie rhétorique, et assimilant par là le texte traduit à une œuvre littéraire) tend à élargir non seulement le champ de son expérience mais aussi celui de sa propre langue, tandis que l'original doit avoir la capacité de résister au transfert. Il s'agit de voir, à l'arrivée, « *a che punto, secondo la nostra lingua, l'invenzione del poeta traducete ha saputo mantenere vivo il tradotto, e fino a che punto*

<sup>31</sup> G. Caproni, Préface à R. Char, *Poesia e prosa*, Milan, Feltrinelli, 1962.

<sup>32</sup> « Se queste righe di allora sembrano in tutto pertinenti al solo Char, in realtà non è così ». G. Caproni, « Divagazioni sul tradurre, in *La scatola nera*, op. cit., p. 62.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> G. Caproni, « Divagazioni sul tradurre, in *La scatola nera*, op. cit., p. 64.

*questi aveva in sé spiriti sufficienti per poter vivere nel nuovo ambiente, e per attizzare (svegliare, suscitare) le parole del nostro vocabolario* »<sup>35</sup>. On voit apparaître ici, à travers la critique des traductions d'autrui ou la théorisation de ses propres traductions, l'idée d'un rôle créatif du poète-traducteur mis à l'épreuve de l'étranger, pour reprendre le titre de Berman, dans le rapport à sa poétique et à sa langue. Il insiste en outre sur la stimulation qui naît du décalage entre sa propre poétique et celle des auteurs traduits, « *giacché di scontro – e non d'incontro – si è sempre trattato* »<sup>36</sup>, au-delà de quelques affinités marginales, avec Frénaud notamment. Il faudra se demander quelle est l'incidence de cette donnée de départ dans une éventuelle influence d'une poétique des traductions sur l'œuvre de Caproni. D'une manière plus générale, les déclarations théoriques (aussi bien dans les articles proprement théoriques que de ce qui en émerge dans les comptes rendus, à travers la démarche cohérente qui se dégage de ces écrits ponctuels et occasionnels) entretiennent, comme chez tout auteur, un rapport ambivalent avec son œuvre. La part de la critique existante pour chaque traducteur, et chaque traduction, est soumise à des critères souvent aléatoires et confère à la critique des traductions son caractère expérimental.

La chronologie confirme le lien entre les deux activités. Giovanni Raboni, dans la préface de *La scatola nera*, revient sur la chronologie du rôle de critique de Caproni : une collaboration très intense à *La Fiera letteraria* dans l'immédiat après-guerre, en 1947, puis de nouveau entre 1956 et 1970, à laquelle s'ajoutent d'autres revues, dont *La Giustizia* et *La Nazione*. Cette activité est concomitante en son début avec la pratique et la publication des premières traductions et elle accompagne ensuite une période de forte production. L'interruption de son activité de publiciste est peut-être due à l'intensité de la production poétique et traductive à la même période ; néanmoins, critique et traduction se nourrissent et se répondent mutuellement, la première constituant pour notre étude un corollaire de grande valeur.

L'œuvre de traductions de Giorgio Caproni se partage en deux directions, la poésie et la prose. Le corpus des poésies est composé principalement de trois poètes, dans l'ordre de publication des traductions : René Char, André Frénaud et Guillaume Apollinaire. L'anthologie *Quaderno di traduzioni*<sup>37</sup>, qui réunit un choix de traductions poétiques de Giorgio Caproni, constitue un cas à part dans notre corpus, dans lequel elle aura une large place ; c'est en effet l'unique exemple où le traducteur est

---

<sup>35</sup> G. Caproni, « Pierre-Jean Jouve in italiano », art. cit.

<sup>36</sup> G. Caproni, « Divagazioni sul tradurre, in *La scatola nera*, op. cit., p. 63.

<sup>37</sup> G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, édition établie par E. Testa, préface de P.V. Mengaldo, Turin, Einaudi, 1998.

placé en position d'auteur. Char et Apollinaire ont fait l'objet d'un choix de poèmes empruntés à plusieurs recueils<sup>38</sup>, tandis que deux recueils de Frénaud ont été traduits dans leur intégralité<sup>39</sup> : conséquences d'affinités personnelles, d'un horizon d'attente et de politiques éditoriales sur lesquelles nous reviendrons. Le corpus des proses est composé principalement de quatre auteurs : Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Blaise Cendrars et Jean Genet, et d'une œuvre unique pour chacun d'eux, à l'exception du dernier : *Le Temps retrouvé* de Proust<sup>40</sup>, *Mort à crédit* de Céline<sup>41</sup>, *La Main coupée* de Cendrars<sup>42</sup>, et deux anthologies pour Genet, l'une pour le théâtre<sup>43</sup>, l'autre pour les romans<sup>44</sup>. Le caractère exemplaire, pour ne pas dire symbolique, de la plupart de ces noms dans l'histoire littéraire, pour la prose comme pour la poésie, frappe dès le premier abord. La deuxième partie du corpus est constituée de l'œuvre poétique de Giorgio Caproni en son nom propre. Cette œuvre, parue au cours de sa vie sous forme de recueils singuliers entre 1936 et 1986 (à part *Res amissa*<sup>45</sup>, dernier recueil inachevé et paru posthume) a été regroupée dans l'édition critique de référence « I Meridiani », sous le titre *L'Opera in versi*<sup>46</sup>, paru en 1995.

Giorgio Caproni a publié treize recueils de poésie échelonnés entre 1936 pour le premier, *Come un'allegoria*<sup>47</sup>, et 1991 pour la parution posthume de *Res amissa*, un an après sa mort. Si l'on observe celle-ci dans ses grandes lignes, on ne peut que constater l'ampleur du chemin parcouru. La critique et l'auteur lui-même à travers ses témoignages ont commenté la tendance à la musicalité et l'aspect traditionnel (tant dans les formes que dans les thèmes) des premiers recueils, et à l'autre bout de l'arc temporel, la dimension métaphysique et novatrice des derniers recueils, dont *Res amissa* constitue une sorte de point limite. Sans même consulter la critique, ce contraste est assez fort pour pouvoir être saisi à la première lecture voire à la consultation de ces recueils respectifs, tant la profondeur de ces différences affecte jusqu'à la présentation visuelle

<sup>38</sup> R. Char, *Poesia e prosa*, op. cit. et G. Apollinaire, *Poesie*, Milan, Rizzoli, 1979.

<sup>39</sup> A. Frénaud, *Il silenzio di Genova*, Turin, Einaudi, 1967 et A. Frénaud, *Non c'è paradiso*, Milan, Rizzoli, 1971.

<sup>40</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. G. Caproni, Turin, Einaudi, 1951.

<sup>41</sup> L.F. Céline, *Morte a credito*, trad. G. Caproni, Milan, Garzanti, 1964.

<sup>42</sup> B. Cendrars, *La Mano mozza*, trad. G. Caproni, Milan, Garzanti, 1967.

<sup>43</sup> J. Genet, *Tutto il teatro*, trad. G. Caproni, Milan, Il Saggiatore, 1971.

<sup>44</sup> J. Genet, *Quattro romanzi e Diario del ladro*, trad. G. Caproni, Milan, Il Saggiatore, 1975.

<sup>45</sup> G. Caproni, *Res amissa*, édition établie par G. Agamben, Milan, Garzanti, 1991.

<sup>46</sup> G. Caproni, *L'Opera in versi*, édition établie par L. Zuliani, Milan, Mondadori, 1995.

<sup>47</sup> G. Caproni, *Come un'allegoria*, préface d'A. Capasso, Gênes, Emiliano degli Orfini, 1936.

des poésies. Si l'on observe en revanche cette œuvre dans son évolution, le passage d'un recueil à l'autre donne une impression d'homogénéité et de progression graduelle et subtile vers des formes nouvelles, impression qui confère à l'ensemble sa cohérence et son statut d'œuvre. Néanmoins, au cours de ce cheminement, la critique s'est accordée à distinguer un tournant à l'aube des années 1960, à partir des recueils *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1960-1964)<sup>48</sup> et *Il muro della terra* (1964-1975)<sup>49</sup>. Entre *Il Seme del piangere* (1950-1958)<sup>50</sup> et les deux suivants, le changement de thèmes et de tons est frappant, bien que l'on puisse aisément voir se profiler une continuité ne serait-ce que dans l'emprunt à Dante des deux derniers titres cités.

L'échelonnage des traductions est plus difficile à dater, en raison du caractère aléatoire de leur publication. En effet, autant la traduction de la poésie apparaît tôt au début de la constitution de son œuvre poétique et semble se donner comme un corrélat spontané de celle-ci, autant la traduction de la prose (qui répond presque toujours à des commandes et se trouve le plus souvent motivée par des nécessités d'ordre financières) se concentre à une période précise et relativement circonscrite au regard de l'ensemble de l'œuvre. Caproni a traduit la poésie française, comme nombre de ces collègues, dans un mouvement qui semble prolonger celui de la lecture et de l'imprégnation d'un auteur : Apollinaire, Prévert, Char, pour ne citer que les plus connus, ont exercé une grande influence sur la génération de poètes dont fait partie Giorgio Caproni, et ont été traduits par plusieurs d'entre eux (Sereni, parmi d'autres, a également traduit Apollinaire et Char). Frénaud, qui occupe aussi une large place dans le corpus traductif a été lié au poète italien par une longue amitié. Des traductions de chacun de ces auteurs ont d'abord paru en revue, avant de faire l'objet de publication en volume, entre les années 1960 et 1980. Ces volumes regroupent des traductions anciennes ou récentes, inédites ou non, mais toutes ont fait l'objet d'une révision, voire d'une réécriture, au moment de leur publication. Par ailleurs, il serait difficile de préciser la période de gestation de ces traductions, puisqu'il n'existe pas de catalogage systématique des parutions en revue ; quand bien même la date de parution est connue, elle ne permet pas d'en déduire la date d'écriture, sauf en présence d'un témoignage. C'est pourquoi on peut considérer la date de publication en volume comme date de référence de ces traductions, quand il n'y pas d'attestation de traductions précédentes sur des revues ou des anthologies, comme dans le cas d'Apollinaire par exemple. Plus encore peut-

---

<sup>48</sup> G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, Milan, Garzanti, 1965.

<sup>49</sup> G. Caproni, *Il Muro della terra*, Milan, Garzanti, 1975.

<sup>50</sup> G. Caproni, *Il seme del piangere*, Milan, Garzanti, 1959.

être que les poètes, les auteurs de prose traduits par Giorgio Caproni comptent parmi les références fondamentales du XX<sup>e</sup> siècle : Proust, Céline, et aussi Genet et Cendrars. Ce corpus-là, entièrement composé de commandes d'éditeurs, ne laisse pas de doute sur sa datation. La gestation des traductions, sur un laps de temps plus ou moins étendu et mesurable par les témoignages et la correspondance, précède immédiatement leur publication qui est de 1951 pour *Le Temps retrouvé*, 1964 pour *Mort à crédit*, 1967 pour Cendrars et 1971 et 1975 pour Genet, théâtre et poésie.

L'observation de la chronologie permet donc de constater que chez Giorgio Caproni la production massive de traductions s'étend entre 1950 et 1980, avec une forte concentration, qualitative et quantitative (Char et Céline) au début des années 1960, au moment même où un tournant s'opère dans son œuvre poétique. Cette simple coïncidence temporelle nourrit le postulat de départ de ce travail. Le philosophe et critique Giorgio Agamben, ami de Caproni à la fin de sa vie, a établi l'édition posthume de *Res amissa*. Dans la préface, il définit les traductions de ce dernier comme « *il laboratorio in cui si è preparata la "trasmutazione" che segna la svolta topica dell'ultima poesia di Caproni* ». Par l'emploi du terme « *trasmutazione* »<sup>51</sup>, qui en langue archaïque était synonyme de « *traduzione* », il semble évoquer un rapport dans la tradition entre la traduction et la création poétique. De plus, dans la deuxième partie de l'œuvre poétique de Caproni, à partir du *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, les thèmes évoluent et s'orientent vers des préoccupations métaphysiques, réalisant la « *svolta topica* » dont parle G. Agamben. Dans le même mouvement, inséparablement, la forme de l'œuvre change. En tendant par bien des aspects de son écriture, du côté de la narration et du théâtre, elle rend d'autant plus intéressante la confrontation avec les traductions d'après ces genres littéraires (le théâtre étant représenté de façon marginale dans le corpus par les pièces de Genet) et renforce l'intérêt d'un rapprochement au premier abord problématique entre le corpus des traductions et l'œuvre poétique de Caproni.

Une distinction nette entre prose et poésie au sein du corpus apparaît peu pertinente. La notion de rythme, fondamentale, permet un dépassement de la distinction entre genres, ainsi que le suggère H. Meschonnic. *Poétique du traduire* est précédé de *Critique du rythme*, dans lequel il affirme : « *le rythme est organisation du sens dans le discours... le rythme dans le discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens* »<sup>52</sup>. Dans cette perspective, le rythme échappe au statut

<sup>51</sup> G. Agamben, « Disappropriata maniera », in *Categorie italiane*, Venise, Marsilio, 1996, p. 101.

<sup>52</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 70.

d'élément formel, et la distinction même entre forme et contenu perd de sa légitimité : comme le rythme, le mètre ou la rime, en phase avec des éléments de contenu, font sens. C'est ce que Henri Meschonnic appelle la « forme-sens », ou forme profonde, révélatrice de la poétique d'un auteur, entendue comme le moment, dans un texte, original ou traduit, où affleure une thématique directrice de l'œuvre d'un auteur, inséparable de sa forme et cristallisée en elle : « *les poètes lient la poésie à l'état poétique, ils l'enracinent dans un vécu dont elle est une forme, forme profonde comme Baudelaire parle de rhétorique profonde* »<sup>53</sup>. L'allusion à Baudelaire est significative : une telle conception est rendue possible par une certaine forme de littérature, qui apparaît en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et dont il est l'un des étendards. Elle est aussi présente chez Barthes (partant de Hugo) dans *Le degré zéro de l'écriture* : « *Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie* »<sup>54</sup>. C'est précisément dans cette problématique que s'inscrit notre approche du corpus des traductions.

L'abolition du clivage entre prose et poésie est donc liée à l'évolution de la littérature contemporaine et en particulier à la notion d'oralité, distincte du langage parlé et comprise « *comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation* »<sup>55</sup>. L'idée de rythme a été théorisée par ceux-là mêmes qui ont théorisé la traduction ; cette coïncidence, loin d'être un hasard, est le signe d'une solidarité étroite entre les deux problèmes, comme les citations précédentes en ont déjà fourni un indice. Le rythme dépasse la question de la langue et se trouve largement utilisé de manière métaphorique dès qu'il y a mouvement. On peut le définir de la manière suivante : « *la séquence rythmique trouve sa règle dans le retour, la répétition, l'opposition, l'oscillation, bref la périodicité des mesures* »<sup>56</sup>. En tant que périodicité, il se manifeste dans la langue à travers les accents, qui sont de plusieurs types : métriques, prosodiques, de mots, de groupes de mots, de phrase, tous se superposant pour former la dimension orale du discours. S'il y a bien rythme dans la poésie comme dans la prose, le mètre de la poésie ne se confond pas avec le rythme : « *le rythme est un mouvement. Étymologiquement un flux [...], le mètre est un moyen de mesurer ce flux* »<sup>57</sup>. Le mètre est une notion beaucoup plus restreinte et précisément définie, qui fonctionne sur un schéma accentuel différent selon les langues (accents de

<sup>53</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 53.

<sup>54</sup> R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 38.

<sup>55</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 117.

<sup>56</sup> J.C. Vegliante, « Rythme des vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese », *Chroniques italiennes*, 2001.

<sup>57</sup> H. Meschonnic et G. Dessons, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998, p. 24.

mots en italien et de groupes de mots en français) ; « *il ritmo è costituente del metro, ma senza esaurire in esso tutte le sue potenzialità* »<sup>58</sup>. Il y a un rythme du mètre (les cellules rythmiques ou *piesds*, productif surtout dans le mètre italien), mais le rythme ne s'y résume pas, c'est ce qui fonde la difficulté de cette notion. Une autre mesure du rythme, qui est l'équivalent de la mesure métrique pour la prose, serait la prosodie, formée par l'alternance des groupes syllabiques et accentuels dans les mots et les effets de série qui en résultent. Le rythme est présent dans toute langue mais dans l'écriture, il est le produit d'une organisation de l'auteur, et donc d'une subjectivité, c'est à ce titre qu'il est signifiant. Il est même « *le signifiant majeur* » en tant qu'il est irréductible à une partie du discours mais se trouve en chacune d'elles, faisant tenir le texte, « *fungendo da legame percettibile tra motivazione del reale e arbitrarietà convenzionale dei segni* »<sup>59</sup>. C'est pourquoi selon Caproni lui-même un texte traduit doit trouver son propre rythme « *a qualsiasi costo* »<sup>60</sup>, qui sera forcément différent de celui de l'original et le constituera à son tour en texte autonome, fondant le lien essentiel entre rythme et traduction : « *la conception du rythme dans le discours a également une incidence sur la pratique et la théorie de la traduction. Dans la mesure où les traductions comportent nécessairement leur métalinguistique, leur métalittérature, elles ne programment pas de la même manière ce qui passe, et ce qui ne passe pas, selon qu'elles s'inscrivent dans la dualité du signe ou dans le primat du rythme* »<sup>61</sup>.

Ainsi, l'approche traductologique se donne aussi, à rebours, comme révélateur critique de la place du rythme dans un texte, et en particulier dans notre corpus appartenant à la poésie italienne du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, cette dernière s'est caractérisée par un « *effacement des frontières* » entre prose et poésie et de manière générale entre les codes de la littérature traditionnelle, mettant le rythme au centre de ses enjeux : « *la "langue morte de la bourgeoisie" (Fortini) est toujours bien agissante dans cette littérature mais de plus en plus "libérée" et poussée jusqu'à ses limites extrêmes entre les deux pôles opposés d'une règle métrico-rythmique et de la cadence supra-segmentale du discours. Il s'agit d'une situation littéraire d'une remarquable subtilité, dont il faudra tenir le plus grand compte dans des travaux de type traductologique* »<sup>62</sup>. Le partage du corpus des traductions entre prose et poésie semble

<sup>58</sup> J.C. Vegliante, « Ritmo e semantica attraverso la poesia di Montale », *Narrativa*, n°15, 1999.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> G. Caproni, *La scatola nera*, op. cit., p. 65.

<sup>61</sup> H. Meschonnic et G. Dessons, *Traité du rythme*, op. cit., p. 76.

<sup>62</sup> J.C. Vegliante, « Mise en train, rythme », *Chroniques italiennes*, édition web n°6, p. 13-14.

permettre une division du rythme traditionnel, prosodie et métrique. Entre la concision du texte poétique et le flux du discours prosastique, les points sensibles de la traduction ne seront pas les mêmes ou n'auront pas la même valeur, mais passeront dans les deux cas par une prise en considération du rythme. Dans la poésie, cette prise en considération s'appuie en premier lieu sur les critères traditionnels du mètre (ainsi que des sonorités), permettant quand cela s'avèrera pertinent un découpage serré du texte traduit, mais pourra aussi intégrer d'autres dimensions du rythme. Si le dépouillement intégral ne semble pas être adapté au texte en prose, la nature de ce dernier nécessitera en revanche une attention soutenue à des points d'ordre secondaire dans l'analyse des traductions poétiques. En effet, l'absence de critères formels d'ordre métrique et le rôle plus diffus des sonorités seront compensés par un intérêt accru pour l'organisation syntaxique de la phrase et en particulier pour le traitement de la ponctuation, déterminante dans le rythme de la phrase en tant que vecteur des pauses, qui constituent avec l'accent « *le procédé essentiel de séparation des groupes* »<sup>63</sup>. Le rythme insufflé par la ponctuation et en particulier par les virgules, à la différence de la métrique et de la prosodie, ne peut pas être quantifié mais provient des indications de lecture données par ces signes : il participe de la « *cadence supra-segmentale du discours* »<sup>64</sup> qui est l'une des deux dimensions du rythme. Par ailleurs, la ponctuation influe sur l'intonation de la phrase ; ceci ne concerne plus le rythme, mais la mélodie, les deux effets concourant à former cette cadence. La dimension mélodique dispose moins encore que le rythme d'instruments pour l'analyser mais elle est la première à être affectée par l'organisation de la ponctuation dans le discours, comme il ressort de toute tentative de lecture. Elle relève donc non pas de l'écriture du texte mais de son exécution. La notion de rythme ainsi définie se révélera très utile à notre analyse et encourage à porter une attention soutenue à la forme y compris dans les textes en prose. L'idée reçue qui donne la primauté au contenu dans la prose tombe. De la même façon, il encourage à « *ne plus partir du style comme écart, choix dans la langue, originalité – partir de l'œuvre toute entière comme système générateur de formes profondes, fermeture et ouverture, comme elle vient d'être définie* ». Cette considération, énoncée pour l'analyse textuelle, vaut aussi pour l'analyse de la traduction. Les deux approches ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et le relevé raisonné des écarts

---

<sup>63</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 78.

<sup>64</sup> Du point de vue grammatical, la fonction mélodique des signes de ponctuation est première par rapport à celle d'agent de l'organisation syntaxique du discours : « *leur première fonction était de marquer les endroits pour respirer dans la lecture à haute voix, et jusqu'au XIX<sup>e</sup> s. ils ont surtout noté les pauses de l'oral* ». M. Riegel, J.C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 84.

stylistiques conduira vers les formes profondes de la poétique de Giorgio Caproni. En reformulant une forme-sens déjà exprimée par un autre dans une nouvelle forme qui lui est propre, le poète-traducteur fait accéder à l'origine même d'une forme profonde, que l'on retrouvera dans l'œuvre poétique.

Dans une première partie, après une présentation détaillée du corpus et des bases de la méthodologie adoptée, le corpus des traductions sera analysé, en séparant la poésie de la prose et en essayant de distinguer dans chacune des œuvres traduites l'élément privilégié par le traducteur, et porteur d'un « effet-traduction » plus ou moins visible. Dans une deuxième partie, une première passerelle sera établie entre les deux corpus, poésie et prose, par la mise en évidence des « effets-traductions » trouvant un écho dans la poétique du traducteur et signifiant un infléchissement du texte traduit vers l'œuvre poétique de Giorgio Caproni. Enfin, dans la troisième partie, l'œuvre poétique postérieure au corpus des traductions sera abordée à la lumière des traits récurrents de celui-ci, en distinguant les intertextualités ponctuelles, au niveau du microtexte, de l'émergence de formes profondes, dans le macrotexte, caractéristiques de cette phase de l'œuvre et provenant du travail de traduction. Ainsi, l'influence du travail de traducteur sur le travail de poète de Giorgio Caproni, comme cas exemplaire du rôle de la traduction dans le processus créatif et son évolution, sera mis en évidence, afin de voir si la traduction est un des laboratoires où s'élaborent, au-delà du renouvellement topique mis en évidence par Giorgio Agamben et dans des conditions qui restent à définir, les instruments de la poésie.