

Elena Ricci

*L'Université D'Annunzio Chieti-Pescara*

## Les problèmes de la traduction poétique: le cas de *L'Infini* de Giacomo Leopardi en langue française

La diffusion et la circulation, au delà des frontières nationales, des patrimoines culturels ont vu surgir dès l'antiquité le problème de leur traduction dans une langue différente de l'originale. Cette opération constitue un des éléments essentiels au développement du système littéraire en général car en transposant des textes d'une langue à l'autre, on véhicule en même temps des exemples, des traces de cultures différentes qui vont avoir des répercussions sur le tissu social, linguistique et littéraire qui le reçoit. Le traducteur n'est donc pas un agent passif, mais il devient, selon l'opinion de Steiner, un interprète de thèmes, d'attitudes, de valeurs, de contenus culturels qui contribuent à l'évolution de l'histoire littéraire, et même à l'intégration profonde des peuples.

Ainsi que les autres formes de communication, la traduction littéraire a été considérée par la linguistique moderne en tant qu'énoncé, contenant un message qui, dans sa globalité, est plus vaste que la somme totale des signes linguistiques du contexte. Ces notions de contexte, de situation, de message oriente les différentes théories qui se sont occupées de l'évaluation et des procédés de la traduction. Les recherches de la linguistique ont cependant permis de mieux spécifier le phénomène, dans une perspective plus large, dans laquelle l'éternelle question de fidélité stylistique-beauté littéraire a été affrontée d'une façon plus pertinente, suivant la démarche jakobsonienne. Mounin, par exemple, affirme que traduire ne signifie pas seulement respecter le contenu lexicale et syntactique du texte, ou bien être conscient des registres de la langue employée, mais surtout comprendre la signification globale du message, son milieu, et si cela est nécessaire, la civilisation d'où ce texte arrive. Chaque texte étant un signal linguistique qui implique, selon l'opinion désormais classique de Nida, un rapport fonctionnel avec les autres éléments du contexte culturel en général.

Auparavant, les réflexions théoriques sur le problème avaient toujours tourné autour du choix entre une fidélité aux mots du texte ou bien à celle de leur signification puisque la qualité (la beauté) n'était possible qu'aux frais d'un éloignement

de la signification; au cours des siècles, on a vu s'alterner les partisans de la version littéraire et ceux de la libre adaptation (la célèbre „belle infidèle”). Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de parcourir maintenant les étapes qui ont marqué l'histoire de ces positions théoriques, en fonction du passage du Moyen Age à la Renaissance, du Classicisme au Romantisme.

Goethe, Dolet, Leconte de Lisle, en syntonie avec les exigences de leur époque, ont indiqué la voie à suivre pour réaliser une traduction qui puisse rendre toute la couleur du texte original: elle devait garder intacte la complexité lexicale, syntaxique, rythmique, ainsi que l'atmosphère linguistique, culturelle du siècle, de la nation et de la civilisation d'origine. Au fond de cette position, il y avait la conviction que tout peut être toujours communiqué, que l'expérience humaine était toujours unitaire, et que les formes de la connaissance étaient universelles.

La linguistique moderne (Martinet enseigne) a souligné entre autres qu'à chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience puisque chaque langue organise sa propre vision de l'univers. Et la traduction des différences soutend l'existence de deux systèmes homologues qui ont cependant en commun une convergence culturelle: l'écrivain et le lecteur – au delà des frontières nationales et historiques – sont conscients d'appartenir à une même communauté qui possède des valeurs, des sentiments, des représentations symboliques homogènes.

Après les découvertes de l'anthropologie culturelle, de l'ethnologie, des secteurs spécialisés de la linguistique, des cultures et des civilisations profondément différentes dont les langues expriment une vision du monde tout à fait particulière peuvent désormais être traduites par des langues différentes. La traduction devient alors une opération linguistiquement mobile puisqu'elle dépend du rapport dialectique entre langue et vision du monde, entre langue et langue. Cela dit, comme il n'existe pas deux langues parfaitement correspondantes dans leurs caractéristiques sociales, leurs systèmes lexicaux, grammaticaux et phonétiques, chaque traduction pour autant qu'elle soit théoriquement et méthodologiquement irréprochable, ne correspondra à l'original que dans son ensemble. De plus, le traducteur, même le plus objectif et le plus impersonnel, ne pourra jamais annuler complètement sa propre personnalité et sensibilité. Il s'agit là des données qui existent mais elles n'empêchent pas qu'il soit possible d'obtenir des traductions littéraires avec des standards acceptables, d'autant plus si celles-ci portent sur deux langues très proches entre elles d'un point de vue culturelle et linguistique. Les difficultés pour le traducteur seront inférieurs mais toujours en fonction de l'expression d'une diversité.

Quand on passe de la traduction d'un texte narratif, où prédomine la fonction communicative du langage, à **un texte de poésie** il est évident qu'il faut affronter d'autres difficultés d'ordre stylistique puisqu'il y a les effets sonores, rythmiques, métriques, apparemment intraduisibles dans un système différent. Mounin souligne justement alors que rester fidèle au texte poétique et aux moyens expressifs de la

langue de départ, ne signifie pas en traduire automatiquement tous les éléments sémantiques, grammaticaux ou phonétiques mais „sentir et identifier la poésie autant dans les buts que dans les moyens”. Dans le cas contraire, écrit Valéry, la fidélité limitée à la signification devient une trahison. Pour Malberg le traducteur doit avant tout saisir l’essentiel du contenu poétique, en comprendre toutes les valeurs, les connotations, les vibrations et ensuite chercher une expression qui suscite le même effet que l’original: pour Malberg donc le traducteur doit devenir lui-même un poète. Celui qui traduit est finalement au service de la „parole d’autrui” – selon les mots de Starobinski – mais, en même temps, il donne une épaisseur à un nouveau langage, cohérent et poétique. A ce propos il faut rappeler la position d’Etkind pour qui la traduction d’une poésie apparemment intraduisible est possible seulement à condition de la recréer, suivant d’autres lois et à l’intérieur d’un différent système linguistique et esthétique. Le but en effet n’est pas celui de faire une copie, mais de découvrir des équivalences également valables dans la langue d’arrivée.

Pour illustrer cette problématique de la traduction poétique, nous avons choisi de comparer les traductions en langue française d’une poésie italienne de Giacomo Leopardi, *L’Infini*, très célèbre dans toutes ses traductions en langues étrangères. Ce qu’il faut souligner, par rapport à notre choix de travailler sur *L’Infini*, c’est que ce bref poème concentre en lui les principaux problèmes que doit affronter tout traducteur et particulièrement le traducteur français. Ces problèmes dépendent bien évidemment du fait qu’il s’agit de poésie, mais ils dépendent surtout d’une part des réflexions que Leopardi lui-même a élaborées sur la langue poétique, et d’autre part du rapport anachronique que l’italien entretient avec le français. Leopardi part du principe que la langue poétique doit être „différente”, doit „s’éloigner” des automatismes aveugles de la langue quotidienne, le fondement de la langue poétique étant l’écart stylistique par rapport à l’usage. En outre, Leopardi éprouvait une véritable haine envers le français, langue essentiellement antipoétique, sans élégance. Il affirmait qu’elle n’était pas une langue faite pour la poésie, n’ayant pas un langage différant du langage quotidien, et donc elle ne pouvait pas exprimer l’indéfini, but essentiel pour lui de la poésie. Ainsi, condamnait-il la tendance du français à trop se conformer à l’usage. D’autre part, la langue poétique italienne du XIX<sup>e</sup> siècle est encore ancrée dans une langue littéraire qui cherche sa voie et subit encore la fascination des modèles soutenus, rares et archaïques que le langage des poèmes français de la même époque a déjà abandonnés et n’arrive donc pas à traduire dans le même esprit.

En ce qui concerne *L’Infini*, Leopardi puise ses choix linguistiques et stylistiques dans l’italien littéraire de son temps, en particulier dans la tradition savante et archaïsante; et cet italien, en outre, est transfiguré et rendu atemporel grâce à un emploi particulier et très personnel des constructions syntactiques et morphologiques. Déjà Valéry Larbaud reconnaissait l’extrême difficulté de traduire en langue étrangère cette poésie qui se constitue, dans sa propre langue, comme ten-

sion interne à la parole, comme conflit permanent de la parole à l'intérieur de chaque poème, tendue en permanence vers l'énigme de la présence. Francesco Flora – à ce propos – souligne comment la poésie de Leopardi semble absorber avec une pureté absolue tout ce qu'on a l'habitude d'appeler la langue poétique de la tradition italienne... tout en la transformant dans une voix unique et presque insaisissable.

Avant d'aborder l'analyse des aspects lexicaux et morphologiques des 4 traductions françaises que nous avons choisies de *L'Infini*, rappelons brièvement qui est Leopardi et quelles sont les particularités de sa poésie. Plus de deux siècles s'étaient écoulés depuis la mort de Tasse, au cours desquels la répétition incessante de clichés et de formules poétiques usées jusqu'à la corde, dans un langage de plus en plus artificiel, aurait pu laisser croire que tout avait été dit. Pourtant, en un peu plus de vingt ans, alors que le romantisme s'était un peu partout affirmé en Europe, Leopardi, qui, pour sa part, s'était défini comme un adversaire résolu des romantiques, rédigea, dès la fin de son adolescence, sur un rythme haletant, une oeuvre énorme et multiforme, dont les poèmes sont non pas le résumé, mais l'aboutissement le plus achevé, et qui renoue avec la plus haute tradition italienne, celle qui remonte à Dante et à Petrarque.

Il y a beaucoup de choses surprenantes dans cette brève existence d'un hobereau né sur les Etats du Pape, en 1798, dans une très petite ville des Marches, Recanati, qu'il n'a cessé de définir comme une étouffante prison. Mais Recanati n'était pas seulement loin de tout, hors des routes et de toute circulation d'idées; la famille de Leopardi, de plus, incarnait sans doute ce qu'on pouvait imaginer de plus obtus, de plus rétrograde à ce moment-là dans la péninsule. Le père se présentait comme le dernier gentilhomme d'Italie, non pas sot d'ailleurs, mais au contraire – frotté de belles-lettres, haïssant indistinctement les idées nouvelles, la philosophie des lumières, les voyages et les envahisseurs français. Sa mère était bornée, froide, bigote, acharnée avant tout à reconstituer le patrimoine familial naguère dilapidé par son époux. Giacomo Leopardi passa donc les 25 premières années de sa brève existence (il mourut à 39 ans) dans le palais familial et dans la bibliothèque, remarquablement riche.

Il fut un enfant d'une exceptionnelle précocité intellectuelle: il avait appris à peu près seul le latin, puis le grec, l'hébreu, le français, l'anglais et dès son adolescence se plongea dans d'immenses lectures, principalement historiques et philologiques. Célèbre à l'âge de 15 ans, il entretenait de doctes correspondances avec des érudits italiens ou même étrangers. En revanche, il y laissa sa santé. Déjà bossu, malingre, atteint de toutes sortes d'affections, ses yeux devinrent rapidement très très fragiles et sa vie ne fut bientôt plus qu'une succession de souffrances incessantes, qu'il savait incurables. Lorsqu'il eut enfin réussi à s'arracher à Recanati, Leopardi mena une vie errante en Italie, principalement à Florence et à Naples, où il mourut en 1837.

Cette jeunesse recluse, ce travail forcené Leopardi les a lui même expliqués comme désir de gloire. Et il aspirait à cette gloire puisque c'était le seul moyen qu'il avait entrevu afin d'échapper à l'étouffante et mesquine réalité quotidienne de Recanati. Il n'imaginait pas d'autre médiation avec le réel que celle des livres, de l'écrit. Son rêve à lui c'était la création d'une nouvelle littérature, grande et noble, étrangère aux préciosités des pseudo-classiques, de même qu'aux enflures des romantiques; il voulait une nouvelle langue, souple et vigoureuse, aussi éloignée des innovations barbares que du pédant rigorisme. Après des traductions de textes poétiques latins et grecs, Leopardi commence donc à exprimer plus directement ses émotions par le détour de l'éloquence patriotique. Et, derrière les attitudes conventionnelles et les recettes de la rhétorique, on voit peu à peu apparaître un ton nouveau chez lui, beaucoup plus direct et plus personnel. Il s'affranchit progressivement des contraintes des formes fixes; il emploie de façon très souple les rimes, et souvent les abandonne; il manifeste un sens de la musique et des coupes qui épouse fidèlement le rythme de la pensée. Il était d'ailleurs parfaitement conscient de cette évolution qui se produisait en lui: ses lettres, son journal en donnent de nombreux témoignages. Dans le *Zibaldone*, on peut repérer les éléments essentiels de sa poétique, en particulier sa réflexion sur le choix des mots et des images à employer en fonction de leur valeur poétique ou bien son insistance sur les notions de vague, d'indéfini, d'indéterminé – termes étant pour lui intimement liés à la découverte du monde dans l'enfance et aux émotions causées par une réalité sentie avant d'être véritablement connue. En même temps, la réflexion profonde sur la destinée de l'homme s'exprime par la conscience aiguë de sa réalité fondamentale et inévitable: la maladie, la souffrance, la mort.

Leopardi est bien un poète et un philosophe qui d'ailleurs intéressa beaucoup Nietzsche et il n'est pas sans préfigurer quelque peu Kierkegaard. S'il ressentait „l'insoutenable pesanteur de vivre”, affecté par ce qu'il appelait „la puissance destructive de la nature”, il n'était pas aussi inexorablement pessimiste qu'on le prétend, et il lui arrivait de traduire „le bonheur inaccessible en images de liberté: tels les oiseaux, une voix de femme chantant à sa fenêtre, la transparence de l'air et surtout la lune”. Toute sa vie durant, Leopardi est donc partagé entre le sentiment et la raison, entre l'inspiration et l'analyse. C'est le sentiment qui le fait vibrer, crier, espérer, désespérer, qui l'entraîne aux hautes cimes de la création. Et c'est la raison, froide et implacable, qui le ramène sans cesse vers la réalité, vers le „mystère terrible et effrayant de la vie universelle”.

Ses plus beaux poèmes apparaissent comme des méditations nocturnes ponctuées par les sonorités voilées ou imprécises d'un univers qui n'est connu qu'à distance, à travers l'écran des souvenirs ou la barrière des portes et des fenêtres closes. Pourtant, il ne se contente pas de traduire les voix du silence et les échos qui s'éveillent dans une très lointaine mémoire affective. Nous retrouverons toujours les signes d'une poétique de la mémoire qui, dans sa formulation même, évoque à l'avance celle de Proust, et dans laquelle Leopardi privilégie tout particulièrement

rement les images ou les sensations liées à l'ouïe, puisqu'elles laissent une plus grande liberté à l'imagination. Mais il est aussi, et délibérément, un poète de la pensée, passant du monologue solitaire à une méditation qui investit la condition même de l'homme, jouet d'une absurde et aveugle nature. C'est la poésie et la philosophie, dans leur commun enracinement dans l'imagination et la mémoire qui permettent à Leopardi d'entrer en relation avec le fond obscur de la Nature et de penser le Néant comme constitutif de l'Être. Sa poésie est d'autant plus pensante lorsque, au lieu d'habiller des idées et des concepts, elle se laisse traverser et questionner par la pensée, par l'écoute, dans la parole de l'écho de l'Être. En 1927, Ungaretti dit: „Je crois que l'unique tâche du poète est de trouver dans les paroles un écho de l'Être”. Cette suggestion d'Ungaretti est profondément leopardienne, et elle montre le voisinage d'une des voix majeures de la poésie de notre siècle avec la poésie de Leopardi et le lien, à l'intérieur de la pensée et de la poésie italienne depuis Vico, autour de la question de l'accès à la vérité de l'Être. Toute une série de poèmes comme: *A la lune*, *Le soir du jour de fête*, *La vie solitaire*, *Le repos après la tempête*, *Le samedi du village*, *Le passereau solitaire*, illustrent cette poétique et font partie de ce qu'on a appelé la saison leopardienne des *Idylles* qui sera suivie par la saison des grands poèmes philosophiques comme *Le chant nocturne*, *Le Genet*, qui traduisent un renouvellement complet de la poésie de Leopardi dans son esprit comme dans sa forme. Ces poèmes sont publiés dans le recueil *Canti (Chants)*, un mince recueil qui constitue l'un des jalons essentiels de la poésie italienne et où la première place est occupée par *L'Infini*, texte écrit en 1819, à l'âge de 21 ans. *L'Infini* représente en effet l'exemple le plus achevé d'une forme d'expression purement lyrique et totalement décantée de toute référence ou allusion personnelle, dont le rythme unique caractérise la dialectique entre fini et indéfini, en la chargeant d'une signification métaphysique universelle et atemporelle.

Abordons maintenant l'analyse des traductions de Vivier en 1960, Jacottet en 1964, Orcel en 1982, et Estève en 1990 en ce qui concerne essentiellement certains mots-clés du poème dans lesquels nous retrouvons toute l'épaisseur des thèmes de l'imagination et de la philosophie de Leopardi. Cette analyse se fonde sur l'évaluation de l'exactitude des mots traduits en français, en fonction de leur connotation récurrente dans l'organisation thématique et linguistique de Leopardi. Les 4 traductions se heurtent en effet toutes dès l'abord au rapport complexe qui existe entre la fidélité sémantique et l'adhésion aux choix stylistiques du texte original dans les expressions suivantes:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle  
 e questa siepe  
 io nel pensier mi fingo  
 il cor non si spaura  
 odo stormir  
 vo comparando

e mi sovvien l'eterno  
il suon di lei  
il naufragar m'è dolce in questo mare

*Toujours*: l'idylle s'ouvre sur une sollicitation de la mémoire devenue songe, d'un songe qui efface les limites spatiales et temporelles; mais il ne peut les effacer que dans le passé, dans ce qui a disparu, dans ce qui n'est rien, seul champ de la parole de l'évocation (Ungaretti). Le début *Sempre caro mi fu* exprime donc en italien une grande puissance affective qui cependant est affaiblie en français par le simple verbe *aimer* et par la construction syntaxique qui oblige à l'emploi du sujet. Le verbe *aimer*, dont l'emploi sémantique français est plus ample que l'italien *amare*, dilue et banalise la valeur prégnante de l'expression leopardienne. Seul Orcel la traduit littéralement (*me fut chère*), il garde ainsi en français le ton intime et introduit en même temps une nuance de raffinement contenu dans le mot *ermo*. Ce mot *ermo* représente le premier cas du choix d'un lexique raffiné (de tradition pétrarchiste), enveloppé d'une aura hautaine, flanqué d'un terme tout à fait commun comme *colle*, qui dénote une réalité concrète et définie. La proximité de ces deux mots crée un effet straniante, de dépaysement de grande force poétique.

Il faut souligner l'importance de l'adjectif *ermo*, un de ces mots que Leopardi appelle „pellegrini”, rares, en raison de son étrange sonorité qui le rend sourd et comme intérieur. Ce genre de mots apparaissent très souvent dans l'ensemble des *Chants* pour désigner d'une part les thèmes de l'indéfini, du vague, de l'incertain; d'autre part la poétique du primitif qui fait appel à une situation archaïque, originelle de l'humanité dans laquelle la poésie était le langage de la nature. A ce réseau sémantique se réfèrent les idées de parte—quieta—voce—colle.

Vivier et Estève traduisent l'expression par *ce coteau solitaire* où l'adjectif *solitaire* par rapport à *ermo* s'étend sur un champ sémantique plus vaste qui se réfère tant à la position géographique de la colline qu'à la condition existentielle du poète par rapport à ses semblables, du poète dans le monde. Il est évident que le mot *solitaire* ne fait pas partie du registre recherché de la langue comme par contre l'est *ermo*, cependant ils essaient de reproduire le même effet leopardien en traduisant *colle* par coteau, là où le français *coteau* se charge d'une valeur particulière qui rappelle l'ancien français *petite colline*.

Jacottet par contre opte pour *cette hauteur déserte* qui met en évidence le relief de l'endroit: élevé et inhabité, malheureusement le choix de *hauteur* même dans sa connotation littéraire, au lieu de *coteau*, *colline*... est maladroit. De plus, le fait de traduire *ermo* par *déserte* est la conséquence d'une simple identification de la qualité de l'espace géographique, mais ne tient pas compte des multiples valeurs symboliques du mot *ermo* dans l'ensemble de la poétique de Leopardi.

Orcel aussi opère une simplification lorsqu'il traduit *colle* par *colline*, mais il essaie de reproduire le caractère métaphorique de l'image en traduisant *ermo* par *isolée*.

L'image de la *siepe* qui sert d'obstacle matériel au regard du poète mais qui stimule en même temps sa capacité imaginative est traduite par le mot *haie* sauf Vivier qui emploie le mot *broussailles*, imaginant une végétation inculte et sauvage qui n'existe pas dans l'idée de siepe-haie, simple obstacle naturel qui limite.

Le deuxième hémistiche du second vers s'enjambe sur le vers suivant dans le lien qui s'établit entre *tanta parte* et *ultimo orizzonte*. Il engendre ici la dialectique entre le fini et l'infini, entre l'horizon fermé et l'horizon ouvert qui est l'axe fondamental de toute cette poésie que Jacottet comprend et valorise lorsqu'il emploie *une telle étendue*, expression qui insiste sur l'aspect concret de l'ampleur indéterminé de l'espace. Vivier également fait pareil en traduisant par le simple adverbe *tant*. Orcel et Estève par contre avec *un pan* et *de vastes pans* pour traduire *tanta parte* opèrent un choix plus dénotatif qu'évocatif.

En ce qui concerne *ultimo orizzonte*, seul Vivier s'éloigne du terme *horizon* et choisit *ligne d'espace*, que marque un éloignement sémantique superflu du texte. Le ton soutenu de l'expression *il guardo esclude* marque non seulement la façon dont la haie empêche apparemment au regard de s'élancer vers l'infini, l'enfermant dans un espace délimité, mais insiste aussi sur le sens d'exclusion qui est métaphore de la condition du poète. Ungaretti affirme à ce propos qu'il s'agit d'une cécité atteinte après quelque résistance puisque voulant dire „enfermer dehors”, Leopardi emploie *esclude* qui est un vocable d'une certaine violence. Donc la haie n'aurait pu aider à la solitude, à la beauté et au caractère absolu de la colline solitaire, ni produire ainsi une illusion, si le savoir ne lui avait opposé une résistance et n'avait, pour finir, cédé. Cette polysémie est aplatie si non annulée dans les traductions françaises qui suivent la direction univoque convoqué dans le texte par le mot „haie”, simple obstacle au regard. Cette image et cet effet linguistique qui apparaissent en italien par la juxtaposition de deux termes appartenant à deux registres différents, fondement de la polysémie des choix léopardiennes, subissent en français le même sort que *ermo colle*. Tous se limitent à traduire: *cache au regard* (Jacottet) ou bien *dérobe au regard* (Orcel et Estève) ou, pire encore, *cachent aux yeux* (Vivier) qui ne réussissent ni à rendre la solennité du mot *guardo*, ni le concept fortement connoté d'exclusion auquel toutefois Orcel et Estève se rapprochent avec le verbe *dérober*, plus recherché.

A partir du vers 4, l'enchaînement des pensées du poète est exprimé par la contemplation et l'observation qui caractérisent la nature sentimentale et méditative de la poésie. Cette atmosphère est rendue assez facilement en français qui traduit par *contempler*, *tranquillité*, *paix* les mots clés de l'attitude de Leopardi face à la contemplation et aux silences des espaces. Il faut cependant rappeler que le verbe „contempler” indique que le poète regarde avec un regard qui se fait intérieur, redevenant, de rêve qu'il était, mémoire. Au moment où son sentiment se

dissout presque insensiblement, le poète est déjà emporté par ses divagations sur l'infini; ou mieux – dit Ungaretti – il est déjà sur le point d'être pris dans la conscience du souvenir. En effet le mot *fut* du début, profondeur de toute pensée, est le pivot de toutes les alternances, entre songe et mémoires, des évocations du passé.

La nature du style littéraire soutenu de l'expression *io nel pensier mi fingo* – noyau crucial des thèmes de Leopardi – pleine de valeurs symboliques et idéaux, est traduite de 4 façons différentes qui s'efforcent de reproduire la charge émotive, intrinsèque. Dans ce cas également on constate combien l'extrême précision de la langue française dans la terminologie de la tradition poétique après Malherbe, rend très difficile la recherche d'un terme équivalent au mot italien érudit et suggestif  *fingere*. Vivier traduit *j'imagine* et explicite de façon univoque la nuance et la polysémie de *mi fingo*. Jacottet préfère *j'invente* qui toutefois fait trop appel à une activité rationnel plutôt qu'à une activité sensible. Orcel par contre emploie *je forme* et évite ainsi tout approfondissement sur le genre d'activité de l'esprit; son choix bien trop général même dans son acception littéraire, obtient d'ailleurs un effet inapproprié dans la mesure où il est en rapport aux espaces illimités et aux silences qui difficilement sont formés par quelqu'un. Estève pour sa part non seulement respecte l'ordre du syntagme *io nel pensier mi fingo*, en traduisant: *en pensée me crée* mais elle a aussi gardé la forme pronominale du verbe qui possède des connotations sémantiques plus cohérentes avec le texte.

Le mot italien archaïque *cor* – sujet de l'expression recherchée et antique *non si spaura* – souligne une tension vers l'égaré provoqué par la profondeur de la pensée qui est à la fois cœur et âme. Cela a été interprété par le critique Marchese comme le signe d'une progression intellectuelle qui dépasse le moi contingent en le poussant vers un absolu étranger à l'ordre de la nature. Pour Orcel, Estève et Jacottet il n'y a d'autres solutions que le mot *cœur*, étant donné l'absence d'une tradition littéraire équivalente dans le domaine sémantique français, car en italien c'est dans le langage quotidien qu'on emploie *cuore*, mais dans la langue poétique la tradition exige l'emploi de *cor*. Dans ce cas nous avons un exemple évident de la notion poétique d'écart linguistique que Leopardi réclamait et qui est presque impossible à reproduire en français. Cependant Orcel et Estève ne tiennent pas compte de la valeur attribué par Leopardi à l'égaré, au bouleversement spirituel qu'exprime le verbe *si spaura*, puisqu'ils traduisent par *s'épouvante* ou *s'effraie*, qui se réfèrent surtout au sentiment qui naît de la peur incontrôlée, de la terreur et de l'épouvante. Jacottet, par contre, opère un choix – selon moi – plus heureux en traduisant par *se troubler* qui fait appel plus explicitement à la sphère des sentiments, à l'émotion suscitée dans l'esprit par un événement surprenant et bouleversant, par un état d'âme d'incertitude profonde qui engendre l'angoisse plutôt que la terreur. Vivier non seulement renverse complètement la structure syntaxique de la phrase, mais il interprète à sa façon la situation métaphorique en

introduisant dans le texte la notion de *frisson*, se reliant ainsi par analogie au *stormir* des plantes du vers suivant.

Le bruissement des plantes, le fréuissement du vent qui rappellent le poète à la réalité ainsi que l'emploi voulu de l'alternance des adjectifs *questo* et *quello* qui expriment le flottement de son esprit entre cette réalité et l'immensité, tout cela trouve des interprétations différentes mais au fond bien appropriées dans la connotation du verbe *stormir*. En effet Vivier et Orcel traduisent par *frémir* riche d'effets onomatopéiques retentissant le mouvement léger et confus du vent dans les feuilles. Estève avec le mot *bruire* introduit une nuance plus recherchée, vu l'origine littéraire de son emploi. Jacottet constitue un cas à part puisqu'il emploie le participe présent *percevant* suivi du *vent qui passe* qui banalise l'image de Leopardi, en dispersant le contraste entre la sonorité du léger murmure et le silence infini.

La structure périphrastique *vo comparando* contient un gérondif d'une très grande intensité, dans lequel le choix du verbe *comparare* de la part de Leopardi assume une valeur lexicale particulière très recherchée puisqu'il ne le prend pas dans le sens de comparer ou souligner les différences mais bien dans l'acception italienne d'origine latine d'unir, de coupler, de mettre ensemble; ainsi accorde-t-il sa voix au silence de l'infini. Placé comme il l'est à coté de l'oxyton affirmatif *vo*, le vers assume un rythme très suggestif. Dans leur traduction, Jacottet et Orcel n'ont pas d'autres choix que d'utiliser le verbe courant *comparer*. Vivier n'hésite pas à s'exprimer par le verbe plus direct *je confronte*. Estève a fait l'effort de chercher un terme moins usuel comme *mesurant*, dans lequel le sens figuré dépasse le sens propre et plus courant.

Si l'infini spatial avait été donné par la réminiscence d'une sensation visuelle, maintenant l'infini temporel est donné par une sensation auditive, fuyante et dans l'épaisseur évocatoire de l'expression *e mi sovvien l'eterno*, nous pouvons sentir la double signification que Leopardi attribue à la capacité de remémorer qui rend à nouveau vivante la sensation. Le verbe *sovvenire* (se souvenir, se rappeler, etc.) est employé d'habitude pour les choses du passé, mais dans ce cas de poésie rêvée les yeux ouverts, le présent aussi surgit en tant que souvenir (Vossler). Jacottet, pour indiquer le flux de la mémoire, emploie le simple verbe correspondant *se souvenir de*, mais il réussit à mettre en évidence l'évocation intense et passionnelle d'une expérience que le poète n'a jamais vraiment oubliée. Orcel désigne par *me reviennent* le surgissement inattendu, bien qu'involontaire d'un souvenir ou d'une image dans une âme: il souligne ainsi une distance temporelle entre le passé et le présent qui pour Leopardi étaient au contraire écoulement continu du flux de la mémoire. Estève conjugue dans l'expression *en moi l'éternité advient* l'immédiateté de l'effet avec la causalité de l'événement même. Elle arrive en effet à passer du champ sémantique du souvenir où il n'y a plus de limites entre réalité définie et infini indistinct, à celui de l'avènement d'un produit de l'imagination qui n'a plus rien à voir avec la mémoire. Avec le substantif *eterno*, Leopardi passe de l'espace illimité à la dimension infinie du temps et se trouve confronté avec l'éternité où les

événements du passé se superposent au présent. Seule Estève traduit *l'eterno* par *l'éternité* resserrant la notion à une simple durée tandis que les autres emploient *l'éternel* qui reproduit la même situation grammaticale et la même valeur conceptuelle que le mot italien. Cependant Vivier bouleverse complètement la construction des vers 11 à 13 car il choisit la forme active *je songe à l'éternel* qui fait disparaître la valeur de la mémoire. En outre par *j'écoute en moi / des saisons sans échos / à quoi répondent / la présente et son bruit*, il propose un champ sémantique dominé par la sonorité qui met peut-être en évidence l'opposition entre le silence et la voix du présent, mais qui fait disparaître le contraste entre les adjectifs italiens *morte e viva*, sacrifiant la fidélité textuelle à l'interprétation personnelle.

Au vers 13 nous trouvons l'expression *Il suon di lei*, qui se réfère au son de la vie présente, vivante. La solution de *rumeur* trouvée par les traducteurs (sauf Vivier) respecte la fidélité sémantique de l'indéterminé qui règne dans tout le poème mais laisse perplexe parce que son sens premier est celui de bruit confus produit par des gens ou bien provenant d'un lieu déterminé, qui n'a rien à voir avec les saisons dont parle Leopardi.

La métaphore finale que l'on retrouve aux vers 14 et 15 *s'annega il pensiero mio / e il naufragar m'è dolce in questo mare* exprime la fusion du moi avec le monde à travers l'aboutissement à une autre forme de connaissance globale et mystérieuse, où l'infini spatial et l'infini temporel se réunissent et s'annulent dans l'oubli du néant. La pensée qui se noie – reprenant l'idée de naufrage et de mer – synthétise tout le discours poétique mené jusqu'ici par Leopardi qui puise dans le registre symbolique, figuratif et émotif, car ici on fait naufrage dans la mer infinie de la mort. Les traducteurs ont dû donc affronter le problème du choix lexical que ces deux verbes impliquent, tout en tenant compte de l'importance de la forme pronominale italienne et de l'infinitif substantivé. Jacottet et Orcel emploient pour *s'annega* le verbe *sombre* qui en français possède un sens plus spécifique (même au figuré) pour indiquer l'action de s'enfoncer dans la mer ou dans ses propres pensées. Le terme équivalent et plus recherché *s'abîme* (qui cependant fait appel à l'image du gouffre) est employé par Jacottet pour traduire *naufragar*, tandis qu'Estève l'emploie pour *s'annega* suivi de *naufrager*. Ce dernier est peut être phonétiquement plus proche du terme italien, mais dans le lexique français il n'a que son sens littéral. Orcel transforme le verbe en substantif *le naufrage*, qui possède un champ sémantique plus vaste que celui du verbe, et qui permet à Orcel de récupérer la métaphore leopardienne de la pensée qui se noie. Vivier de nouveau interprète à sa façon et traduit en s'éloignant du texte original sans aucune raison, comme par exemple dans le cas de *mare* par *océan*.

Il semblerait que parmi toutes les traductions proposées celle de Vivier soit la moins proche de l'original, mais il a lui même déclaré dans sa préface au recueil de traductions de poèmes d'auteurs différents, que son but était de conserver les relations et l'effet général de l'oeuvre primitive. Ses affirmations cependant ne justi-

fient par certains choix lexicaux et surtout le bouleversement de texte italien opéré en fonction des rimes qu'il veut former là où Leopardi n'en voulait pas.

En guise de conclusion on ne peut pas prendre totalement parti pour l'une ou l'autre des traductions qui présentent souvent des solutions pertinentes, qui sont des bonnes équivalences (dans le sens donné par Etkind à ce mot), sans toutefois garder la même logique et la même cohérence jusqu'au bout. Nous avons simplement voulu mettre en évidence certains noeuds qui sont à priori problématiques pour tout traducteur de ce poème apparemment intraduisible.

Tout ceci, en ce qui concerne Leopardi en français. Cependant, bien que je ne connaisse pas le polonais, je me suis quand même renseignée sur le genre de traductions qui ont permis de faire connaître les oeuvres de Leopardi en Pologne. Une spécialiste dans ce domaine, madame Joanna Ugniewska relève – dans un article publié en 1990 en Italie, dans une monographie entièrement dédiée à Leopardi et à son rapport avec les langues étrangères – que les traductions de l'oeuvre de Leopardi jusque dans les années '80, malgré quelques appréciations positives, n'ont pas permis de comprendre profondément la portée universelle et encore moderne de la réflexion philosophique de Leopardi. Par exemple, son pessimisme n'est expliqué que dans ses racines biographiques ou bien en tant qu'expression particulière du *mal du siècle* romantique. Par ailleurs, les traductions polonaises ont surtout privilégié les éléments qui rapprochaient la poésie de Leopardi des modèles de la poésie romantique polonaise. Plus particulièrement, en ce qui concerne *L'Infini*, madame Ugniewska considère que la traduction de M. Porębowicz – en 1887, première traduction de l'oeuvre de Leopardi en polonais – entre quelques autres plus récentes, n'a été qu'une adaptation, une interprétation qui élimine par exemple la dialectique entre l'infini de l'espace et l'éternité du temps; d'ailleurs cette traduction n'arrive même pas à rendre les opérations fondamentales du „moi” poétique leopardien: c'est-à-dire l'imagination et la mémoire dans leur alternance et complémentarité. Madame Ugniewska considère donc que cette première traduction en polonais présente les défauts classiques de toute traduction de poésie, tels que par exemple la schématisation du contexte culturel, la réduction de la polysémie du texte, son interprétation en fonction des conventions littéraires de sa propre nation, tout en se limitant à ne reproduire que son signifié.

En guise de conclusion, je voudrais vous soumettre une toute nouvelle traduction de *L'Infini* par Mazurkiewicz – publiée dans un petit ouvrage intitulé *L'Infini dans le monde* pour stimuler votre curiosité.

## Bibliographie

- BLASUCCI L., *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Il Mulino, 1985.  
DE ROBERTIS G., *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, 1960.  
DELLA VOLVE G., *La critica del gusto*, Feltrinelli, 1964.

- DI GIROLAMO C., *Teoria e prassi della versificazione*. Il Mulino, 1983.
- ETKIND E., *Un art en crise. Essai de poésie de la traduction poétique*, L'Age d'homme, 1982.
- FERRUCCI F., *Lo specchio dell'Infinito*. Strumenti critici n°12, giugno 1970.
- FLORA F., *La poesia leopardiana* in: G. LEOPARDI, *Canti*, Nuova Accademia Editrice, 1962.
- FUBINI F., *Metrica e poesia*, Feltrinelli, 1972.
- Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II° Convegno internaz. Di studi leopardiani, Olschki, 1970.
- Leopardi e la cultura europea*, Leuven University Press, Bulzoni, 1989.
- MOUNIN G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paryž 1963.
- MOUNIN G., *Traduction et traducteurs*, Seuil, Paryž 1964.
- ORCEL M., *Note du traducteur* in: G. LEOPARDI, *Canti*, L'Age d'Homme, 1982.
- SAMONA G.P., *L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, Ricerche slavistiche vol. XXIV–XXVI, 1977–1979.
- VIVIER R., *Traditore...*, Académie Royale de Langue et Littérature Française, Bruxelles 1960.