

Traduire le vers classique

Sommaire

Flavia Mariotti

Traduire le vers classique

Guillaume Colletet

Contre la traduction

Traduction de la première stance, avec une note de Valerio Magrelli
Vingt ans après: traduire *Contre la traduction*

Claude Hopil

Cantique XXIII

Traduction avec une note de Benedetta Papasogli

Pierre Corneille

Le Cid, I, 1-2, 1-52

Traduction avec une note d'Angela Di Benedetto

Pierre Corneille

Le Cid, I, 6, 291-350

Traduction avec une note de Giancarlo Fasano
Les affres de la trad.

Vincent Voiture

Élégie II

Traduction avec une note de Barbara Piqué

Jean Racine

Ode III, Description des bois

Traduction avec une note de Chetro De Carolis

Jean de La Fontaine

Le Lièvre et les Grenouilles, II, 14

Traduction avec une note de Luca Pietromarchi

Jean Racine

Andromaque, III, 8, 992-1008, 1018-1026

Traduction avec une note de Gabriella Violato

Jean Racine

Bajazet, IV, 1, 1135-1144 ; 3, 1185-1192

Traduction avec une note de Vincenzo De Santis

Thomas Corneille

Le Festin de pierre, II, 1, 413-479 ; III, 1, 894-938

Traduction de Giancarlo Peris avec une note d'Annamaria Laserra

Flavia Mariotti

Traduire le vers classique

Comment un traducteur italien de nos jours se mesure-t-il avec le vers classique français, où le mot « classique » est à prendre dans un sens restreint, c'est-à-dire désignant une époque précise ? Voilà l'enjeu de la section « Seuils poétiques » de ce troisième numéro de la *Revue italienne d'études françaises*. Aux amis qui ont bien voulu répondre à notre appel, nous avons laissé carte blanche quant au texte à choisir et à l'approche à suivre.

Le résultat nous semble intéressant, voire imprévu. Si l'on s'attendait à une prédominance de morceaux de théâtre, de tirades tragiques, à une profusion d'alexandrins, on serait déçu. Suivant leurs compétences et leurs goûts, nos collaborateurs se sont vite démarqués de toute image monolithique et stéréotypée du Grand Siècle pour en montrer plutôt la richesse et la variété : genres, mètres et registres différents ont tous eu le même droit de cité, en parfait accord avec les acquisitions de la critique actuelle de plus en plus réfractaire aux étiquettes et aux hiérarchies. Toute ligne de partage s'estompe et il en résulte un tableau souple et mouvant où certains voisinages sont significatifs. La haute spiritualité de Hopil coexiste avec la légèreté de la galanterie de Voiture ; au « trop d'affectation » des strophes hétérométriques des stances du *Cid*, que Corneille désavoue en 1660 sans pour autant y apporter par la suite des modifications sensibles, répond le pathos contenu de la tirade d'Andromaque dans la tragédie racinienne. Et même Racine, le champion du classicisme, n'est pas ici seulement rappelé par ses alexandrins parfaitement ciselés. Il est présent aussi avec une ode de jeunesse, où il exerce sa main sur une gamme de vers différents, ainsi qu'avec les deux lettres insérées dans *Bajazet*, où il s'autorise à briser la suite homogène d'alexandrins pour introduire des vers mêlés. D'autre part, pour ce qui est de l'alexandrin,

il s'avère capable de façonner aussi bien le haut langage des princes et des princesses de Corneille et de Racine que le jargon dialectal du paysan du *Festin de pierre* de Thomas Corneille, pour lequel Molière avait choisi la prose. À son tour La Fontaine, auteur rangé depuis toujours parmi les grands classiques, revendique pour ses *Fables* la liberté de se servir de vers inégaux et de rimes variées afin de dynamiser le récit, en dépit de tout principe d'ordre et de symétrie.

Ce n'est pas à nous de juger de la réussite des traductions ici proposées. Tous les auteurs ont pourtant connu, à ce qu'ils disent, les insatisfactions – ou mieux les « affres », selon l'expression flaubertienne utilisée par Giancarlo Fasano – qui sont pour ainsi dire mises en abyme dans l'élégie contre la traduction de Colletet, à laquelle nous avons réservé le privilège d'introduire ces pages. Étant donné son sujet, cette place lui revenait de droit, même au prix d'une entorse à l'ordre chronologique suivi pour la présentation des autres textes¹.

Les « Notes » accompagnant les versions en italien offrent aux lecteurs un guide précieux pour entrer dans l'atelier des traducteurs et en suivre les divers parcours. Nous nous bornerons ici à souligner les choix concernant de manière spécifique la traduction de vers en vers (mètre et rime), sans entrer dans les questions de lexique, qui dictent pourtant à nos auteurs des observations pénétrantes. On verra comment chacun essaie de s'enraciner, autant que possible, dans la tradition poétique italienne, d'en exploiter les ressources, quitte à

¹ L'ordre chronologique présenté est le résultat de quelques compromis inévitables. La datation parfois incertaine (*Voiture*, cf. la Note de Barbara Piqué), les écarts entre la date de composition et celle de la première édition (les *Odes* de jeunesse de Racine ne furent publiées pour la première fois qu'en 1808), les variantes entre les différentes éditions (les stances du *Cid*, *Andromaque*) nous ont imposé des choix, peut-être discutables. Pour les textes de *Voiture* le classement se fonde sur une date présumée, pour l'*Ode* de Racine nous avons retenu la date de composition indiquée par Forestier. Quant aux stances du *Cid* et *Andromaque*, compte tenu du caractère non substantiel des variantes (au moins pour les morceaux choisis), nous avons préféré classer ces textes selon la date de la première édition, même si les traducteurs ont travaillé sur la dernière.

s'autoriser d'une certaine autonomie lorsqu'il en va du respect de l'original. Presque aucun n'a eu recours, pour rendre l'alexandrin, à l'hendécasyllabe, bien que celui-ci joue dans l'histoire de la poésie italienne un rôle analogue à celui du vers de douze syllabe dans la poésie française. Des raisons de fidélité à la syntaxe et au lexique de l'original ont été invoquées. Le *martelliano*, ou double heptasyllabe, a paru le choix le plus efficace. S'il semble s'adapter parfaitement, de par son rythme lent et monotone, à reproduire « la solennité presque liturgique des alexandrins de Hopil » (Benedetta Papasogli), il s'est imposé à Gabriella Violato comme un compromis nécessaire : avec son rythme pareil au « martèlement sourd du train » en marche (Valerio Magrelli), il est loin de recréer « la fluidité et la musicalité de l'alexandrin de Racine », mais il permet au moins de reconnaître ce vers et « d'en garder la densité ». Angela Di Benedetto préfère une version plus libre du *martelliano*, celle qui prévoit « des coupes irrégulières, à la façon de l'hendécasyllabe italien ». En revanche, l'hendécasyllabe a toujours été utilisé pour traduire le décasyllabe français.

Quant aux vers mêlés, il peut être intéressant de mettre en regard les solutions adoptées par Barbara Piqué et Vincenzo De Santis d'un côté, et par Luca Pietromarchi de l'autre. Les deux premiers suivent le modèle de la *canzone*, fondé sur l'alternance d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes, ce qui a entraîné une réduction de la variété de mètres de l'original, tout en garantissant la prise en compte de certains aspects essentiels de la composition du texte français. Luca Pietromarchi, quant à lui, aux prises avec l'hétérométrie de La Fontaine, évite un respect trop rigoureux de la versification italienne au nom d'une plus grande fidélité au rythme haletant et à la souplesse de la syntaxe de la fable.

Et encore, que faire de la rime ? Jugée trop contraignante par la plupart de nos traducteurs, soucieux de ne pas interférer avec la

structure de l'original, elle a néanmoins été reprise lorsqu'elle paraissait concourir à en valoriser les intentions. Dans les stances du *Cid*, traduites par Giancarlo Fasano, la rime s'accorde pleinement avec le caractère lyrique et l'affectation de ce fameux morceau de bravoure. Chetron De Carolis, soulignant le caractère d'« exercice » de l'ode de Racine, juge que « le respect de l'original coïncide moins avec l'adhésion à la lettre qu'aux raisons du texte ». Barbara Piqué ne garde que les rimes des derniers vers de *Pour le Grillon* de Voiture, qui à son avis « épousent bien la légèreté enjouée de la chute ». D'ailleurs la contrainte de la rime peut aussi bien être mise au service de l'interprétation. C'est ce qu'expérimente Giancarlo Peris. Guidé justement par la rime, il n'hésite pas à ajouter un adjectif en fin de vers, qui valorise et « sculpte », pour reprendre le terme d'Annunziata Laserra, l'attitude du personnage.

Constantes et variantes. Dans l'éternel débat entre fidélité et liberté, fidélité à la lettre ou à l'esprit de l'original, on dirait que nos traducteurs ont plutôt été sensibles à l'esprit, aux raisons profondes de leurs textes. « Traduire – écrit Victor Hugo – c'est transvaser un liquide d'un vase à col large dans un vase à col étroit. Il s'en perd toujours ». Nos auteurs seraient sans doute disposés à souscrire à cette célèbre définition ; ils ont pourtant tous démontré un autre important théorème : traduire, c'est surtout lire et savoir lire. Nous espérons que nos lecteurs seront d'accord.

Guillaume Colletet

Traduction de la première stance, avec une note de Valerio Magrelli

Vingt ans après: traduire *Contre la traduction*

Contre la traduction (1637), extrait cité par R. Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 58.

C'est trop m'assujettir, je suis las d'imiter,
La version déplait à qui peut inventer ;
Je suis plus amoureux d'un Vers que je compose,
Que des Livres entiers que j'ay traduits en Prose.
Suivre comme un esclave un Auteur pas à pas,
Chercher de la raison où l'on n'en trouve pas,
Distiler son Esprit sur chaque periode,
Faire d'un vieux Latin du François à la mode,
Éplucher chaque mot comme un Grammairien,
Voir ce qui le rend mal, ou ce qui le rend bien,
Faire d'un sens confus une raison subtile,
Joindre au discours qui sert un langage inutile,
Parler asseurement de ce qu'on sçait le moins,
Rendre de ses erreurs tous les Doctes tesmoins,
Et vouloir bien souvent par un caprice extrême
Entendre qui jamais ne s'entendit soy-mesme ;
Certes, c'est un travail dont je suis si lassé,
Que j'en ay le corps foible, et l'esprit émoussé.

Son stufo di servire, basta con l'imitare,
Le versioni sviliscono chi è in grado di inventare :
Sono più innamorato di un Verso che ho prodotto
Che di tutti quei Libri in prosa che ho tradotto.
Seguire passo passo l'Autore come schiavi,
Cercare soluzioni senza averne le chiavi,
Distillarsi lo Spirito senza capo né coda,
Far di un vecchio Latino un Francese alla moda,
Spulciare ogni parola come fossi un Grammatico
(Questa funziona bene, quella ha un suono antipatico),
Dare a un senso confuso uno sviluppo piano,
Unire a ciò che serve tutto un linguaggio vano,
Parlare con prontezza di quello che più ignori,
I Dotti, dei tuoi sbagli, rendere spettatori,
E seguendo un capriccio spinto fino all'eccesso
Capire chi neppure si capì da se stesso :
Ormai, questo lavoro mi ha talmente stancato
Che ne ho il corpo sfinito, lo spirito spossato.

Vingt ans après : traduire *Contre la traduction*

Il y avait bien six mois que le congrès de Trieste avait été fixé, mais je n'avais encore rien préparé. On se dit demain, demain, et on ne fait que de remettre à plus tard. Je me suis retrouvé en voyage sans avoir écrit une seule ligne de ma communication. Il est vrai que dans le train, très souvent, je travaille. C'est ce que je pensais faire cette fois encore,

d'autant plus que j'avais pris avec moi une magnifique page de poésie : une élégie de Guillaume Colletet, traducteur français du XVII^e siècle, intitulée *Discours contre la traduction*. J'en avais découpé un fragment, et je disposais maintenant de tout le temps qu'il fallait pour le traduire, en doubles heptasyllabes à rimes plates.

La tâche était simple et amusante, mais je réalisai alors que je n'avais avec moi ni dictionnaire des synonymes, ni dictionnaire des rimes. Ce sont des instruments essentiels pour quiconque entreprenne de donner une traduction en vers, car ils servent à résoudre les deux problèmes de base : comment former un vers en substituant un mot (avec un autre plus bref ou plus long, commençant par voyelle ou par consonne), et comment trouver une rime (en exploitant tout le patrimoine de la langue italienne). Je n'avais sous la main ni l'un ni l'autre : et maintenant ?

Je commençais déjà à craindre de devoir abandonner ce projet si attirant qui s'évanouissait sous mes yeux, lorsque je me retrouvai bercé par le martèlement sourd du train, avec sa scansion inoubliable, inexorable, incomparable : ta-tàm / ta-tàm // ta-tàm / ta-tàm. C'était elle qui m'appelait, ou plutôt c'était lui, c'était l'iambe, cette succession obsédante brève-longue qui va de la poésie grecque jusqu'à Shakespeare, en passant par la *Divina Commedia* : « Nel-mè / zzo-dèl / ca-mmìn / di-nò / stra-vì [ta] ».

C'était comme un roulement de tambour, mes iambes ferroviaires ; et comment auraient-ils pu m'échapper ? Qu'y avait-il de mieux que de traduire depuis l'intérieur d'un métronome ? Ainsi, sans me servir d'aucun livre, je me suis abandonné à cette puissante hypnose rythmique, et j'ai composé ma version italienne sous cette emprise, comme un possédé.

On parle d'entrer en transe pour un poème ; à moi, cela m'est arrivé pour une traduction.

La traduction italienne de ces vers a donc été composée dans un train ; elle a ensuite pris place dans le recueil d'*Esercizi di tiptologia* (Mondadori, 1992). Le bref récit qui en dévoile la genèse remonte par contre à une époque postérieure, et a paru dans le volume de proses *La vicevita. Treni e viaggi in treno* (Laterza, 2009). Après bien des années, je voudrais aujourd'hui encore ajouter et préciser quelque chose à ce sujet.

Tout d'abord, il me faut rappeler la source du poème en question. Je l'avais trouvé dans un livre de Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique* (Armand Colin, 1968), dans lequel je m'étais plongé pour préparer l'examen universitaire de Littérature française 3, à l'Université de Rome « La Sapienza ». Il s'agissait d'un cours que Luigi De Nardis avait consacré à la traduction au dix-septième siècle. Voilà que, dans une page de ce volume, ce poème avait surgi.

Je l'avais immédiatement repéré, photocopié et découpé, pour l'emporter avec moi comme on se munit d'un talisman. C'est ce qui a produit, justement, cette combinaison impromptue, ce fulgurant accouplement traductif gracieusement offert par les Chemins de Fer italiens et l'Université de Trieste. Mais ces réflexions méritent encore, me semble-t-il, une analyse plus serrée de l'élégie. Non pas que j'envisage d'en faire une étude systématique ; je voudrais seulement en éclairer quelques passages éminents, et je voudrais pour cela en proposer une sorte de paraphrase.

L'incipit sonne comme le mot d'ordre d'une rébellion, la rébellion de tous les traducteurs contre ce Grand-Seigneur qu'est l'original. Spartacus lève la tête, et lance une déclaration qui semble annoncer une véritable révolte des esclaves : « C'en est décidément trop, de continuer à m'assujettir [dans le sens d'être sujet soumis] au texte tout-

puissant ». Les raisons qui suscitent ce mouvement de sédition sont immédiatement explicitées : « je suis las d'imiter ». Nous avons donc là la revendication de la pleine autonomie de qui écrit. Non plus la soumission à une autorité, mais la liberté d'expression, sans servitudes, sans contraintes. Car, disons-le une fois pour toutes, « les traductions ne sont pas faites pour plaire à qui est capable d'inventer ». (Du reste, Nadezda Mandel'stam ne disait rien d'autre lorsqu'elle affirmait qu'un poète qui se consacre à la traduction ne fait que dévorer son propre cerveau).

C'est bien une déclaration d'indépendance, puisque le traducteur revendique un véritable statut d'« auctor », et refuse une position d'infériorité. Un « Allons enfants... » des *passeurs de mots* ? Il y a peut-être quelque chose de cela, mais pas uniquement. Que l'on se souvienne aussi de la première scène du *Don Giovanni* de Mozart, avec un Leporello indigné et rancuneux, qui s'exclame : « Notte e giorno faticar / Per chi nulla sa gradir, / Piova e vento sopportar, / Mangiar male e mal dormir... / Voglio fare il gentiluomo, / E non voglio più servir ! ». Le voilà, le *passeur de mots*, valet récalcitrant : il veut faire le gentilhomme, il ne veut plus servir. Comment lui donner tort ? On croit déjà entendre un autre cri : « Traducteurs du monde entier, unissez-vous ! ».

Nous arrivons au troisième vers, qui introduit une distinction importante entre les différents genres littéraires. Le narrateur de l'élégie affirme : « Je suis plus amoureux d'un vers que je [et personne d'autre] compose / Que des livres entiers que j'ai traduits en prose ». À l'alternative *composer* / *traduire* s'en superpose une autre, formée de l'opposition entre *poésie* et *prose*. De là le contraste entre un pôle négatif (traduire de la prose) et un positif (composer de la poésie), sans que le lecteur soit par ailleurs aucunement averti du jugement à porter sur cet autre dilemme, implicite et spéculaire : traduire de la poésie / composer de la prose.

Mais continuons, puisque Colletet ne résout pas cette question et se lance tout de suite dans la liste des maux, les dix maux – véritables commandements bibliques – de son ingrat labeur. Comme s'il répondait à une enquête sur le terrain ante litteram, il se met à égrener, avec une enfilade de verbes à l'infinitif, les peines auxquelles le condamne une *vita agra* [Vie aigre] de traducteurs, comme dans le roman de Luciano Bianciardi².

Traduire, explique-t-il, cela signifie en premier lieu être plié au joug du char du vainqueur (l'incontournable « texte de départ »), que l'on est contraint à « suivre comme un esclave ». À cela s'ajoute, avec l'obligation de « distiller son esprit sur chaque période », la tâche humiliante de « chercher de la raison où l'on n'en trouve pas », triste résultat d'un inévitable manque de compétences par rapport à l'Auteur, insuffisance qui sera encore soulignée plus loin, dans le vers où il sera question de « parler assurément de ce qu'on sait le moins ». Tous ces efforts ne sont que la tentative désespérée d'une sorte d'alchimiste, s'acharnant à vouloir transmuier du « vieux latin » en « français à la mode ». Et notre misérable traducteur d'« épilucher chaque mot comme un grammairien », avec toutes les incertitudes que cela comporte. Mais alors que le discours semble apparemment divaguer en réflexions sur l'éventail de ce qui rend plus ou moins bien un terme, voilà que survient un tournant dans l'argumentation.

Si le traducteur s'était limité jusqu'ici à dénoncer avec véhémence sa propre soumission à l'original, à laquelle il souhaite mettre fin, il vise maintenant un objectif plus ambitieux. Nous assistons en effet à un mouvement de révolte plus profond. Emporté soudain par la conscience de sa propre valeur, le traducteur « esclave » n'hésite plus à dénoncer les faiblesses de son vis-à-vis, le maître-texte, au joug duquel il est d'autant plus injustement soumis. Ce qui est dénié ici, c'est le

² L. Bianciardi, *La Vita agra*, Milano, Bompiani, 1962.

respect de l'autorité de l'auteur, dont le texte, comme l'affirme le *je* de ce discours, exige d'être corrigé et amendé. Quoique le traducteur soit relégué à un statut d'infériorité, il est quand même contraint à « faire d'un sens confus une raison subtile », à « joindre au discours qui sert un langage inutile », ce qui l'expose, encore une fois, à la dérision. Car ses prestations l'obligent à « rendre de ses erreurs tous les doctes témoins ». La honte, en fin de compte, voilà ce qui attend les malheureux qui se soumettent à l'Original.

Nous en arrivons ainsi au distique le plus efficace et le plus spectaculaire de tout le passage. Le comble de cette entreprise de compréhension forcée et de réécriture, c'est, pour le traducteur (faux esclave en apparence, mais en réalité véritable maître) de se prêter au plus extravagant des caprices : « entendre qui jamais ne s'entendit soi-même ». On ne peut guère aller plus loin. La guerre est déclarée, on aperçoit déjà les premiers étendards d'une irrésistible révolution, et bien non... Non, alors que la lutte semblait imminente, voilà que survient soudainement, en anticlimax, la résignation. Il fallait s'y attendre : chien qui aboie ne mord pas... « Certes, c'est un travail dont je suis si lassé / Que j'en ai le corps faible et l'esprit émoussé ». C'est bien connu. Après avoir poussé sa plainte, on n'a qu'à s'en retourner à son travail, exactement comme les héros de Luciano Bianciardi, vaincus encore avant d'avoir combattu.

Claude Hopil

Traduction avec une note de Benedetta Papasogli

Cantique XXIII, dans Les Divins Esancements d'amour exprimez en cent Cantiques faits en l'honneur de la Tres-saincte Trinité, Paris, Sébastien Huré, 1629, p. 84-87.

I.

Abismé dans le sein de la Divinité,
Dans l'occulte secret de ceste Trinité
Où je cherche à tastons l'unité bien-heureuse,
Pensant voir en ce lieu la lumière et le jour
Je voy dans un broüillats une flamme amoureuse
Par les yeux de l'amour.

II.

Celuy qui sur le coeur de Jésus fut couché
Au mystique repas, dit que le Dieu caché
N'est rien que charité qui dans l'amour demeure :
Je ne le cherche plus dans un lumineux lieu,
Mais ravy dans le Ciel pour une demy-heure
Je le voy dans le feu.

III.

Je le voy sans le voir, car ce feu consommant
En son object aymé change si bien l'amant
Que l'intellect mourant, la volonté prend vie ;
Et dans l'estre vivant, qui nous fait vivre tous,
La tirant de ses sens il rend l'ame ravie
Au Paradis tres-doux.

IV.

Je ne sçay que j'ay dit ; le voyant peu à peu
Dans ce divin broüillats, je ne voy point de feu,
De rayons ny d'amours, d'esclairs, ny de lumiere ;
J'entrevoiy seulement le glorieux sejour
Et le lieu ravissant de l'essence premiere
A l'ombre de l'amour.

V.

Le ternaire parfait (beau nombre illimité)
Nombre non pas du temps de l'eternité,
Paroist aux yeux secrets de mon intelligence
Au cachot plus caché de ce broüillats divin
Dans lequel mon esprit en extaze s'eslance
Avec le Seraphin.

VI.

Ce bel Ange void bien qu'en ceste Trinité
Il y a trois beaux noms dans la simple unité
Qui pasme au verbe aymé tous les Saints et les Anges ;
Et je voy seulement dans ce tres-pur miroir
Qu'indigne de chanter l'hymne de ses louanges
Je ne sçauerois la voir.

VII.

Quel est donc cet Estre ? Il est sur tout estant,
Quel est ce beau du beau que mon coeur ayme tant ?
Quelle est donc cette vie et cet amour et gloire ?
C'est celuy dont à peine on entrevoit le lieu,
L'extase de l'esprit, du coeur, de la memoire,
En un mot c'est mon Dieu.

VIII.

Le grand desir que j'ay de le voir de mes yeux
Pourroit il surpasser cet amour glorieux

Causé du doux excez de sa grandeur supresme ?
J'ay bien quelque douleur en ne le voyant pas,
Mais son estre incompris de mon essence mesme
Me cause un saint trespas.

IX.

Je suis seul sans mon Roy, ne pouvant seulement
Sans sa grace exister un seul petit moment,
Mais j'espere de voir un jour mon salulaire :
Je me pasme de joye, et ie me meurs d'amour
Croyant qu'il n'est pas seul au sejour solitaire
De sa divine Cour.

X.

Il est un par essence, et par mystere trois,
Tel par l'oeil de la foy je voy ce Roy des Rois ;
De me trois facultez son unité j'admire !
O desert sociable ! ô beau lieu sur tout lieu !
O grand sein de la gloire où l'Archange respire !
O Paradis de Dieu !

XI.

Silence (mon esprit) ces trois chantent aux Cieux
De la Trin'unité le motet glorieux !
Les Anges sont ravis de si douce harmonie,
Le Saints en sont pasmez : adorons en esprit
Dans ces trois infinis une essence infinie
Au sein de Jesus Christ.

I.

Entro il seno abissale della Divinità,
nell'occulto segreto di quella Trinità

brancolando in ricerca dell'Unità beata,
là dove mi aspettavo veder la luce e il giorno
vedo nella caligine, con gli occhi dell'amore,
una fiamma amorosa.

II.

Colui che fu reclino sul cuore di Gesù
nella mistica cena, dice che il Dio nascosto
non è se non amore che in amore dimora :
io non lo cerco più nei luoghi luminosi,
ma rapito nel cielo durante una mezz'ora
dentro il fuoco, lo vedo.

III.

Vedo senza vedere, quel fuoco consumante
tramutando a tal punto l'amante nell'amato
che l'intelletto muore, la volontà si avviva :
ed in colui che è vivo, che è fonte di ogni vita
al di fuori dei sensi l'anima è rapita
nel Paradiso dolce.

IV.

Non so che cosa ho detto ; vedendo a poco a poco
nella nube divina, non vedo affatto fuoco,
non raggi, non amori, né fulgore né lampi :
intravedo soltanto la gloriosa dimora
e il luogo affascinante della prima essenza
all'ombra dell'amore.

V.

Il ternario perfetto, numero illimitato,
numero non del tempo, ma dell'eternità,
appare agli occhi interni della intelligenza,
nella segreta ascosa della divina nube
verso cui la mia mente fuori da sé si slancia

insieme al Serafino.

VI.

L'Angelo bello vede che in quella Trinità
vi sono tre bei nomi nella pura unità
il cui verbo innamora gli Angeli ed i Santi ;
ed io vedo soltanto nello specchio tersissimo
che, indegno di cantare l'inno della sua lode,
non mi è dato vederla.

VII.

Che è dunque questo Essere, sopra ogni altro essere,
questo bello del bello, che il mio cuore ama tanto ?
Che è dunque questa vita, questo amore e gloria ?
Colui di cui appena può intravedersi il luogo,
l'altrove che rapisce mente, cuore e memoria,
per dir breve, il mio Dio.

VIII.

Il grande desiderio che nutro di vederlo
come potrebbe vincere quel glorioso amore
che della sua grandezza suprema è il dolce eccesso ?
Se ho qualche dolore di non vederlo ancora
l'essere suo incompreso dalla mia stessa essenza
opera il mio trapasso.

IX.

Solo senza il mio Re, totalmente incapace,
senza la grazia sua, di esistere un istante,
i miei occhi vedranno, lo spero, il salvatore :
vengo meno per gioia, mi struggo per amore,
credendo che nell'eremo della divina Corte
egli non è da solo.

X.

È uno per essenza, per mistero egli è tre,

tale è quel Re dei re, per l'occhio della fede :
con le mie tre potenze ne ammiro l'unità !
O deserto socievole ! O luogo su ogni luogo !
O seno della gloria di cui vive l'Arcangelo !
Paradiso di Dio !

XI.

Silenzio, mente mia, quei tre cantano in cielo
il mottetto glorioso della Trina Unità !
Gli Angeli sono assorti nell'armonia dolcissima,
tacciono immoti i Santi : adoriamo in spirito
negl'infiniti tre, l'una infinita essenza
in seno a Gesù Cristo.

La poésie de Claude Hopil, métaphysique plus que mystique, est la parfaite expression d'un « baroque éléatique » placé sous la lumière de la permanence, qui contribue à estomper toute ligne de partage entre baroque et classicisme. La solennité presque liturgique des alexandrins de Hopil demandait, dans la traduction, la lenteur des vers *martelliani*, que nous avons voulu réguliers autant que possible, tandis que la chute de la strophe (en hexasyllabes, comme d'habitude chez Hopil) a donné lieu naturellement à un heptasyllabe : ce vers impair propre à la tradition italienne, qui partage en deux le *martelliano* et en brise l'emphase, semble introduire une sorte d'incomplétude à la fin de chaque strophe et de sa large phrase. Nous n'avons su faire mieux pour reproduire la respiration si particulière de notre texte, qui suppose aussi le jeu des rimes masculines et féminines (celles-ci étant toujours placées en troisième et cinquième position dans le sizain).

Liturgie poétique, le chant de Hopil se caractérise également par la démarche discursive de la méditation ; les mouvements lyriques où s'exprime l'*élancement* la rapprochent de l'« élévation » bérullienne, dont la poésie d'Hopil renouvelle, jusqu'à la monotonie, la forme cyclique et l'insistance. La variation sur quelques antithèses : ombre/lumière, voir/ne pas voir, musique/silence, unité/trinité, invite le traducteur à « négocier » (dirons-nous avec Umberto Eco) en vue de restituer, dès que possible, des éléments du texte que la traduction italienne avait d'abord supprimés. C'est ainsi que, après avoir traduit « le voir de mes yeux » de la strophe 8 par « vederlo » en négligeant l'accent d'insistance sur les *yeux*, nous avons rappelé ces *yeux* dans la strophe suivante, où le texte français « Mais j'espère de voir un jour mon salulaire » a été interprété et explicité comme une allusion à *Job* 20, 27 : « i miei occhi vedranno, lo spero, il salvatore ».

La muse de Hopil est une muse théologique. Nous n'avons donc pas hésité à faire recours, dans la traduction, à des termes classiques et presque techniques de la tradition spirituelle. Le « brouillats » est devenu une première fois « caligine » (renvoi aux traductions les plus canoniques de Denys l'Aréopagite, l'une des grandes sources de Hopil), et deux fois « nube », en souvenir de *Exode* 14, 21 (le récit biblique de la colonne de nuage et de feu qui éclaire la nuit et montre le chemin pendant le jour est à l'origine du symbolisme dionysien). Pour les « trois facultez » nous avons adopté sans hésitation le vocable, classique dans la tradition spirituelle, de « potenze » (de l'âme : intellect, mémoire, volonté). La « demi-heure » du ravissement (str. 2) ne pouvait qu'avoir une traduction littérale, en tant que citation de *Apocalypse* 8, 1, chère à Hopil qui l'utilise aussi dans d'autres cantiques. Nous avons reconduit l'« extase », présente en deux occurrences, au sens étymologique de sortie, exode de soi-même, jusqu'à en privilégier (dans l'image de *l'altrove*) la dimension topologique. Car nous ne voulions pas que les ravissements hautement

intellectuels de Hopil, et ses parcours dans la ténèbre, soient assimilés sans nuances aux « Visioni ed estasi » qu'une belle exposition – et un catalogue savant – de 2003 à Rome ont présentées comme le chiffre triomphal de la dévotion baroque. « Esprit » est traduit par « mente », sauf dans l'expression évangélique « adorer en esprit » (cf. Jean 4, 23) dont nous avons voulu garder, dans la dernière strophe, la densité théologique. Le verbe « se pâmer » est parmi ceux qui jouissaient, au début du XVII^e siècle, d'une vigueur que l'usage précieux et mondain a affaiblie : nous nous sommes permis, encore une fois, une non-concordance, en traduisant sa rare forme active (« pâmer ») par « innamorare », sa forme réflexive par « venir meno » (à la str. 9) et, dans la dernière strophe, par un plus libre « tacere immoti », qui s'accorde au motif du silence stupéfait énoncé dans cette strophe (une réminiscence du Paradis de Dante s'autorise alors discrètement).

Nous signalons enfin l'impossibilité de traduire l'admirable allitération/hyperbole qui revient comme un *topos* au fil des cent cantiques : « au cachot plus caché [...] » (str. 5). Du moins avons-nous essayé de conserver, dans l'image de la « segreta », le double sens de lieu où l'on se cache et où l'on est prisonnier (par conséquent, au vers qui précède, les yeux « secrets » de l'intelligence ont été interprétés comme « interni »), et dans l'adjectif « ascosa » l'effet hyperbolique de la répétition.

Pierre Corneille

Traduction avec une note d'Angela Di Benedetto

Le Cid (1637), I, 1-2, 1-52, dans *Œuvres Complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1980, p. 709-711.

ACTE PREMIER

Scène première

Le Comte, Elvire

ELVIRE

Entre tous ces amants dont la jeune ferveur
Adore votre fille, et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ses beautés ont fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs, 5
Ou d'un regard propice anime leurs désirs.
Au contraire, pour tous dedans l'indifférence
Elle n'ôte à pas un, ni donne d'espérance,
Et sans les voir d'un œil trop sévère, ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux. 10

LE COMTE

Elle est dans le devoir ; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.

Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage 15
 Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
 Et sort d'une maison si féconde en guerriers
 Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.
 La valeur de son père, en son temps sans pareille,
 Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille, 20
 Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
 Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois :
 Je me promets du fils ce que j'ai vu du père,
 Et ma fille en un mot peut l'aimer et me plaire.
 Va l'en entretenir, mais dans cet entretien, 25
 Cache mon sentiment et découvre le sien.
 Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble ;
 L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble,
 Le Roi doit à son fils choisir un Gouverneur,
 Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur. 30
 Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
 Me défend de penser qu'aucun me le dispute.

Scène seconde
 Chimène, Elvire

ELVIRE, *seule*.
 Quelle douce nouvelle à ces jeunes amants !
 Et que tout se dispose à leurs contentements !

CHIMÈNE
 Eh bien, Elvire, enfin, que faut-il que j'espère ? 35
 Que dois-je devenir, et que t'a dit mon père ?

ELVIRE

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés.
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMÈNE

L'excès de ce bonheur me met en défiance,
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance ? 40

ELVIRE

Il passe bien plus outre, il approuve ses feux,
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez après cela puisque tantôt son père
Au sortir du Conseil doit proposer l'affaire,
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps, 45
Et si tous vos désirs seront bientôt contents.

CHIMÈNE

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée,
Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers. 50

ELVIRE

Vous verrez votre crainte heureusement déçue.

CHIMÈNE

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

ATTO PRIMO

Scena prima
Il Conte, Elvira

ELVIRA

Tra tutti quei giovani e fervidi pretendenti
Che adorano vostra figlia e brigano il mio favore,
Don Rodrigo e Don Sancio fanno apparire a gara
Il fuoco che in cuor loro la sua bellezza accende.
Di certo Chimène non ne ascolta i sospiri, 5
Né con occhio propizio ne incoraggia i desideri.
Al contrario, sempre indifferente verso ognuno,
Non toglie, né concede speranza ad alcuno.
E senza guardarli in modo troppo dolce o duro,
Attende il suo sposo solo dalla vostra scelta. 10

IL CONTE

Fa il suo dovere ; entrambi sono degni di lei,
Forgiati da sangue nobile, audace, leale,
Giovani, ma i cui occhi rivelano chiaramente
L'eclatante virtù di antenati valorosi.
In specie Don Rodrigo non ha tratto del viso 15
Che non riveli il carattere d'un uomo ardito,
Viene da un casato così fecondo in guerrieri,
Che vi vengono al mondo già in mezzo agli allori.
Il valore del padre, ai suoi tempi senza eguale,
Finché aveva forza, ha suscitato meraviglia ; 20
Le sue rughe hanno incise in fronte le imprese,
E ci dicono ancora quel che in altri tempi fu.
Aspetto dal figlio quel che ho visto del padre ;

Mia figlia, in una parola, può amarlo e piacermi.
Va a parlarle, ma nel vostro colloquio 25
Nascondi la mia inclinazione e scopri la sua.
Quando torno voglio che ne parliamo assieme ;
Il Consiglio si riunisce, adesso devo andare.
Il Re deve scegliere un Governatore al figlio
O piuttosto innalzarmi a questo rango d'onore. 30
Ogni giorno quanto il mio braccio compie per lui
M'impedisce di credere che mi sia conteso.

Scena seconda
Chimène, Elvira

ELVIRA, *sola*.
Che dolce notizia per questi giovani amanti !
Tutto si aggiusta secondo il loro desiderio !

CHIMÈNE
Ebbene Elvira, insomma, cosa devo sperare ? 35
Cosa ne sarà di me ? Che ha detto mio padre ?

ELVIRA
Due parole che vi devono sciogliere tutta :
Stima tanto Rodrigo quanto voi l'amate.

CHIMÈNE
La troppa felicità m'induce a diffidare :
Che credito posso accordare a tali discorsi ? 40

ELVIRA

Si spinge ancor più in là, approva il suo ardore
E vi ordina di rispondere ai suoi sentimenti.
Da questo giudicate, giacché ora suo padre
Deve proporre l'affare uscendo dal Consiglio,
Se poteva trovare un'occasione migliore,
E se sarà presto accolto il vostro desiderio.

45

CHIMÈNE

Sembra tuttavia che il mio animo turbato
Rifiuti questa gioia, e se ne senta oppresso.
In un istante la sorte può cambiare volto
E in tanta felicità temo un gran rovescio.

50

ELVIRA

La vostra paura sarà felicemente vinta.

CHIMÈNE

Qualunque cosa sia, attendiamone l'esito.

J'ai choisi de traduire les deux premières scènes de la tragi-comédie dans la version conforme à la première édition Picot 1637, telle que l'a reproduite Georges Couton. La traduction du *Cid* par Guido Davico Bonino (Einaudi, 1999), la plus importante actuellement encore dans les librairies italiennes, est réalisée sur le texte de la dernière édition, celle de 1682. Je présente donc ici la première scène, qui fut supprimée à partir de l'édition 1660, et la deuxième, devenue la

première, et profondément modifiée. À partir de l'édition 1648, la tragédie a été désignée comme tragédie par l'auteur.

À la différence des nombreuses variantes de la première édition, principalement dictées par des raisons de vraisemblance et de conformité au nouveau goût classique, ce sont des motivations strictement dramaturgiques qui sont à l'origine de la substitution de cette première scène. Dans la version définitive, la rencontre d'Elvire avec le Comte est éliminée : elle n'est que racontée à Chimène. Une répétition est ainsi abolie ; et surtout, et c'est là l'important, le spectateur apprend en même temps que son père est favorable au prétendant pour qui penche son cœur. Une scène d'exposition se voit ainsi investie de l'affectivité du personnage qui l'écoute.

En ce qui concerne la versification, j'ai choisi de ne pas rendre l'alexandrin par le *martelliano* avec césure fixe entre deux heptasyllabes ; j'ai préféré un vers de 14 pieds à coupes irrégulières, à la façon de l'hendécasyllabe italien. Le résultat de cette versification, avec l'abolition presque totale de la rime, devrait être une sorte de prose rythmée.

Pour le lexique, j'ai essayé de respecter le style non seulement des personnages mais aussi celui que le rang des interlocuteurs et les circonstances imposent (*l'aptum* cicéronien que l'honnête homme du XVII^e siècle avait fait sien). Ainsi j'ai traduit « amants » (v. 1), terme employé par Elvire, par « pretendenti » à la place du plus sentimental « innamorati » ou du plus mondain « corteggiatori », parce qu'une connotation plus officielle était conforme à la dignité paternelle du Comte auquel elle parle. Mais quand Elvire s'adresse à Chimène, elle change de registre stylistique. J'ai donc traduit le vers 34 « Tout se dispose à leurs contentements » par « Tutto si aggiusta secondo il loro desiderio ! » et le vers 37 « Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés » par « Due parole che vi devono sciogliere tutta », expression qui contient une allusion à la tendre sensibilité de Chimène.

Pour ce qui concerne le lexique galant, j'ai traduit « vœux » par « sentimenti », tandis que j'ai employé pour « feu » une fois « fuoco », et la seconde fois « ardore » parce qu'il y a dans cette tragi-comédie un motif évoquant la chaleur et la lumière (« ferveur, éclatante ») qui s'oppose au froid ; j'ai renforcé ce motif, au vers 4, par le verbe « accende », pour le français « fait naître ».

Quant à la syntaxe, j'ai essayé de respecter la structure de la phrase française et de conserver dans chaque vers la construction originale des phrases ; à l'exception des vers 1-2, où le remplacement du nom « ferveur » par l'adjectif « fervidi », précédant le substantif « pretendenti », a modifié la structure des relatives qui dépendaient du nom ferveur (« entre tous ces amants dont la jeune ferveur adore votre fille et brigue ma faveur » / « fra tutti quei giovani e fervidi pretendenti che adorano vostra figlia e brigano il mio favore ») ; et au vers 28, où j'ai préféré scinder la période « l'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble », en deux phrases simples, qui deviennent ainsi deux propositions indépendantes – « Il Consiglio si riunisce, adesso devo andare » – pour rendre plus naturelle la sortie de scène du Comte et en motiver l'urgence.

Pierre Corneille

Traduction avec une note de Giancarlo Fasano

Les affres de la trad.

Le Cid (1660), I, 6, 291-350, dans *Le Cid. 1637-1660*, nouvelle édition par G. Forestier, Paris, STFM, 1992, p. 147-149.

ACTE PREMIER

Scène VI

DON RODRIGUE *seul*

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte impreveuë aussi bien que mortelle,
Miserable vangeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur :
Je demeure immobile, et mon ame abatuë 295

Cede au coup qui me tuë.
Si prés de voir mon feu recompensé
O Dieu ! l'étrange peine !
En cet affront mon pere est l'offensé
Et l'offenseur le pere de Chiméne ! 300

Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'interesse
Il faut vanger un pere, et perdre une Maistresse,
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.

<p> Reduit au triste choix, ou de trahir ma flame Ou de vivre en infame Des deux costez mon mal est infiny. O Dieu ! l'étrange peine ! Faut-il laisser un affront impuny ? Faut-il punir le pere de Chiméne ? </p>	<p>305</p> <p>310</p>
<p> Pere, Maistresse, honneur, amour, Noble et dure contrainte, aimable tyrannie Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie, L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour. Cher et cruel espoir d'une ame genereuse Mais ensemble amoureuse Digne ennemy de mon plus grand bonheur, Fer, qui causes ma peine, M'es-tu donné pour vanger mon honneur ? M'es-tu donné pour perdre ma Chiméne ? </p>	<p>315</p> <p>320</p>
<p> Il vaut mieux courir au trépas. Je dois à ma Maistresse aussi-bien qu'à mon pere, J'attire en me vangeant sa haine, et sa colere, J'attire ses mépris en ne ma vangeant pas. À mon plus doux espoir l'un me rende infidelle Et l'autre indigne d'elle Mon mal augmente à le vouloir guérir, Tout redouble ma peine, Allons, mon ame, et puis qu' il faut mourir, Mourons du moins sans offencer Chiméne. </p>	<p>325</p> <p>330</p>
<p> Mourir sans tirer ma raison ! Rechercher un trépas si mortel à ma gloire ! </p>	

Endurer que l'Espagne impute à ma memoire
 D'avoir mal soûtenu l'honneur de ma maison !
 Respecter un amour dont mon ame égarée 335
 Voit la perte assurée !
 N'écoutons plus ce penser suborneur
 Qui ne sert qu'à ma peine,
 Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
 Puisqu'après tout il faut perdre Chiméne. 340

 Ouy, mon esprit s'estoit deçeu,
 Je dois tout à mon pere avant qu'à ma Maistresse :
 Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
 Je rendray mon sang pur, comme je l'ay receu.
 Je m'accuse déjà de trop de negligence, 345
 Courons à la vengeance
 Et tout honteux d'avoir tant balancé
 Ne soyons plus en peine
 (Puisque aujourd'huy mon pere est l'offensé)
 Si l'offenseur est pere de Chiméne. 350

Fin du premier Acte

ATTO PRIMO

Scena VI

DON RODRIGO *solo*

 Questo colpo che a morte
 Mi ferisce e, d'un tratto, trapassandomi il cuore,

Fa di me, insieme, il solo, triste vendicatore Di una causa ch'è giusta, e di un' ingiusta sorte La vittima infelice, mi sgomenta e mi atterra.	295
Lo sconforto mi afferra : Del mio amor già sfioravo il premio atteso, Dio, che crudele pena ! E in questo affronto, è mio padre l'offeso E l'offensore è il padre di Ximena.	300
Quale conflitto ho in cuore ! Il mio amore all'onore stesso oppone un rifiuto. Se difendo mio padre, ciò che amo è perduto. L'animo insorge, e il braccio si svuota di vigore. La mia scelta è tradire ciò che al mondo ho più amato	305
O vivere infamato. Ovunque guardi, il mio male è infinito. Dio, che crudele pena ! Dovrei lasciar questo affronto impunito ? O punirlo nel padre di Ximena ?	310
Padre, donna, onore, amore Nobile, dura legge, soave tirannia Ogni mia gioia è morta, o lo è la gloria mia. Sarò indegno di vivere, o vivrò nel dolore. Tu speranza crudele, cara a un cuore sdegnato	315
Ma anche innamorato, Nemico della mia felicità, ti ho avuto, Ferro illustre, mia pena, Per vendicare l'onore perduto ? O ti ho avuto per perdere Ximena ?	320

- Meglio scegliere la morte.
 Alla mia donna devo quanto al mio genitore.
 Se mi vendico, avrò da lei odio, furore.
 Se non lo faccio, avrò disprezzo. La mia sorte
 Vuole ch'io sia, per lei, o traditore 325
 O indegno del suo amore.
 Ma il male aumenta, a volerlo guarire.
 Si aggrava la mia pena.
 Animo ! Se non resta che morire,
 Sia almeno senza offendere Ximena. 330
- Morire invendicato ?
 Procurarmi una morte che offuschi la mia gloria ?
 Accettar che la Spagna sprezzi la mia memoria
 Per non aver difeso l'onore del mio casato ?
 Proteggere un amore che, nel mio affanno acuto, 335
 Ben so di aver perduto ?
 Via, via da me pensiero tentatore
 Che aggravi la mia pena.
 Su, braccio mio, salviamo almen l'onore,
 Se non posso che perdere Ximena. 340
- Sì, mi ero fuorviato.
 Devo tutto a mio padre, ben prima che al mio amore.
 Ch'io muoia combattendo, o muoia di dolore,
 Darò puro il mio sangue come mi è stato dato.
 Ho già indugiato troppo. Sono in fallo. Ora, in fretta, 345
 Corriamo alla vendetta
 E, arrossendo di aver tanto esitato,
 Non diamoci più pena,
 Poiché mio padre oggi è stato oltraggiato,

Se chi l'ha offeso è il padre di Ximena.

350

Fine del primo Atto

Les affres de la trad.

« Ah, les aurai-je connus les affres du style ! » s'exclame Flaubert dans une lettre bien connue à Louise Colet de 1854.

Ces mots me reviennent irrésistiblement à l'esprit, et je me les répète, en remplaçant *style* par *trad.*, pour me remettre de bonne humeur, quand tous les problèmes qui m'ont tourmenté (de choix et de correction, de remaniement et de recommencement, d'invention et d'adaptation logico-sémantique, prosodique, euphonique) rebondissent à mes yeux et à mes oreilles à chaque réouverture d'une page de cette traduction du *Cid*, que j'ai faite il y a plus de dix ans avec plaisir et avec transport, après avoir accepté de m'y atteler comme par gageure, et qui me semble maintenant destinée à un éternel piétinement, où tout se remet en cause, chaque fois que j'y reviens, et où quelque chose peut s'améliorer et quelque chose s'abîmer en même temps, à chaque intervention, sans cesse.

L'effet, je ne dirai pas comique, si ce n'est dans les moments de découragement, mais auto-ironique, qui me fait sourire, est naturellement enclenché par ce remplacement du mot *style*, qui signifie l'effort souverain de l'écrivain créateur, par *trad.* qui évoque, par un excès volontaire de modestie réaliste, bien sûr, le dur devoir sans gloire de l'écolier, qui doit surtout ne pas commettre de fautes en re-

produisant dans sa propre langue, le mieux qu'il peut, le Texte, quel qu'il soit, d'un Écrivain. Un travail où le traducteur côtoie le parcours de l'Auteur, imite autant qu'il peut ses mouvances et même ses envols en cherchant de toutes ses forces à exploiter les ressources de son propre code linguistique national ; où il creuse et affine sans cesse ce qu'il peut trouver, grâce à sa mémoire et aux dictionnaires, dans son propre corpus national de performances linguistiques, à la recherche acharnée d'équivalences qui ne seront jamais tout à fait la même chose, sans jamais acquérir de bon droit, ou pouvoir s'approprier, ne fût-ce que pour un instant, au nom de l'évidence d'une solution heureuse, la liberté créatrice de l'Auteur.

Le traducteur peut se sentir une sorte de confrère de l'Écrivain et éprouver à son égard une empathie profonde (et, avouons-le, même flatteuse) quand l'Écrivain, comme le fait justement Flaubert, à plusieurs reprises, dans les années de *Madame Bovary*, avoue par exemple qu'il a passé « trois journées à faire quatre ou cinq corrections » et que, malgré les assurances de ses confidents les plus intimes, il sent qu'il doit encore « tout revoir à froid » ; que son travail incessant, c'est de « rabattre, changer, refondre » ; qu'après avoir passé plusieurs jours à ne faire et à ne remanier que peu de lignes, il peut continuer à être tourmenté parce que, quand tout semble désormais fonctionner parfaitement, une voix intérieure lui murmure encore : « *Trop lent !* ». L'expérience quotidienne du traducteur n'est-elle pas exactement du même type ? et surtout celle du traducteur d'un texte poétique, où les contraintes à respecter et les éléments suprasegmentaux de la signification à sauvegarder sont depuis toujours au moins aussi importants qu'ils sont en train de le devenir dans la conscience et sous la plume de Flaubert. À cela près, que l'Écrivain garde en réserve sa pleine liberté de changer de fond en comble, de réinventer, s'il ne trouve pas la solution qu'il cherche sur la voie où il s'est engagé, tandis que les efforts du traducteur portent sur

un parcours en principe sans écarts possibles, au service d'un original dont, à la limite, il devrait se faire scrupule de reproduire même la « lenteur » dont l'Écrivain se plaignait explicitement, si l'Écrivain lui-même n'en était pas venu à bout, et si lui, au contraire, avait trouvé quelque solution apparemment « heureuse » dans les ressources de sa langue. Le traducteur doit prendre attentivement conscience, dans l'ensemble, et segment par segment, de tous les sémèmes dont se compose l'unité textuelle qu'il aborde, et les transférer sans altération de leur valeur, ni par défaut ni par excès de signification, dans sa reconstitution de leur ensemble original, avec tout au plus la liberté de les redistribuer, dans les sous-ensembles de leur appartenance, en fonction des exigences syntaxiques et/ou prosodiques qu'il doit satisfaire en même temps (cf. par ex. ci-dessous : « Percé jusques au fond du cœur... » etc. / « Questo colpo che a morte... » etc.). Il est sûr, à chaque pas, qu'il aurait pu, qu'il pourrait faire mieux, que quelqu'un saura faire mieux que lui. Des « affres » de ses efforts para-artistiques, la récompense la plus importante, et peut-être la seule à laquelle il peut aspirer légitimement, c'est de ne pas se faire remarquer.

Ce monologue par *Stances* est marqué par la rare distinction d'avoir été désavoué par son auteur qui, pour ainsi dire, l'immole *a posteriori*, en une sorte de sacrifice rituel, à ses tourmenteurs de la « Querelle » du Cid et surtout, sans le nommer cependant, à l'abbé D'Aubignac, dont *La Pratique du Théâtre* (1657) l'indiquait comme un exemple voyant d'in vraisemblance. C'est dans l'*Examen d'Andromède*, c'est-à-dire dans l'ample cadre de la réflexion théorique et analytique qui s'étale dans les *Trois Discours* et les vingt-trois *Examens* des pièces contenues dans l'édition en trois volumes de 1660, que cette sentence est prononcée. Corneille, dans un développement théorique sur la question de l'emploi des vers ou de la prose dans l'élocution dramatique, ignore tout court, dédaigneusement, les arguments de D'Aubignac (qui aura ainsi émis un jugement juste, pour des raisons

fausses, comme celles qu'il adopte : on n'improvise pas des strophes compliquées dans la nuit, au milieu de la rue, et Rodrigue n'a pas eu le loisir d'en préparer auparavant). La raison pour laquelle ces stances « sont inexcusables » c'est, pour leur Auteur, « le trop d'affectation » : « les mots de *peine* et *Chimène* qui font la dernière rime de chaque strophe marquent un jeu du côté du poète qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur ». Corneille avait trouvé ce « jeu » chez Guillén de Castro, qui n'en avait pourtant fait que trois strophes rimées du monologue correspondant de Rodrigue (deux pour exposer, une pour surmonter avec décision le déchirement intérieur qu'il éprouve, cf. les vers 518-541 de *Las Mocedades del Cid...Comedia. Primera*) tout en prolongeant après cela pour 44 autres vers (octosyllabes sans rimes, vaguement assonancés) les réflexions du héros sur les risques et les chances d'une vengeance qu'il veut en tout cas de toutes ses forces. À l'époque de la composition de son « premier » *Cid* (*tragi-comédie*, 1637), Corneille avait flairé la faveur de son public pour ce type de performance lyrique et, ce jeu, il l'avait redoublé (six strophes, au lieu de trois : le monologue entier). Comme il l'avait fait aussi, *mutatis mutandis*, pour la scène de l'irruption de Rodrigue chez Chimène après la mort du Comte, scène hautement scandaleuse mais d'un impact émotif sans pareil dont il en fit deux (cf. *Mocedades*, v. 1978-1208 ; *Cid*, III, 4, 849-1000 et V, 1, 1465-1564). Son désaveu n'est donc pas un acte de ralliement, ni même une concession, à la poétique du bon sens commun, de la moralité hégémonique qui tend à soumettre l'art à des tâches, ou au moins à des préoccupations permanentes, de type pédagogique, essentiellement conformistes, comme le voudrait d'Aubignac. Ce qu'il marque, ce sont des affinités d'esprit avec une élite du public de théâtre qu'il sent, depuis la « Querelle » au moins, exposée et même sensible aux pressions critiques des fauteurs de la pleine légitimation du Théâtre au prix d'une « moralisation » plutôt étroite et utilitaire. Il se rallie à cette élite qui, sans être compacte et

encore moins organisée, est nombreuse et assez consciente d'elle-même grâce aux préférences et aux répugnances qu'elle partage, à ses degrés de participation ou de prise de distance par rapport aux goûts « populaires ». Ceux qui en font partie « disent que c'est trop mendier l'approbation populaire en faveur d'une antithèse, ou d'un trait spirituel qui ferme chacun de leurs couplets, et que cette affectation est une espèce de bassesse, qui ravale trop la dignité de la tragédie ». Mais puisque ces artifices, qui sont bien « une espèce de fard », « aident » les ouvrages dramatiques à plaire, et plaire est justement « le but de notre art », pourquoi y renoncer tout à fait ? Il ne s'agit au fond que d'une question de mesure, que d'éviter « le *trop* d'affectation ». Le public « populaire » est bien là, en France comme en Espagne : applaudissant, désapprouvant de manière bruyante, et *payant*, c'est-à-dire capable d'influer d'une manière importante et même décisive sur le sort d'une pièce, d'une troupe d'acteurs – et d'un Auteur. Auteurs, acteurs et spectateurs des théâtres italiens, qui sont en majorité absolue des Théâtres de Cour ou d'Académie, ont entre eux un degré d'homogénéité sociale et culturelle tellement élevé qu'ils peuvent arriver à mettre en scène et à applaudir eux-mêmes des Auteurs comme Sénèque *en latin*. Ils se distribuent entre eux les rôles d'acteurs, ils les jouent, ils s'écoutent, ils s'applaudissent. Aucune difficulté linguistique ne s'oppose, chez eux, à la réception du message théâtral élevé. N'ayant pas de public payant, c'est-à-dire appartenant à cette couche sociale qui apporte au spectacle un niveau moyen de compétence linguistique sans partager avec les couches supérieures leur surplus de connaissances et de capacité critique de réception aussi bien linguistique qu'émotive, le discours théâtral élevé (tragique) connaît une évolution lente et presque sans rapport avec la langue vivante, celle de la communication réelle (qui n'emploie, par exemple, qu'un nombre très restreint d'apocopes ou d'inversions syntaxiques, tandis que la tragédie en regorge, grâce aussi à l'épargne syllabique

qu'elles consentent et qui permet, en cas de confrontation directe dans la traduction, quelques compensations des désavantages dont l'hendécasyllabe souffre par rapport à l'alexandrin, qui de syllabes en a douze, plus les muettes)³.

Corneille, en tant que théoricien et critique, ménage inlassablement le soutien que ce public de spectateurs vivants et de lecteurs-acheteurs de ses Œuvres lui a assuré en tant qu'Auteur. Il y puise une partie importante de sa force dans ses controverses, il le récompense avec sa recherche d'ampleur et de nouveauté dans ses inventions théâtrales. S'il condamne ces Stances, c'est parce qu'il admet que l'on peut y sentir un Auteur qui tient les ficelles d'un Acteur, tandis que la fonction de celui-ci est de se donner totalement en spectacle en tant que Personnage, et non de paraître sur scène en tant que récitant d'un texte appris par cœur. Il peut donc le faire dans un contexte où il insiste, en l'honneur de son *Andromède* et de ses succès, sur les ressources que des stances plus riches en variations rythmiques et prosodiques peuvent offrir à l'élocution tragique, émulant ainsi le discours en prose.

D'ailleurs l'*Examen* du *Cid* et celui d'*Andromède* portent la même date, bien que l'on puisse, si l'on veut, supposer un certain décalage temporel entre les rédactions respectives. Et sur ce point l'un ne dit rien, l'autre, tout en condamnant le morceau (pour « excès d'artifice »), justifie et défend non seulement son genre, mais ce même défaut spécifique. En fait, c'est le même constat. L'évaluation quantitative (« un peu de fard » / « trop d'artifice »), qui marque un dépassement,

³ Prenons, pour le plus de brièveté possible, un exemple chez Baretto, vaillant traducteur de Corneille – et naturellement de nos Stances. Voyons la tournure italienne qu'il peut encore donner, en plein XVIII^e siècle, à une de ces strophes : « Qual sento interna pugna ! / Onore contro amore in me combatte ! / Vendicar deggio un padre, e perder lei ! / M'incoraggisce l'un, l'altra m'arresta [...] Che grave pena, oh Dio ! / e lascerò impunito un tanto affronto ? / e punironne di Climene il padre ? »

peut dépendre aussi de la prise d'acte, de la part de l'Auteur, de l'évolution en cours, et non encore stabilisée, d'un « Goût » (communauté virtuelle active, s'instaurant dans les Théâtres, au cours même des spectacles, de couches « populaires » et élites) qui, en 1637, pouvait admettre et applaudir un acteur venant au devant de la scène réciter en vers lyriques ses sentiments les plus intimes avec moins d'incertitudes et de divergences internes qu'à l'époque de l'essor de l'Opéra, quand l'élite au moins commençait à sentir que la tragédie (tout en incluant encore, et souvent, elle-même la musique et le chant) avait intérêt à mieux marquer les différences et à rétablir des distances entre ses propres monologues et les *a solo* du *bel canto*.

Il faut enfin remarquer que dans les nombreuses éditions de ses *Œuvres*, Corneille, ni avant ni après le désaveu, n'a apporté aucune modification importante à cette séquence textuelle, tandis qu'il le fit pour d'autres (il suffit de penser à la première scène du premier Acte du *Cid* lui-même). Ayant établi une antinomie fondamentale (Père-Chimène / Honneur-Amour) et la règle du jeu (oscillation d'un pôle à l'autre, jusqu'à la résolution tranchante du conflit), il se consacre à une invention foisonnante d'antithèses explicites et implicites et à leur affinement rhétorique, ce qui implique justement des variantes, mais non substantielles, car ce jeu mime l'analyse psychologique introspective – mais ne va pas au-delà d'un raisonnement rationnel bien établi dans son axiologie et ses arguments, et aboutissant à des conclusions escomptées.

Quant aux menus repentirs et aux coups de lime apportés dans le temps, ils sont très peu nombreux eux aussi et portent surtout sur les premiers vers de la troisième strophe où la désignation indirecte des deux termes de l'antinomie crée des risques de confusion ou du moins d'incertitude dans le choix des références. Voir notamment : « Illustre tyrannie, adorable contrainte » (éd. 1637¹), un choix clair mais insatisfaisant à cause de la banalité d'*illustre* et de sa faible pertinence

à *tyrannie*. Le traducteur ne peut que remercier d'avoir été dispensé de s'en faire charge. « Noble et dure contrainte, aimable tyrannie », une version claire et efficace, qui s'affirme à partir de 1637², et qui devient définitive à partir de 1648, après un assez bref passage (éd. 1644, 1645, 1646) par une variante : « Impitoyable loi, cruelle tyrannie » – qui témoigne d'une insatisfaction non encore apaisée, mais qui est clairement désavantageuse parce que les deux termes de l'antinomie y assument des qualificatifs trop homogènes pour ne pas risquer de se confondre. Dans l'ensemble, en tout cas, le texte est validé par des confirmations ultérieures en grand nombre. Ce qui ne fait que renforcer les doutes déjà exprimés par des commentateurs importants (*cf.* l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade »)⁴ sur l'authenticité et la profondeur du désaveu que son auteur lui a infligé.

⁴ Voir notamment l'édition en trois volumes de P. Corneille, *Ceuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987.

Vincent Voiture

Traduction avec une note de Barbara Piqué

Élégie II, dans *Les Poésies de Mr. De Voiture*, dans *Œuvres*, Paris, A. Courbé, 1650², 2 t. en 1 vol., t. II, p. 8-16.

Belle Phillis, adorable merveille,
 Puisque mon cœur, malgré-moy, me conseille
 De me remettre encor dans les tourmens,
 Dont vos rigueurs affligent vos Amans ;
 Je le veux croire, et suivre le genie 5
 Qui me r'engage en vostre tyrannie,
 Et m'embarquer dessus la mesme mer,
 Où j'ay pensé tant de fois abysmer.
 Le mesme jour que votre cœur de roche,
 Blessa le mien d'un injuste reproche, 10
 Et qu'un soupçon par vous vainement pris,
 Me fit connoistre à plein vostre mespris ;
 Je fis dessein d'estouffer en mon ame
 Tous les pensers qui nourrissoient ma flame,
 Et d'arracher, au fort de mon courroux, 15
 Ce que j'avois de passion pour vous ;
 Et si je puis le redire sans crime,
 Avec l'amour oster encor l'estime.
 Vous n'eustes plus pour moy, dans ce moment,
 Tous les attraits qui m'alloient enflamant, 20
 De vos beaux yeux les rayons s'éclipserent,
 Et tout à coup vos grâces vous laisserent,

Je ne vis plus vostre extrême beauté,
 Et ne vis rien que vostre cruauté.

J'eus honte alors de vostre ingratitude, 25
 De ma foiblesse, et de ma servitude,
 Et des ennuis indignement souffers,
 Depuis qu'Amour me tenoit dans vos fers.

Dans cét instant je vis dans ma pensée 30
 Tous les mespris que mon ame offensée,
 Humble, captive, et sans ressentiment,
 Avoit receus de vous trop laschement.
 Il me souvint de toutes vos rudesses,
 De tous mes maux, de toutes mes tristesses,

De tant de pleurs vainement expandus, 35
 Tant de souspirs de vous mal-entendus,
 Tant de dépits, et de mortelles craintes,
 Tant de regrets, et d'amoureuses plaintes,
 De desespoirs, de langueurs, et d'ennuis,
 De tristes jours, et de fascheuses nuits ; 40
 Sans que jamais j'eusse pû dans votre ame,
 Voir seulement un rayon de ma flame ;
 Ni vous reduire à monstrier par pitié
 Un trait d'amour, ni mesme d'amitié.

Lors ma raison proptement r'appelée, 45
 (Qui loin de moy se tenoit exilée
 Depuis qu'Amour m'avoit mis sous sa loy,)

Osa paroistre, et se monstrier à moy.
 En arrivant elle esteignit la flame
 D'ire, et d'amour, qui brusloit dans mon ame, 50
 Rendit la veuë à mon entendement,
 Et luy permit de juger sainement.
 En la voyant tous mes desirs s'enfuirent,

Mes sentimens à ses loix obeïrent,
 Et dés long-temps mon courage irrité, 55
 S'arma pour elle, et cria Liberté.
 Tout fut reduit en son obeissance,
 Et mon amour redoutant sa puissance,
 Et perdant lors le tiltre de vainqueur,
 Se retira dans le fond de mon cœur. 60
 Plein d'une joye, et d'un repos extremesme,
 Il me sembla n'estre plus qu'à moy mesme,
 Maistre absolu de mes affections,
 Je creus avoir dompté mes passions,
 Et fus un temps (vaine et faible victoire) 65
 Sans vous aymer, ou du moins sans le croire
 [...]

Mais cependant, je sentoïis en mon ame
 L'effet caché d'une secrette flame,
 Qui se glissoit jusques dedans mes os, 155
 Troubloïit ma vie, et m'ostoïit le repos ;
 J'estoïis par tout resveur, et solitaire,
 Et quoy qu'Iris pitoyable pût faire,
 Pour adoucir ma peine, et mon tourment,
 Je n'en sentoïis aucun soulagement. 160
 Je n'estoïis plus si content auprès d'elle,
 Je commençois à la trouver moins belle,
 Et soupirant sans connoïstre pourquoy,
 N'estoïis content ni d'elle, ny de moy,
 Souffroïis tousjours, et mon ame inquiete, 165
 Ne trouvoïit rien dont estre satisfaite ;
 Mais, à la fin, ma douleur s'augmentant,
 Je vis le mal qui m'alloïit tourmentant,
 Je reconnus, apres beaucoup de peines,

Le feu vainqueur qui brusloit en mes veines,	170
L'Amour caché dès-long-temps en mon cœur,	
Avoit repris sa premiere vigueur ;	
Dans vos beaux yeux il se forgea des armes,	
Sur vostre bouche il prit de nouveaux charmes,	
Sur vostre bouche où se trouvent tousjours	175
Les Ris, Les Jeux, les Graces, les Amours,	
Et se formant des traits à son usage,	
De tous les traits de vostre beau visage,	
Armé d'esclairs, et de foudres puissans,	
Il r'engagea premierement mes sens,	180
Et poursuivant plus outre sa victoire,	
Avec mes sens, il me prit ma memoire,	
Et surmontant ma foible volonté,	
Vit mon esprit entierement dompté.	
Lors tout à coup je revis en moy-mesme,	185
Le Repentir, et la Peur au teint blesme,	
Les prompts Souhairs, les violens Desirs,	
La fausse Joye, et les vains Desplaisirs,	
Les tristes soins, et les Inquietudes,	
Les longs Regrets, amis des solitudes,	190
Les doux Espoirs, les bizarres Penses,	
Les courts Dépits, et les soupirs legers,	
Les Desespoirs, les vaines Défiances,	
Et les Langueurs, et les Impatiences,	
Et tous les biens et les maux que l'Amour	195
Tient d'ordinaire attachez à sa Cour.	
[...]	
Mais vous, pour qui je suis en ces allarmes,	
Vous, qui pouvez tout faire par vos charmes,	210
Après m'avoir causé tant de mal-heurs,	

Et fait verser tant d'inutiles pleurs ;
 Rendez, enfin, mes plaintes terminées,
 Belle Phillis, changez mes destinées,
 Et permettez qu'après tant de tourment, 215
 Je puisse vivre heureux en vous aymant.
 Que si pourtant il vous plaist que je meure,
 Sans jamais voir ma fortune meilleure,
 Je vous l'accorde, et ne demande pas
 Que vos bontez different mon trepas ; 220
 Mais seulement qu'une mort plus humaine
 Tranche mes jours, et finisse ma peine ;
 Que ce ne soient vos ingiustes mespris,
 Ni le regret d'avoir trop entrepris, 225
 Ni le dépit de vous avoir servie,
 Ni vos rigueurs, qui m'arrachent la vie,
 Mais qu'en repos j'abandonne le jour,
 Reduit en cendre, et consumé d'amour.

Elegia II

Fillide bella, diva meraviglia,
 se il cuore mi sospinge mio malgrado
 a ritornare ancora in quei tormenti
 con cui affliggete superba gli amanti,
 voglio obbedirgli e seguire quel genio 5
 che mi riporta in vostra tirannia,
 voglio imbarcarmi sullo stesso mare
 dove pensai più volte inabissarmi.
 Il giorno in cui il vostro cuor di pietra

il mio ferì con un'accusa iniqua,	10
e che per un sospetto non fondato	
mi dimostraste tutto il vostro sprezzo,	
mi risolvetti a soffocare in me	
ogni pensiero che avvivasse il fuoco,	
a sradicare al colmo della collera	15
quella passione che per voi nuttivo,	
e se m'è dato di ridirlo impune	
a negarvi la stima oltre all'amore.	
Da quel momento voi più non aveste	
l'usata leggiadria che m'infiammava,	20
negli occhi belli non più raggi e luce,	
la grazia vi lasciò all'improvviso,	
ed io non vidi più in voi bellezza,	
in voi vidi soltanto crudeltà.	
Mi vergognai di tanta ingratitudine,	25
della mia servitù e debolezza,	
delle pene patite in modo indegno	
da quando Amore a voi m'incatenava.	
In quell'istante mi tornò alla mente	
tutto il disprezzo che l'animo offeso,	30
umile, schiavo, privo di rancore,	
troppo vigliacco avevo sopportato.	
E mi sovvenne la vostra durezza,	
e tutto il mio dolore e la mestizia,	
e le lacrime sparse da me invano,	35
tutti i sospiri spesso malintesi,	
e i timori mortali e le amarezze,	
ed i rimpianti e i lamenti d'amore,	
tutte le angosce e i guai ed i languori,	
i giorni tristi e le nottate inquiete,	40

senza potere mai scorgere in voi
 una scintilla sola del mio fuoco,
 né mai ridurvi a darmi per pietà
 non che di amore un segno d'amicizia.

La mia ragione allora, in sé tornata 45
 (che lontana da me stava in esilio
 da quando Amore era la mia legge),
 osò mostrarsi e mi comparve innanzi.
 E ritornando spense quella fiamma
 d'ira e di amore che in petto m'ardeva, 50
 restituì la vista al mio intelletto
 e gli concesse un sano intendimento :
 i desideri in fuga al suo cospetto,
 stettero alle sue leggi i sentimenti, 55
 ed il mio animo a lungo irritato
 prese le armi al grido : « Libertà ! »
 Tutto lei ricondusse all'obbedienza ;
 e il mio amore temendo la sua forza,
 ormai sconfitto, non più vincitore,
 andò a rifugiarsi in fondo al cuore. 60
 Colmo di gioia e di una quiete estrema,
 mi parve di tornare in mio possesso ;
 assoluto padrone dei miei affetti,
 pensai di aver domato le passioni,
 e per un tempo fui, vittoria vana, 65
 senza più amarvi o almeno lo credetti.
 [...]

E tuttavia sentivo in fondo al petto
 l'effetto occulto di un fuoco segreto 155
 che s'infiltrava fin dentro le ossa,
 turbava la mia vita, m'inquietava ;

andavo ovunque solo e pensieroso,
e non giovava a nulla tutto quello
che la pietosa Iride faceva
per alleviare la molesta pena. 160
Accanto a lei non ero più contento,
e mi pareva sempre meno bella,
e sospiravo senza una ragione,
di lei ero scontento, di me stesso,
soffrivo ancora e niente più riusciva 165
ad appagare il mio animo inquieto ;
ma al colmo del dolore finalmente
io scorsi il male che mi tormentava,
e dopo tanti assilli riconobbi
il fuoco che avvampava nelle vene : 170
l'amore a lungo nascosto nel cuore
aveva riacquistato il suo potere :
nei begli occhi forgiò le proprie armi
e sulle labbra colse nuovi incanti,
su quelle labbra dove sempre stanno 175
i Giochi e il Riso, le Grazie e gli Amori ;
da tutti i tratti del vostro bel viso
ha tratto dardi per la sua faretra,
di lampi armato e di potenti fulmini
m'ha riattivato da principio i sensi, 180
ha proseguito quindi la conquista
ed oltre ai sensi preso la memoria,
e sconfiggendo il mio volere stanco
mi ha dominato infine anche la mente.
Di colpo allora rividi in me stesso 185
la livida paura, il pentimento,
gli struggimenti, gli aspri desideri,

le false gioie e i dispiaceri vani,
 le tristi angustie e i movimenti inquieti,
 i rimpianti infiniti di chi è solo, 190
 le brevi stizze ed i sospiri lievi,
 speranze dolci, bizzarri pensieri,
 disperazioni, vane diffidenze,
 e sfinimenti e moti d'impazienza
 e tutti i beni e i mali che l'Amore 195
 è solito tenere alla sua corte.
 [...]

Ma voi, per cui mi trovo in questi affanni,
 voi che potete tutto con gli incanti, 210
 che foste causa di tante mie pene,
 di tante lacrime versate invano,
 fate cessare infine i miei lamenti,
 cambiate il mio destino, bella Fillide,
 e consentitemi, dopo il tormento, 215
 di vivere felice col mio amore.

Se tuttavia vi piace che io muoia
 senza che veda mai sorte migliore,
 ve lo concedo e non vi chiederò
 di rinviare per bontà la fine ; 220
 vi chiedo solo che morte più umana
 i miei giorni recida e la mia pena,
 e che non sia il vostro ingiusto sdegno,
 né il mio rimpianto per quest'alta impresa,
 né l'amarezza di essermi asservito, 225
 né il vostro gelo a strapparmi la vita,
 ma che in riposo abbandoni la luce,
 ridotto in cenere, arso d'amore.

*Pour le Grillon, dans Estrennes, de quatre animaux, envoyez par une Dame à Monsieur Esprit*⁵, Ibid., p. 157-158.

Je demeurois dans un four chaud,
 Où je passois fort bien ma vie,
 Quand hier voyant le feu des beaux yeux de Sylvie,
 Je pensay tomber de mon haut.
 Si vostre salut vous est cher, 5
 Esloignez-vous de l'inhumaine,
 Gardez-vous bien de l'approcher,
 Et prenez cét avis pour une bonne estrenne ;
 Moy, qui comme Midrac, Sidrac, Abdenago,
 (La rime en sera difficile) 10
 Chantois dans la fournaise, et vivois à gogo,
 Dans les lieux les plus chauds dont j'ay fait mon asyle ;
 Je meurs et languis, dés le jour
 Que je m'approchay de la belle,
 Comment, Diable ! à trente pas d'elle, 15
 Il fait chaud comme dans un four.
 Depuis que je la vis ma langue est seiche et noire,
 Je souffre des douleurs que vous ne sauriez croire ;
 Il ne fut jamais rien de tel,
 Que si je n'en meurs pas, je merite en l'Histoire, 20
 Et le nom et la gloire,
 De Grillon l'immortel.

⁵ Il s'agit de Mlle de Vertus, sœur de Madame de Montbazon, et de Jacques Esprit. Voir la notice d'Henry Lafay dans son édition des *Poésies* de Vincent Voiture, Paris, Didier, « Société des textes français modernes », 2 vol., t. 2, p. 209.

Per il Grillo

Al caldo dentro un forno
passavo i giorni lieto,
quando vedendo ieri
dei begli occhi di Silvia ardere il fuoco
per poco non restavo senza fiato.
Se salvezza vi è cara 5
fuggite l'inumana,
fate attenzione, non l'avvicinate :
che questo avviso sia una buona stenna.
Io che come quei tre di Babilonia
(difficile la rima...), 10
cantavo nella brace,
me la spassavo senza parsimonia
in quel luogo rovente mia dimora,
io mi consumo e muoio 15
dal giorno che alla bella
mi sono avvicinato.
Che diamine, due passi,
e fa un caldo da forno !
Da quando l'ho veduta soffro tanto,
voi non sapete quanto : 20
ho la lingua riarsa e tutta nera.
È una cosa mai vista e se non muoio
merito nella Storia
il titolo e la gloria
di Grillo l'Immortale. 25

Il n'est plus question désormais de faire appel aux étiquettes longtemps utilisées par l'histoire littéraire pour assigner une place – et une définition – aux œuvres du XVII^e siècle : baroque, préciosité, classicisme, préclassicisme...

Nous ne résumerons pas, afin de justifier notre choix, les enquêtes, les parcours, les débats de ce discours critique complexe et problématique auquel on doit d'avoir révoqué en doute ces catégorisations. Contentons-nous de remarquer que la pratique littéraire galante, la production de ces « choses galantes » dont Vincent Voiture fut, d'après Pellisson, « l'unique original »⁶, peut légitimement prendre place aujourd'hui dans les espaces ouverts par le décloisonnement du Panthéon du Grand Siècle mis en œuvre dans les études récentes, sans que d'autres notions lui servent à tout prix de repoussoirs ou, selon les cas, d'exutoires⁷.

De l'œuvre poétique de Vincent Voiture nous proposons la traduction de deux textes très différents, dont le choix a été dicté par leur distance même, qui rend bien compte des cheminements et des

⁶ « Discours sur les œuvres de M. Sarasin » (1656), dans *L'Esthétique galante*, textes réunis, présentés et annotés sous la direction d'A. Viala par E. Mortgat et Cl. Nédelec avec la collaboration de M. Jean, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1989, p. 67.

⁷ Voir D. Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, et Id., « Classicisme, préciosité et galanterie », dans J.-C. Darmon et M. Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire*, « Classicismes ». XVII^e – XVIII^e siècle, Paris, PUF, 2006, p. 117-130. Voir aussi la perspective d'A. Viala dans *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008. Pour une étude approfondie de la poésie mondaine nous renvoyons à A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

contrepoints de la poésie galante⁸. L'Élégie II présentait un double intérêt. Tout d'abord, ce texte témoigne d'un goût pétrarquisant encore très marqué, mais qui laisse pourtant entrevoir les signes de son épuisement : le cortège habituel des lieux poétiques et des images empruntés à la tradition – les feux, les flammes, les regards meurtriers, les victoires et les défaites..., cette querelle enfin des sens et de la raison dont se moquera Boileau (*Art poétique*, II, v. 45 sq.) – est en effet altéré par un thème étranger à Pétrarque : celui de l'amant infidèle par amour, en quête d'une consolation, vaine il est vrai, dans les bras d'une maîtresse plus compatissante (les amours avec la belle Iris évoqués dans les vers que nous avons exclus). Nous avons maintenu le vocabulaire codé du pétrarquisme, puisant parfois directement dans le *Canzoniere* – jusqu'à nous autoriser une citation littérale (l'« usata leggiadria » du v. 20) –, quitte à estomper quelques nuances : ainsi le polysémique « ennui » a-t-il été reconduit à « guaio » (les « guai » du v. 39), et l'insaisissable « rêveur » à « pensieroso » (v. 157), clin d'œil au célèbre « Solo et pensoso... ». D'autre part, nous avons résisté à la tentation de rehausser les tons d'un texte si fidèle – et souvent platement fidèle, il faut le reconnaître – aux conventions du modèle, ne nous souciant que rarement, et en général pour des raisons de mesure, d'éliminer les nombreuses répétitions (« amour », « vain », « inquiétude », « charmes », « plaintes », « peines » etc.), ainsi qu'à celle, *a contrario*, de modérer la surabondance d'une rhétorique éminemment ostentatoire, mais déjà proche de cette rhétorique des agréments qui définira le style galant dans les années 1660-1680. Citons l'exemple de l'antanaclase des vers 177-178, restituée – du moins en partie – par le substantif « tratti » (« linéaments ») associé au participe passé du verbe « trarre » (« tirer de »).

⁸ Il est difficile de dater les poèmes de Voiture. Voir les notices d'H. Lafay dans son édition des *Poésies* de Vincent Voiture, cit., t. 1, p. 13, et t. 2, p. 209.

L'Élégie II offrait un autre intérêt : celui d'un genre et d'un mètre en passe de perdre la faveur du public. Non seulement il s'agit d'une forme lyrique peu fréquentée par les Muses mondaines⁹, mais, contrairement à l'Élégie I¹⁰, en alexandrins, elle adopte le décasyllabe (ici la composition 4/ /6), de plus en plus délaissé au profit de l'alexandrin. Dérivé du décasyllabe français, l'hendécasyllabe italien s'imposait, quoique nous n'ayons pas toujours été à la hauteur d'assurer le rythme solennel de l'hendécasyllabe *a maiore*.

Dans l'« étrenne » *Pour le Grillon* s'affiche un tout autre esprit galant. C'est le *molle et facetum* qui triomphe dans ce court poème, dont le genre même, l'« étrenne », était à l'honneur auprès des gens du monde¹¹. L'« amour sérieux » cède le pas à une configuration plus précise et, oserons-nous dire, « doxale » de l'« amour galant » et de l'œuvre galante, où les catégories majeures et bien connues de l'esthétique mondaine – enjouement, fine raillerie, naïveté, pointe... – s'orchestrent suivant l'idéal, déjà presque une « devise », de la « diversité » : variété des registres, dans l'alternance – parodique ou, si l'on veut, « burlesque » – de *topoi* pétrarquistes auxquels s'ajoute la gravité d'une citation biblique (v. 3, 13, 18 et v. 9), et d'un badinage spirituel antilyrique et subtilement érotique ; variété des mètres, dans une modulation qui va de l'octosyllabe à l'hexasyllabe en passant par l'alexandrin. Absents de l'héritage poétique italien et très prisés de la société civile française du XVII^e siècle¹², les « vers mêlés » posaient un problème de choix métrique. Nous avons finalement fait recours au modèle de la *canzone*, qui associe hendécasyllabes et heptasyllabes.

⁹ Sur le déclin de l'élegie, cf. A. Génétiot, *Les Genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990, p. 66-67.

¹⁰ Sans doute postérieure, comme le signale H. Lafay, *op. cit.*, t. 1, p. 13.

¹¹ Cf. A. Génétiot, *Les Genres lyriques mondains (1630-1660) cit.*, p. 159-166.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 61-64.

Solution réductive, certes, qui sacrifie le troisième mètre, mais qui nous a paru garantir au moins une scansion régulière, renforcée par la mesure de l'hendécasyllabe *a maiore*, que nous avons essayé autant que possible de respecter (sauf au vers 7) : tombant à chaque vers sur la sixième syllabe, l'accent imprime à la cadence une certaine fluidité. La combinaison hendécasyllabes-heptasyllabes permettait en outre une redistribution assez libre. C'est ainsi que le texte italien est devenu plus long : si le vers 4 s'est amplifié en un hendécasyllabe, les octosyllabes 13-14 ont été coupés en trois heptasyllabes, l'alexandrin « Chantois dans la fournaise... » en deux, et la réélaboration des vers 17-18 a entraîné un prolongement.

Sans prétendre aucunement donner une traduction rimée, nous avons néanmoins gardé les rimes des derniers vers, qui épousent bien, nous semble-t-il, la légèreté enjouée de la chute. Dans ce divertissement galant, d'ailleurs, l'une des difficultés pour le traducteur consistait dans la rime des vers 9 et 11, rime « rare », dont Voiture relève le défi en l'exhibant (v. 10) : dévoilement de la « fabrique » du poème, qui dans l'espace clos des parenthèses suggère les aléas de l'improvisation et invite le lecteur à entrer dans le jeu-joute de l'invention¹³. L'emploi du futur « en sera » n'est pas anodin, que supprime la version italienne, compensant l'ellipse du verbe par l'implicite inflexion exclamative, renforcée par les points de suspension. Nous avons renoncé à traduire les noms des trois compagnons de Daniel énumérés dans l'original, nous bornant à une allusion biblique moins exacte qui rendait la rime plus aisée, au risque – avouons-le – de ternir par là même le brillant de la gageure.

Défi du poète, défi du traducteur. Ce qui revient à poser l'éternelle question de la traduisibilité de la poésie. Question à laquelle Yves

¹³ Sur ce « jeu de littérature », voir D. Denis, *Le Parnasse galant*, cit., p. 241-286.

Bonnefoy a sans doute donné l'une des réponses les plus poétiquement pertinentes : « On parle de la difficulté de la traduction des poèmes, on doit tout autant se dire que sous leurs guises les plus marquées ces grands vaisseaux ou minces pirogues n'en cherchent pas moins le même port »¹⁴.

¹⁴ Y. Bonnefoy, « Prière d'insérer », dans Pétrarque, « *Je vois sans yeux et sans bouche je crie* », Vingt-quatre sonnets traduits par Y. Bonnefoy, Paris, Galilée, 2012.

Jean Racine

Traduction avec une note de Chetro De Carolis

Ode III, Description des bois (1808), dans *Œuvres complètes, Théâtre, poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », vol. I, 1999, p. 7-9.

Que ces vieux royaumes des ombres, Ces grands bois, ces noires forêts, Cachent de charmes et d'attraits Dessous leurs feuillages si sombres !	
C'est dans ce tranquille séjour	5
Que l'on voit régner nuit et jour La paix et le silence ; C'est là qu'on dit que nos aïeux, Au siècle d'innocence, Goûtaient les délices des cieux.	10
 C'est là que cent longues allées D'arbres toujours riches et verts, Se font voir en cent lieux divers, Droites, penchantes, étoilées.	
Je vois mille troncs sourcilleux	15
Soutenir le faite orgueilleux De leur voûtes tremblantes ; Et l'on dirait que le saphir, De deux portes brillantes	
Ferme ces vrais lieux de plaisir.	20

C'est sous ces épaisses feuillées
Que l'on voit les petits oiseaux,
Ces chantres si doux et si beaux,
Errer en troupes émaillées ;
C'est là que ces hôtes pieux, 25
Par leurs concerts harmonieux,
Enchantent les oreilles,
Et qu'ils célèbrent sans souci
Les charmantes merveilles
De ces lieux qu'ils ornent aussi. 30

Là, d'une admirable structure,
On les voit suspendre ces nids ;
Ces cabinets bien bâtis,
Dont l'art étonne la nature ;
Là, parfois, l'un sur son rameau 35
Entraîne le petit fardeau
D'une paille volante ;
L'autre console, en trémoussant,
Sa famille dolente,
De quelque butin ravissant. 40

Là l'on voit la biche légère,
Loin du sanguinaire aboyeur,
Fouler sans crainte et sans frayeur
Le tendre émail de la fougère.
Là le chevreuil champêtre et doux, 45
Bondit aussi dessus les houx,
En courses incertaines ;
Là les cerfs, ces arbres vivants,

De leurs bandes hautaines,
Font cent autres grands bois mouvants. 50

C'est là qu'avec de doux murmures,
L'on entend les petits Zéphirs,
De qui les tranquilles soupirs
Charment les peines les plus dures.
C'est là qu'on les voit tour à tour 55
Venir baiser avec amour
La feuille tremblotante ;
Là, pour joindre aux chants des oiseaux
Leur musique éclatante,
Il concertent sur les rameaux. 60

Là, cette chaleur violente
Qui, dans les champs et les vallons,
Brûle les avides sillons,
Se fait voir moins fière et plus lente.
L'œil du monde voit à regret 65
Qu'il ne peut percer le secret
De ces lieux pleins de charmes :
Plus il y lance de clartés,
Plus il leur donne d'armes
Contre ses brûlantes beautés. 70

Ode III, Descrizione dei boschi

Questi ombreggianti vetusti reami,
I grandi boschi, le foreste oscure,

Che segrete beltà, quali ornature Nascondono fra i loro bui fogliami ! In questo tranquillissimo soggiorno Si vede dominare notte e giorno Una pace silente ; In questi luoghi, pare, gli antenati, Nel passato innocente, Somme gioie godessero, beati.	5 10
In questi lunghi viali secolari D'alberi sempre verdi e copiosissimi, Appaiono qua e là, numerosissimi, E vari : dritti, penduli, stellari. Qui vedo mille tronchi cipigliosi Il culmine sorreggere, orgogliosi, Delle volte tremanti ; E pare che lo chiuda lo zaffiro, Fra due porte brillanti, Questo piacevolissimo ritiro.	15 20
Sotto questi fogliosi e fitti rami Si vedono qua e là piccoli uccelli, Cantori così dolci e così belli, Andare errando in variopinti sciami : In questi luoghi, ospiti generosi, Offrendosi in concerti melodiosi, Rapiscono l'udito, E spensierati celebrano in coro Le bellezze d'un sito Di cui sono anche parte del decoro.	25 30

Qui, con quale ammirevole struttura, Li vedo costruirsi le casette, Quei nidi dalle forme sì perfette, La cui arte stupisce la natura ;	
Qui, a volte, l'uno, sopra un ramoscello, Trascina il suo minuscolo fardello Di pagliuzze volanti ;	35
L'altro, di là, conforta affaccendato La famigliola in pianti Col dono d'un bottino prelibato.	40
Qui la cerbiatta, in un agile salto, Lungi dal sanguinario abbaiatore, Compare impavida, e senza timore Della felce calca il tenero smalto.	
Qui i selvatici e dolci caprioli, Esitanti, tra i cespi macchiaioli, Balzellano leggeri ;	45
Qui i cervi, veri alberi viventi, Coi loro branchi alteri, Fanno altri cento boschi semoventi.	50
In questi luoghi s'ode il mormorare Dei dolci Zefiretti sempre fievoli, I cui sospiri miti ed incantevoli Qualsiasi pena sanno sopraffare.	
In questi luoghi alternativamente Vanno a baciare appassionatamente Le foglie tremolanti ;	55
Qui, unendosi ai canti degli uccelli, Con musiche eclatanti,	

Fanno concerti sopra i ramoscelli.	60
Qui, la calura che, tanto violenta, Inaridisce i campi e le vallate Ardendo solcature disseccate, Si mostra meno fiera e un po' più lenta. L'occhio del mondo apprende con rimpianto	65
Che non potrà del luogo essere infranto Il segreto tesoro : E più vi lancia luminosità, Più armi dona loro Contro la sua ardentissima beltà.	70

Cette ode, avec les trois qui l'accompagnent dans le recueil *Le Paysage, ou Promenade de Port-Royal-des-Champs* (Première : *Louange de Port-Royal en général* ; II : *Le paysage en gros* ; IV : *De l'étang*), est un des derniers « exercices d'écriture poétique » que Racine produit au terme de son cycle scolaire (1656-1658). Si on ne veut pas être déçu par des vers écrits dix ans avant *Andromaque*, c'est ainsi qu'il faut la considérer, à la suite de Forestier¹⁵, et non pas comme son premier ouvrage de poésie.

Un exercice implique de suivre strictement les règles du genre, à la fois au niveau du contenu (jusqu'à toucher au stéréotype) et de la forme compositive. En l'occurrence, la *description* prévoit l'emploi du style encomiastique (on y exalte la beauté et la douceur des lieux, en

¹⁵ Cf. G. Forestier, « Notice » de *Le Paysage ou Promenade de Port-Royal-des-Champs*, dans Racine, *Théâtre-Poésie*, cit., p. 1209-1210.

décrivant quelques-uns de leurs éléments, tout en faisant des comparaisons dépréciatives avec d'autres endroits) et la forme lyrique de l'ode – et c'est aux modèles d'Horace et Virgile, et de Ronsard, Théophile de Viau et Saint-Aimant que l'élève Racine s'inspire.

Du point de vue structurel, l'ode, dans sa forme classique, est caractérisée par un mètre important (10-12 syllabes) et, au niveau de la strophe, elle se compose de dizains isométriques classiques suivant, pour les rimes, le schéma : ABAB CCD EED ou ABAB CC DEED.

Dans *Description des bois*, Racine propose la variante en dizains hétérométriques d'octosyllabes avec le 7^e et le 9^e vers de six syllabes. Quant aux rimes, il suit le premier schéma classique au niveau sémantique, tout en présentant cette altération formelle : ABBA CCD EDE.

En tant que traductrice, j'ai pensé que cette fois-ci, étant donné sa nature, le respect de l'original coïncidait moins avec l'adhésion à la lettre qu'aux raisons du texte, et j'ai voulu le rendre en reproduisant, de façon aussi stricte et scolaire, l'« exercice » que fait Racine. Dans ce but, je me suis donné des contraintes correspondantes : tout en gardant les strophes de dizains hétérométriques, j'ai choisi quant au mètre – selon l'exemple de Bernardo Tasso, qui fond le modèle d'Horace et celui de Petrarca – des hendécasyllabes entrecoupés d'heptasyllabes aux vers 7^e et 9^e. En plus, j'ai décidé de restituer les rimes en fin de vers – en suivant le schéma des rimes de Racine du point de vue formel et sémantique – et cela contrairement à mes habitudes : en général, en effet, je les remplace par des assonances, puisque les rimes, dans une langue dépourvue d'homophonie comme l'italien, obligent toujours à s'éloigner du lexique et de la syntaxe originaux¹⁶. Au contraire, cette fois-ci, étant donné le caractère un peu stéréotypé du poème, le respect

¹⁶ Cf. ma « Note sur la traduction », dans *Revue italienne d'études françaises* 2, 2012, p. 270-271.

intégral des contraintes de cet « exercice » me paraissait devoir l'emporter sur la littéralité.

Si, comme prévu, cela a impliqué un certain écart du lexique, j'ai pourtant fait attention à conserver inaltérés les mots relevant des champs sémantiques typiques de l'ode encomiastique (« beauté », « charme », « douceur ») et leurs répétitions. En même temps, j'ai restitué tous les déictiques aussi bien que toutes les anaphores (« C'est là que » et « Là », que j'ai toujours traduits par « In questi luoghi » et « Qui »), qui donnent à l'ode son rythme particulier.

Jean de La Fontaine

Traduction avec une note de Luca Pietromarchi

Le Lièvre et les Grenouilles, Fables (1668), II, 14, dans Œuvres complètes, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », vol. I, 1991, p. 89-90.

Un Lièvre en son gîte songeait
 (Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe ?) ;
 Dans un profond ennui ce Lièvre se plongeait :
 Cet animal est triste, et la crainte le ronge.
 « Les gens de naturel peureux 5
 Sont, disait-il, bien malheureux ;
 Ils ne sauraient manger morceau qui leur profite.
 Jamais un plaisir pur, toujours assauts divers.
 Voilà comme je vis : cette crainte maudite
 M'empêche de dormir, sinon les yeux ouverts. 10
 Corrigez-vous, dira quelque sage cervelle.
 Et la peur se corrige-t-elle ?
 Je crois même qu'en bonne foi
 Les hommes ont peur comme moi ». 15
 Ainsi raisonnait notre Lièvre
 Et cependant faisait le guet.
 Il était douteux, inquiet :
 Un souffle, une ombre, un rien, tout lui donnait la fièvre.
 Le mélancolique animal
 En rêvant à cette matière, 20
 Entend un léger bruit : ce lui fut un signal

Pour s'enfuir devers sa tanière.
 Il s'en alla passer sur le bord d'un étang.
 Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes,
 Grenouilles de rentrer en leurs grottes profondes. 25
 « Oh ! dit-il, j'en fais faire autant
 Qu'on m'en fait faire ! Ma présence
 Effraie aussi les gens, je mets l'alarme au camp !
 Et d'où me vient cette vaillance ?
 Comment ! des animaux qui tremblent devant moi ! 30
 Je suis donc un foudre de guerre !
 Il n'est, je le vois bien, si poltron sur la terre
 Qui ne puisse trouver un plus poltron que soi ».

La Lepre e le Rane

Meditava una Lepre nella tana
 (che fare in una tana, se non meditare ?) ;
 nella noia più profonda la Lepre era immersa,
 quest'animale triste, che la paura divora.
 « Le persone paurose di natura 5
 sono, diceva, davvero infelici ;
 non un solo boccone da assaporar con gusto.
 Mai un piacere puro, sempre e solo a spizzico.
 Mi tocca viver così : questa dannata paura
 m'impedisce di dormire, se non gli occhi aperti. 10
 Curatevi, mi dirà il primo sapientone.
 Ma si guarisce dalla paura ?
 A ben vedere direi anzi
 che gli uomini han paura come me ».

Così ragionava la Lepre 15
 mentre stava di vedetta.
 Era ansiosa, sempre inquieta :
 un soffio, un'ombra, un niente, tutto la spaventava.
 Il malinconico animale,
 mentre a queste cose pensava, 20
 sente un leggero rumore : fu quello il segnale
 che lo fece fuggir verso la tana.
 Passò quindi davanti alla riva di uno stagno.
 Rane che subito saltano nell'onda,
 rane che scappano in grotte profonde. 25
 « Caspita ! metto tanta paura
 quanta ne mettono a me ! Eccomi,
 e tutti si spaventano, tutti gridano allarme !
 Chi mi ha dato una simil prestanza ?
 Ma come ! animali tremanti al mio cospetto ! 30
 Son dunque un fulmine di guerra !
 Non c'è, l'ho ben capito, fifone in terra
 che trovar non possa uno ancor più fifone ».

Dans une lettre à sa femme, le 5 septembre 1663, La Fontaine, en voyage vers le Limousin, lui décrit en ces termes le château de Blois :

Il y a en face un corps de logis à la moderne, que feu Monsieur a fait commencer : toutes ces trois pièces ne font, Dieu merci, nulle symétrie, et n'ont rapport ni convenance l'une avec l'autre ; l'architecte a évité cela autant qu'il a pu. Ce qu'a fait faire François I, à le regarder du dehors me contenta

plus que tout le reste : il y a force petites galeries, petites fenêtres, petits balcons, petits ornements, sans régularité et sans ordre ; cela fait quelque chose de grand qui plaît assez.¹⁷

Goût pour le renouvellement d'un corps ancien ; horreur (« Dieu merci ») de la symétrie ; plaisir suscité par le principe de discontinuité, par le choc que produit la rupture de la ligne et de toute esthétique fondée sur la régularité, rabaissée à la faveur d'une incohérence, voire d'une inconvenance, destinée à susciter la surprise et l'étonnement. N'est-il pas loisible de reconnaître en cette description de Blois les éléments d'une esthétique qui, au-delà de son objet architectural, investit la poétique de La Fontaine, à savoir le principe de composition des *Fables* ? Le chiasme de la dernière phrase, en soulignant l'effet de grandeur et de plaisir suscité par l'irrégularité et le désordre du bâtiment, fait en effet écho à toutes les propositions de La Fontaine concernant son art de la composition poétique, dont « le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement, ni même en la régularité »¹⁸. Le poète, ainsi que l'architecte et son roi, « a évité cela autant qu'il a pu ».

Il suffira en effet de *regarder* une fable de La Fontaine pour voir surgir la silhouette du château de Blois, à tel point la variété des mètres employés y est abondante, avec son alternance d'alexandrins et d'octosyllabes ou de décasyllabes qui ne cesse de briser et de relancer le rythme du texte. De même, le jeu des rimes y est fort souvent irrégulier, toujours soumis à l'intention de mimer les soubresauts, les étonnements, les effets de surprise que La Fontaine ne cesse

¹⁷ La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, in *Ceuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 544, cit. dans J. D. Biard, *Le Style des fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1969, p. 40.

¹⁸ La Fontaine, *Deuxième partie des Contes et Nouvelles en vers*, « Préface », dans *Ceuvres diverses*, cit., p. 603.

d'aménager afin de vivifier l'apologue et de le dégager de sa traditionnelle gaine moralisante.

La Fable II, 14, *Le Lièvre et les Grenouilles*, est, de ce point de vue, exemplaire. Toutes les ressources dynamisantes de la versification concourent à mettre à nu, dans la description de ce grand mélancolique qu'est le Lièvre, sa nature névrotique. Et c'est avec un entrain véritablement névrotique que la Fontaine accumule les entorses qu'il fait subir à la prosodie classique pour mimer l'inquiète mobilité du lièvre, cet effrayé qui, dans un renversement presque pascalien, se découvre effrayant. Les alternances métriques, les répétitions qui foisonnent dans les deux premiers vers, l'éliision du sujet (v. 16), l'enjambement (v. 27), l'emploi de l'infinitif historique sans conjonction (v. 24-25) : ce sont autant d'éléments prosodiques qui concourent à produire un rythme qui mime la respiration haletante de l'animal en fuite. C'est à cet aspect que la traduction se doit d'être le moins infidèle, quitte à bousculer la mesure du vers italien traditionnel, surtout du vers court. Celui-ci est, dans cette fable, l'octosyllabe, auquel nous avons fait correspondre une gamme métrique qui va de l'octosyllabe au vers de neuf syllabes, et jusqu'à l'hendécasyllabe, transférant à l'ensemble constitué par les octosyllabes le principe d'alternance dont le poète s'autorise en mêlant vers longs et courts. Lexicalement, nous avons recherché la plus grande adhérence à l'original afin de restituer le relief propre à la narration de cette aventure champêtre, où chaque détail éveille, non seulement l'inquiétude du lièvre, mais l'attention du lecteur. De ce point de vue, le prix de la rime ou du rigoureux respect de la versification italienne, avec ses inévitables éliisions lexicales et ses inversions anoblissantes, nous a semblé exorbitant par rapport à la souplesse de la syntaxe originale. De même, lorsque la traduction littérale, comme dans le cas de « poltron » dans le distique final, offrait un terme équivalent en italien mais seulement dans son acception

ancienne, nous avons préféré (au contraire de De Marchi, 1885 : « poltrone », et de Valeri, 1952 : « vile ») un terme plus moderne : « fifone », qui nous a semblé, ne serait-ce qu'à l'égard du sujet, plus *courant*...

Ne jamais « négliger le plaisir du cœur pour travailler à la satisfaction de l'oreille »¹⁹ : cette justification que donnait La Fontaine pour excuser les licences métriques de ses contes, n'y aurait-il pas lieu de l'entendre comme une admonestation à l'égard de ses futurs traducteurs ?

¹⁹ Ibidem.

Jean Racine

Traduction avec une note de Gabriella Violato

Racine, *Andromaque* (1676), III, 8, 992-1008, 1018-1026, éd.
J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 92-93.

ANDROMAQUE

Dois-je les oublier, s'il ne s'en souvient plus ?
Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?
Dois-je oublier son père à mes pieds renversé, 995
Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé ?
Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants ; 1000
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue : 1005
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue,
Voilà par quels exploits il sut se couronner,
Enfin voilà l'époux que tu me veux donner.

[...]

ANDROMAQUE

Hélas ! je m'en souviens, le jour que son courage
 Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas,
 Il demanda son fils, et le prit dans ses bras : 1020
 Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes,
 J'ignore quel succès le sort garde à mes armes ;
 Je te laisse mon fils pour gage de ma foi :
 S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi.
 Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère, 1025
 Montre au fils à quel point tu chérissais le père.

ANDROMACA

Devo dimenticare, se lui non si ricorda ?
 Dimenticare Ettore, privato d'onoranze,
 Trascinato nell'onta intorno alle muraglie ?
 Dimenticare il padre ai miei piedi riverso, 995
 Che di sangue arrossava l'altare cui era stretto ?
 Pensa, pensa, Cefisa, alla notte crudele
 Che per tutta una gente fu notte sempiterna ;
 Immaginati Pirro, coi suoi occhi di brace,
 Irrompere al chiarore di quei palazzi in fiamme ; 1000
 Aprirsi lì un passaggio tra i miei fratelli morti
 E coperto di sangue incitare al massacro ;
 Grida dei vincitori, grida dei moribondi,
 Soffocati dal fuoco, spiranti sotto il ferro ;
 Raffigurati Andromaca, smarrita in quegli orrori : 1005
 Ecco il modo in cui Pirro s'offerse alla mia vista,

Ecco con quali imprese egli divenne re,
Insomma, ecco lo sposo che mi vorresti dare.

[...]

ANDROMACA

Ahimè ! io mi ricordo, il giorno in cui, audace,
Achille egli cercò, o piuttosto la morte,
Suo figlio domandò, lo prese tra le braccia : 1020
Cara sposa, mi disse, tergendò le mie lacrime,
Ignoro quale esito mi riserva la sorte ;
Della mia fedeltà sia pegno questo figlio ;
S'ei mi perde, io chiedo che mi ritrovi in te.
Se d'un felice imene t'è cara la memoria, 1025
Mostra al figlio a qual punto t'era caro suo padre.

Tirés de la première grande tragédie de Racine, ces deux passages évoquent deux rencontres : la première rencontre entre Andromaque et Pyrrhus, sur le fond de l'incendie de Troie, et la dernière rencontre entre la protagoniste et Hector. Placés à la fin du troisième acte, ils suivent l'*aut-aut* ignoble face auquel Pyrrhus a mis Andromaque (v. 975-976) : se marier avec lui et sauver son enfant (le petit Astyanax, aventureusement survécu à la guerre de Troie) ou le voir mourir. Un *aut-aut* qu'Andromaque croira résoudre plus tard, en allant consulter Hector sur son tombeau (v. 1048). La première évocation est précédé de trois interrogations qui d'une certaine façon la préparent (v. 992-996) :

elles se déclenchent en réponse à des vers de Céphise, confidente d'Andromaque, qui, en exhortant sa maîtresse à accepter les noces avec Pyrrhus, souligne la tendance du roi de l'Épire à l'oubli : l'oubli, pour avoir Andromaque, de la lignée dont il descend de même que de ses exploits contre Troie (v. 990-991).

L'hypotexte de la première des deux rencontres est le récit que fait Énée, exilé de Troie et vaincu, de la dernière nuit de la ville, dans le deuxième livre de l'*Énéide* (v. 469-558) ; tandis que c'est l'épisode des adieux à la Porte Scée, raconté dans le sixième chant de l'*Iliade* (v. 469-518), qui est à la base de la rencontre entre Andromaque et Hector, un épisode que Racine qualifie de « divin » dans ses *Annotations* du poème d'Homère²⁰. Mais les modifications qu'il apporte aux deux poèmes ne sont pas indifférentes. Si dans le deuxième cas les mots attribués à Hector sont presque entièrement de l'invention de Racine, dans le premier l'auteur reprend, et valorise aussi, la figure de l'hypotypose, visant à réactualiser le passé et à transformer le souvenir en vision ; toutefois, dans sa « peinture animée », il réserve une place à Andromaque, de manière à configurer la rencontre de celle-ci avec Pyrrhus comme une véritable scène de « première vue ». C'est justement de là que naît la haine – et non l'amour – de la veuve d'Hector pour le vainqueur de Troie.

En ce qui concerne le texte français, je fais référence à l'édition par Jean-Pierre Collinet reproduisant la dernière version publiée du vivant de Racine.

Quant à la traduction en italien, je me suis engagée à respecter le plus possible l'original, et notamment sa structure rythmique. J'ai donc écarté d'une part la version littérale en prose, remarquablement essayée en 1955 par Maria Ortiz²¹ ; d'autre part cette sorte de « prose

²⁰ Racine, *Œuvres complètes*, éd. R. Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1966, p. 718.

²¹ Racine, *Teatro*, Firenze, Sansoni, p. 133-181.

poétique » qui respecte l'alinéa des vers originaux et qu'envisage Mario Luzi dans sa version de 1960, reprise dans le volume des « Meridiani » consacré à Racine²². De même, parmi les possibilités de traduction en vers, j'ai écarté le choix du vers libre, qu'Ungaretti expérimente en 1957 dans sa version du troisième acte de la tragédie²³ : une version tout à fait considérable, et cohérente avec l'ensemble de la recherche de ce poète, où pourtant le démembrement de l'alexandrin, la variété des mètres, la fréquence des rejets et des inversions aboutissent moins à une restitution du texte original qu'à sa recreation ; une recreation qui, d'ailleurs, selon l'interprétation qu'Ungaretti donne lui-même du théâtre de Racine, a une allure moins « classique » que « baroque ». J'ai choisi plutôt de traduire en *martelliani*, ou doubles heptasyllabes : des vers caractérisés, tout comme les alexandrins, par une césure intérieure les répartissant en deux hémistiches et par un accent tonique principal sur la sixième syllabe de chacun. J'ai délibérément évité la rime, que des traducteurs d'autres tragédies de Racine se sont évertués à reconstituer : elle aurait compromis la fidélité à la syntaxe racinienne et accentué le rythme du double heptasyllabe, déjà assez monotone et cadencé.

Certes, je suis loin d'avoir atteint la fluidité et la musicalité de l'alexandrin de Racine. À un autre niveau, l'emploi du *martelliano* a impliqué lui aussi des pertes. Par exemple, aux vers 994 et 996 (« Dimenticare Ettore, privato d'onoranze » ; « Dimenticare il padre ai miei piedi riverso »), l'élimination de deux des trois occurrences de l'expression « dois-je », et, par conséquent, l'affaiblissement de l'anaphore ouvrant le premier passage, une anaphore qu'Ungaretti, curieusement, renforce et amplifie même. Ou encore, au vers 1003

²² Racine, *Teatro*, a cura di A. Beretta Anguissola, Milano, Mondadori, 2009, p. 261-371.

²³ G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2010, p. 461-489.

(« Grida dei vincitori, grida dei moribondi »), à l'intérieur d'une deuxième et plus importante anaphore, la suppression de l'impératif « songe » au commencement de chacun des deux hémistiches ; une suppression motivée par l'exigence de préserver la répétition en italien du terme « grida », qui introduit la seule impression auditive parmi les nombreuses impressions visuelles, et qui apparente, dans une seule et immense catastrophe, vainqueurs et vaincus, survécus et mourants. Enfin, au vers 998 (« Pensa, pensa, Cefisa, alla notte crudele »), l'abolition de l'adjectif démonstratif « cette » devant le nom « nuit », une abolition que j'ai compensée, cette fois, par l'insertion au vers 1010 d'un autre démonstratif (« Irrompere al chiarore di *quei* palazzi in fiamme »).

En tout cas, le choix du double heptasyllabe s'est révélé avantageux : il permet de reconnaître l'alexandrin racinien et d'en garder la densité, contre les risques éventuels de paraphrases.

Il reste le lexique racinien, sur lequel se concentre aussi la réflexion d'Ungaretti. De ce point de vue, j'ai prêté une attention particulière, dans le premier passage, au champ sémantique de l'obscurité et de la lumière : l'obscurité de la nuit de Troie, la lumière des palais en flammes et des yeux de Pyrrhus qui les réfractent ; et, dans le deuxième, à celui de la tendresse : la tendresse que Racine relève à propos des vers d'Homère dans ses *Annotations de l'Iliade*²⁴ et qu'il suggère ici par l'insistance, dans les mots d'Hector, sur le terme « cher » et sur ses dérivés. J'en ai voulu, en italien, une restitution exacte.

²⁴ Racine, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 718.

Jean Racine

Traduction avec une note de Vincenzo De Santis

Bajazet (1697), IV, 1, 1135-1144 ; 3, 1185-1192 dans *Œuvres complètes, Théâtre, poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », vol. I, 1999, p. 598.

Après tant d'injustes détours 1135
 Faut-il qu'à feindre encor votre amour me convie ?
 Mais je veux bien prendre soin d'une vie,
 Dont vous jurez que dépendent vos jours.
 Je verrai la Sultane. Et par ma complaisance,
 Par de nouveaux serments de ma reconnaissance, 1140
 J'apaiserai, si je puis, son courroux.
 N'exigez rien de plus. Ni la mort, ni vous-même,
 Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,
 Puisque jamais je n'aimerai que vous.

Dopo sì tanti inganni, 1135
 L'amor vostro a fingere ancor m'invita ?
 Ma acconsento a salvare quella vita
 Da cui dipendon, dite, i vostri anni.
 Io vedrò la Sultana : con la mia compiacenza,
 Se potrò ancor giurandole nuova riconoscenza, 1140
 L'ira ne placherò.
 Ma né voi né la morte potete domandare

Per lei un voto d'amore che non so pronunciare,
Ché voi sola finché ho vita amerò.

Bajazet, IV, 3, 1185-1192, *Ibid.*, p. 600.

Avant que Babylone éprouvât ma puissance,	1185
Je vous ai fait porter mes ordres absolus.	
Je ne veux point douter de votre obéissance,	
Et crois que maintenant Bajazet ne vit plus.	
Je laisse sous mes lois Babylone asservie,	
Et confirme en partant mon ordre souverain.	1190
Vous, si vous avez soin de votre propre vie,	
Ne vous montrez à moi que sa tête à la main.	

Pria che di me l'Eufrate provasse la potenza,	1185
Degli ordini assoluti già vi avevo spedito.	
Non voglio dubitare della vostra obbedienza	
E credo Bajazet da allora ormai perito.	
Parto e lascio ai miei piedi Babilonia asservita,	
Confermo, allontanandomi, il mio ordine sovrano.	1190
Quanto a voi che attendete, se v'è cara la vita,	
Mostratevi soltanto con la sua testa in mano.	

Dans son analyse magistrale de l'idiolecte racinien, Léo Spitzer a su mettre en relief les constantes stylistiques propres à un théâtre qui trouverait son fondement dans une poétique de l'*aversio*²⁵. Nombre d'études se focalisent sur cet objet devenu presque abstrait qu'est la langue de Racine, modèle cristallisé de la perfection de l'alexandrin régi par une homogénéité d'ensemble qui en est devenue une sorte de chiffre stylistique. Les recherches menées grâce à l'élaborateur électronique ont néanmoins montré l'importance de la variation même au sein d'un idiolecte aussi homogène : *Bajazet* comporte un éloignement évident par rapport au modèle de perfection métrique représenté par l'ensemble du corpus des tragédies raciniennes²⁶. Dans sa pièce turque, l'auteur d'*Iphigénie* se montre extrêmement soucieux des aspects performatifs du langage : en cherchant « à ruser avec les limites du vers », il « reste dans les règles tout en les détournant »²⁷.

D'un point de vue linguistique, le théâtre – et *a fortiori* le théâtre en vers – se situe dans l'espace flou d'un continuum entre la langue écrite – on parle justement, à propos de Racine, de poésie dramatique – et l'échange oral – avec lequel il entretient des rapports mimétiques plus ou moins étroits et manifestes²⁸. Les deux passages qui font l'objet de cette traduction représentent un cas de figure encore différent ; puisqu'il s'agit de lettres – textes se rapportant par définition au code de l'écrit – insérées au sein d'un texte de poésie dramatique et donc marqué par un brouillage de l'opposition code écrit/ code oral, leur

²⁵ L. Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1996.

²⁶ Voir R. Garrette, *La Phrase de Racine. Étude stylistique et stylométrie*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 1995.

²⁷ J. Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, Paris, Champion, 2006, p. 52-53.

²⁸ Voir G. Nercioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », dans *Strumenti critici*, 10, 1976, p. 1-56 et A. Übersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 8-9, qui pose la question de l'imitation du discours spontané dans le dialogue de théâtre par rapport aux définitions de « genre second » et « premier » proposées par Bakhtine.

présence implique un nouveau glissement sur l'axe de la diamésie²⁹ qui affecte profondément le style et que le traducteur ne peut guère négliger.

La première lettre consiste en une missive que Bajazet envoie à la princesse Atalide, et dans laquelle il refuse d'offrir son cœur à la sultane, même au prix de sa vie ; interceptée ensuite par Roxane, la lettre confirme les soupçons de cette dernière et cause la perte du jeune prince. Le passage se compose de deux séquences où alternent trois *patterns* métriques différents (octosyllabes, alexandrins et décasyllabes) qui encadrent un distique rimé d'alexandrins. La version présente conserve le distique rimé central et traduit les alexandrins par des *martelliani* (doubles heptasyllabes) auxquels s'associent des hendécasyllabes. La première stance s'ouvre ainsi sur un heptasyllabe suivi de trois hendécasyllabes, alors que la deuxième est constituée par un heptasyllabe suivi d'un distique de *martelliani*, et se clôt sur un hendécasyllabe. En suivant le modèle italien de la *canzone* – dont la forme permet l'alternance d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes rimés³⁰ – j'ai ainsi réduit la variation des deux stances de trois *patterns* métriques à deux. Néanmoins, la présence des doubles heptasyllabes m'a permis de garder, du moins en apparence, le paradigme trinitaire de l'original et de mettre en relief le distique central. L'articulation interne des *martelliani* compense enfin le surnombre d'hendécasyllabes du reste du passage. Afin de respecter la contrainte que je me suis imposée, j'ai dû anticiper la protase « si je puis » (v. 1141) que j'ai placée au vers précédent. Ce changement implique une simplification de la structure syntaxique particulièrement complexe des énoncés, que j'ai essayé de compenser par l'insertion d'une proposition implicite au

²⁹ Sur la diamésie, moins étudiée que les autres dimensions de la variation dans la tradition académique française, voir C. Blanche-Benveniste, J.-P. Colin, F. Gadet et M. Yaguello, *Le Grand Livre de la langue française*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 98.

³⁰ Je pense aux hendécasyllabes et heptasyllabes à rime plate de l'*Ultimo canto di Saffo*.

gérondif (« giurandole » au lieu du syntagme « par de nouveaux serments ») et par les commutations de catégories grammaticales découlant de cette altération. Pour ce qui est des rimes, j'ai gardé l'alternance de l'original. Ce choix m'a paru un juste compromis entre la *canzone*, dont l'inspiration correspond aux motifs plus lyriques que tragiques de cette première lettre, et la structure métrique proposée par Racine.

La deuxième lettre contient l'ordre que le sultan Amurat – que tout le monde croyait vaincu à Babylone – envoie à Roxane pour lui demander la tête de son frère ennemi : Bajazet doit mourir avant son retour imminent. Si on la compare au passage précédent, cette lettre pose indubitablement moins de problèmes traductifs, dans la mesure où la variation stylistique par rapport au reste de la tragédie comporte uniquement un changement dans le schéma des homéotéleutes qui passe de la rime plate à la rime alternée. Le texte se signale en outre par la régularité du rapport entre métrique et syntaxe : les phrases stylistiques et les phrases grammaticales qui le composent sont essentiellement concordantes avec la structure métrique qui les soutient³¹ et à chaque distique correspond une unité logique bien définie. Cette concordance constitue une variation stylistique importante au sein de *Bajazet*, ouvrage qui « représente le cas d'une disharmonie maximale entre la phrase et le vers »³². En proposant une séquence de *martelliani* à rimes alternées, j'ai essayé de garder cette clarté énonciative sans intervenir de manière envahissante sur la structure syntaxique. Pour ne pas dépasser le nombre de syllabes, je me suis servi au premier vers d'une périphrase métonymique (*l'Eufrate*

³¹ On entend donc par phrase stylistique une « unité d'énonciation », soit une portion de texte caractérisée par un signe de ponctuation fort, alors qu'on attribue aux « unités prédicatives » l'étiquette de phrase grammaticale. Lorsqu'une phrase correspond à une unité métrique régulière, elle est dite concordante. Voir R. Garrette, *op. cit.*, *passim*.

³² *Ibid.*, p. 324.

pour Babylone) qui m'a paru plus convaincante qu'une reformulation synonymique (par ex. *Babele*) : les deux possibilités comportent la perte de l'anaphore, mais la périphrase est un procédé stylistique plus usuel chez Racine que la synonymie, dont je me suis pourtant servi aux vers 1189-1190 (« parto », « lascio », et « allontanandomi »). Pour des raisons métriques, j'ai également introduit une proposition relative (« Quanto a voi *che attendete* ») au vers 1191 : en remplaçant le polyptote par la dérivation, j'ai essayé de compenser l'atténuation des anaphores de « vous » grâce à la redondance grammaticale systémique propre de l'italien. Pour cette deuxième lettre, ma préoccupation principale a donc été de reproduire, autant que possible, la structure syntaxique extrêmement régulière (ce qui est une exception dans une tragédie telle que *Bajazet*) et le rythme binaire de la lettre, formes linguistiques où s'incarne l'alternative tragique de l'ordre péremptoire du sultan.

Thomas Corneille

Traduction de Giancarlo Peris avec une note d'Annamaria Laserra

Le Festin de pierre (1683), II, 1, 413-479 ; III,1, 894-938³³, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 2010, p. 1259-1260.

ACTE II

Scène Première
Charlotte, Pierrot

CHARLOTTE
Nostre-dinse, Piarrot, pour les tirer de peine,
Tu t'es là rencontré bien à point.

PIERROT
Oh, marguenne,

Sans nou ç'en était fait. 415

CHARLOTTE
Je le crois bian.

³³ Je remercie les éditions Euno de Leonforte pour m'avoir autorisée à publier ici un extrait de la traduction de Th. Corneille, *Le Festin de pierre*, édité et préfacé par A. Laserra et traduit par G. Peris (sous presse).

PIERROT

Vois-tu,
Il ne s'en fallait pas l'épousseur d'un fétu,
Tous deux de se nayer eussient fait la sottise.

CHARLOTTE

C'est donc l'vent da matin...

PIERROT

Aga quien, sans feintise
Je te vas tout fin drait conter par le menu,
Comme en n'y pensant pas le hasard est venu. 420
Il aviont bien besoin d'un œil comme le nôtre,
Qui les vît de tout loin, car c'est moi, com's dit l'autre,
Qui les ai le premier avisés. Tanquia don,
Sur le bord de la Mar bien leu prend que j'équion,
Où de tarre Gros-Jean me jetait une motte, 425
Tout en batifolant, car com' tu sais, Charlotte,
Pour v'nir batifoler Gros-Jean ne charche qu'ou,
Et moi parfouas aussi je batifole itou.
En batifolant don, j'ai fait l'apercevance
D'un grouillement su gliau, sans voir la différence, 430
De squi pouvait grouiller ; ça grouillait à tous coups,
Et grouillant, par secousse allait comme envars nous.
J'estas embarrassé, s'n'était point stratagème,
Et tout com' je te vois, je voyas ça de même,
Aussi fixiblement, et pis tout d'un coup, quien, 435
Je voyas qu'après ça je ne voyas plus rien.
Eh, Gros-Jean, ç'ai-je fait, stanpendant que je somme
À niaiser parmi nous, je pens' que vla de zhomme,
Qui nagiant tout là-bas. Bon, sm'a-t-il fait, vrament,

- T'auras de queuque Chat vu le trépasement ;* 440
T'as la vu' trouble. Oh bian, ç'ai-je fait, t'as biau dire,
Je n'ai point la vu' trouble, et sn'est point jeu pour rire,
C'est la de zomme. Point, sm'a-t-il fait, sn'en est pas,
Piarrot, t'as la barlue.(punto fermo) Oh ! j'ai sque tu voudras,
Ç'ai-je fait, mais gageon que j'n'ai point la barlue, 445
Et qu'ça qu'en voit là-bas, ç'ai-je fait, qui remue,
C'est de zomme, vois-tu, qui nageont vars ici.
Gag' que non, sm'a-t-il fait. Oh margué, gag' que si,
Dix sols. Oh, sm'a-t-il fait, je le veux bian, marguenne ;
Quien, mets argent su jeu. vla le mien. Palsanguenne 450
Je n'ai fait là-dessous l'Étourdi ni le Fou,
J'ai bravement bouté par tarre mes dix sou,
Quatre pièces tapées et le restant en double,
Jarnigué, jé verron si j'avon la vu' trouble.
Ç'ai-je fait, les boutant... plus hardiment enfin 455
Que si j'eusse avalé queuque varre de Vin ;
Car je sis hasardeux moi, qu'en m'mette en boutade,
Je vas sans tant d'raisons tout à la débandade.
Je savas bian pourtant sque j'faisas d'en par là,
Queuque gniais ! Enfin don, j'n'on pas putôt mis, vla, 460
Que j'voyon tout à plein com' deu Zomme à la nage
Nous faision signe ; et moi, sans rien dir davantage,
De prendre les enjeux. Allon, Gros-Jean, allon,
Ç'ai-je fait, vois-tu pas comme ils nous appellon ?
Ils s'vont s'nayer. Tant mieux, sm'a-t-il fait, je m'en gausse, 465
Ils m'ant fait pardre. A donc le tirant par lé chausse,
J'l'ai si bien sarmonné, qu'à la parfin vars eux,
J'avon dans une Barque avironné tous deux.
Et pis cahin caha, j'on tant fait que je somme
Venus tout contre,et pis j'les avon tiré comme 470

Il aviont quasi bu déjà pu que de jeu,
Et pis j'les on cheu nous menés auprès du feu,
Où je l'zon vu tout nus sécher leu Zoupelande,
Et pis il en venu deux autres de leur bande.
Qui s'équian, vois-tu bian, sauvez tout seul, et pis 475
Mathurine est venue à voir leu biaux Habits ;
Et pis ils liont conté qu'al n'était pas tant sotté,
Qu'al avait du malin dans l'œil, et pis, Charlotte,
Vla tout com'ça s'est fait pour te l'dire en un mot.

ATTO II

Scena Prima
Carlotta, Piero

CARLOTTA
Porca paletta, Pie', pe' metteli a l'asciutto,
Ce sei arrivato a ciccio.

PIERO
Pe' la miseria ! un lutto,
Senza de noi, de certo, s'era verificato. 415

CARLOTTA
Ce credo, Pie', ce credo.

PIERO
E invece hanno svortato,
Ma ce bastava poco : pe'n torsolo spolpato

Pe' 'na malappa, e quelli stavino a sangozza'.

CARLOTTA

Er vento de mattina...

PIERO

Senza gnente inguatta',
 Te racconto preciso quello che c'adè successo,
 Come, senza pensacce, er destino s'è espresso ; 420
 Ci avevino bisogno de 'n occhio come er mio,
 Ché, come ha detto l'antro, l'ho visti proprio io,
 Che l'ho visti pe' primo. Perciò, allora, n'è vero ?
 Me ne stavo lì ar Pirgo, pe' fortuna che c'ero,
 Quando Gianni er ciccione, me butta rena in testa, 425
 Lo conosci, Carlo', ci ha la mano assai lesta,
 Je piace ar buzzicone svagasse co 'sto gioco,
 De le vorte a me pure me piace, e manco poco.
 Giocanno a 'sta maniera vedo, nun so perché,
 Un movimento a mare : 'n se capisce ch'adè 430
 Da che se stava a move ; ce stava un cavallone,
 Che annava verso er molo, faceva assai impressione
 Ero fori de testa, nun me raccapezzavo,
 E come mo te guardo, io allora lo guardavo,
 Fisso e come affatato, ma dopo a l'improvviso, 435
 Nun se vedeva gnente ; e io serio e deciso
 Je dissi : « A Ci', n'campana ! Ner mentre che noi adesso
 Stamo qui a cazzeggià, uno sta là malmesso
 Là in fonno sta a nota' ! ... allora lui m'ha fatto :
 « A Pie', ma che stai a di', starà a affugasse un gatto, 440
 Nun ci hai la vista bona ». ; « Ma sei scemo- j'ho detto -
 La vista ce l'ho bona, so' certo e nun so' gretto,

Là ce stanno de l'òmmini ». E lui : « macché, 'n c'è gnente.
 A Pie', ci hai le visioni »... « Va be' sarò un veggente.
 Ma scommettemo, ho detto, che quella 'n è visione. 445
 Quello che ho visto in fonno, j'ho detto, e 'n c'è questione,
 So' omi, guarda un po', che vonno veni' qui ... »
 « Scommettemo de no, m'ha fatto ... Va be', sì ;
 « Mortacci, dieci sordi ! ... m'ha fatto, me li gioco ;
 « Scommetti ? Ecco li mia ! Che possi prenne foco ! » 450
 Io nun ho fatto er sordo, e manco ho fatto er matto
 E je buttai per terra li sordi, a quer coatto,
 Quattro scudi stampati, er resto de bajocchi,
 « Porca troia vedemo, si ce l'ho boni l'occhi ! »
 J'ho fatto io, buttannoli pe' terra, un po' arterato 455
 Come si pe' 'n gocchetto adero frastornato ;
 Pe' via che so azzarda', si me pii pe' 'r culo,
 Manno tutto pe' l'aria, a carci, come un mulo ;
 Sapevo che facevo ar molo co' lui appresso,
 « E che te credi ? A l'urtimo, dopo d'ave' scommesso, 460
 Avemo visto due che stavino a nota',
 J'avemo fatto segno e io, senza parla',
 So' subito partito, annamo Ciccio, annamo,
 Vedi come ce chiamino ? Mejo si se sbrigamo.
 Stanno a affuga'... Adè mejo, m'ha fatto, e che me frega ? 465
 Pe' loro ho perso ». E io, « basta mo' co' sta bega »,
 Allora l'ho agguantato, strillato e l'ho convinto,
 E avemo preso un vuzzo, indove che l'ho spinto,
 E poi daje a rema', a fadica' de brutto,
 A tiralli di fori, ero guasi distrutto ; 470
 Avevino bevuto, assai più che pe' gioco
 E dopo l'ho portati da noi, davanti ar foco,
 'Ndove l'ho visti 'gnudi, a asciugasse i vestiti

E quindi so' arrivati antri e due intirizziti
Gente de quela ghenga che s'erino sarvati 475
Po' arriva Maturina, a vede i panni stesi
E loro a dije che nun è mica una goja,
E che ci ha l'occhio tenero. E po', Carlotta, gioia,
Ecco ch'adè successo, a di' co' 'na parola.

Le Festin de pierre, III, 1, 894-938, Ibid., p. 1274-1275.

ACTE III

Scène Première

SGANARELLE

[...]

Que croyez-vous ?

DON JUAN

Je crois ce qu'il faut que je croie.

SGANARELLE

Bon, parlons doucement, et sans vous échauffer. 895

Le Ciel ?

DON JUAN

Laissons cela.

SGANARELLE

C'est fort bien dit. L'Enfer ?

DON JUAN

Laissons cela, te dis-je !

SGANARELLE

Il n'est pas nécessaire
 De vous expliquer mieux, votre réponse est claire.
 Malheur si l'esprit fort s'y trouvait oublié.
 Voilà ce que vous sert d'avoir étudié, 900
 Temps perdu. Quant à moi, personne ne peut dire
 Que l'on m'ait rien appris, je sais à peine lire ;
 Et j'ai de l'ignorance à fond ; mais franchement,
 Avec mon petit sens, mon petit jugement,
 Je vois, je comprends mieux ce que je dois comprendre. 905
 Que vos livres jamais ne pourraient me l'apprendre.
 Ce monde où je me trouve, et ce Soleil qui luit,
 Sont-ce des Champignons venus en une nuit ?
 Se sont-ils faits tout seuls ? Cette masse de pierre,
 Qui s'élève en Rochers, ces Arbres, cette Terre, 910
 Ce Ciel planté là-haut, est-ce que tout cela
 S'est bâti de soi-même ? Et vous, seriez-vous là,
 Sans votre Père à qui le sien fut nécessaire,
 Pour devenir le vôtre ? Ainsi, de Père en Père,
 Allant jusqu'au premier, qui veut-on qui l'ait fait, 915
 Ce premier ? Et dans l'Homme, Ouvrage si parfait ;
 Tous ces os agencés l'un dans l'autre, cette âme,
 Ces veines, ce poumon, ce cœur, ce foie... Oh Dame,
 Parlez à votre tour comme les autres font,
 Je ne puis disputer si l'on ne m'interrompt ; 920

Vous vous taisez exprès, et c'est belle malice.

DON JUAN

Ton raisonnement charme, et j'attends qu'il finisse.

SGANARELLE

Mon raisonnement est, Monsieur, quoi qu'il en soit,
Que l'Homme est admirable en tout, et qu'on y voit
Certains ingrédients, que plus on les contemple, 925

Moins on peut expliquer. D'où vient que... par exemple,
N'est-il pas merveilleux que je suis ici, moi,
Et qu'en la tête, là, j'aie un je ne sais quoi,
Qui fait qu'en un moment, sans en savoir la cause,
Je pense, s'il le faut, cent différentes choses, 930
Et ne me mêle point d'ajuster les ressorts

Que ce je ne sais quoi fait mouvoir dans mon corps,
Je veux lever un doigt, deux, trois, la main entière,
Aller à droite, à gauche, en avant, en arrière...

DON JUAN, *apercevant Léonor* :

Ah, Sganarelle, vois. Peut-on sans s'étonner... 935

SGANARELLE

Voilà ce qu'il vous faut, Monsieur, pour raisonner.
Vous n'êtes point muet en voyant une Belle.

DON JUAN

Celle-ci me ravit.

SGANARELLE

Vraiment.

DON JUAN
Que cherche-t-elle ?

SGANARELLE
Vous devriez déjà l'être allé demander.

ATTO III

Scena Prima

SGANARELLO
[...]
In che cosa credete ?

DON GIOVANNI
Io credo in ciò che devo.

SGANARELLO
Bene. Parliamo piano, senza litigio eterno
Il Cielo ? 895

DON GIOVANNI
E dai, finiamola...

SGANARELLO
Sì, ben detto ! l'Inferno ?

DON GIOVANNI

Finiamola, ti dico.

SGANARELLO

Non dovete per niente

Spiegarvi ancora meglio. La risposta è evidente.

Guai se il pensiero forte fosse dimenticato

Ecco a cosa serve l'aver assai studiato ; 900

Tempo perso. Per me non c'è chi si dia pena

Di di avermi addottrinato : io so legger appena ;

La mia ignoranza è grande ; ma vedo francamente,

Col mio poco buon senso, senz'arguzia di mente,

Che a volte vedo capto meglio ciò che c'è da carpire, 905

Di quanto i vostri libri mi potranno mai dire.

Il mondo in cui mi trovo, questo sole lucente

Sono forse dei funghi germogliati dal niente ?

Si son fatti da soli ? Questa pietra ammassata

Che s'eleva in scogliere ; questa terra infiorata, 910

Questo Cielo piantato lassù dove conviene

Si costruì da sé ? E voi, voi stesso, ebbene,

Vivreste senza il padre al quale il suo servì

Per diventare il vostro ? dal padre in giù così,

Retrocedendo al primo, mi chiedo quale mente 915

Fece mai questo primo ? E nell'uomo ben fatto eccellente

Queste ossa strutturate, per non dir delle anime

Le vene, e i polmoni, e gli occhi, ma che diamine !

Parlate a vostra volta, al modo di altra gente,

Non riesco a discutere, se non c'è un contendente ; 920

Fate apposta a tacere, voi siete molto astuto.

DON GIOVANNI

Continua, è affascinante, attento sarò, e muto.

SGANARELLO

Il mio ragionamento, alla fine, Signore,
È che l'uomo è ammirevole, e nel mondo interiore,
Vedi certi ingredienti che, più li stai a guardare, 925
Meno li puoi spiegare. Come mai... non vi pare ?
Non è meraviglioso che io sia qui, proprio io,
E che nel capo... qui... io abbia un non so ... Oddio !
Che fa che in un momento, ne ignoro le cagioni,
Penso, se necessario, a cento e più ragioni 930
E non mi curo affatto di aggiustar gli ingranaggi
Che oscure forze muovono senza mandar messaggi ?
Io voglio alzare un dito, due, tre, la mano intera,
Andare a destra, a manca, su e giù, mattina e sera...

DON GIOVANNI, *scorgendo Eleonora* :

Ah, Sganarello, guarda, si può senza stupirsi... 935

SGANARELLO

Ecco cosa vi serve per ragionare e dirsi.
Voi non restate muto davanti a una bella

DON GIOVANNI

Questa qui mi rapisce.

SGANARELLO

Toh.

DON GIOVANNI

Cosa cerca, ella ?

SGANARELLO

Dovreste essere andato già a chiederle ragione.

La mise en scène, en 1665, de *Dom Juan ou le Festin de pierre*, comédie en prose de Molière, souleva de telles accusations d'immoralité que son auteur la retira après quinze représentations. La pièce réapparut après la mort de l'écrivain, dans une version révisée dans la forme (désormais en vers) et dans le contenu (n'y figuraient plus les scènes controversées – que Molière avait du reste lui-même en partie coupées lors des premières représentations). Pendant deux siècles, on ne connut *Le Festin* que dans cette version, dont l'auteur, Thomas Corneille (frère cadet de Pierre), passait en son temps comme l'un des meilleurs versificateurs de France. Puis on revint au texte en prose de Molière, et celui de Thomas Corneille fut oublié. Il conserve pourtant un intérêt non seulement lié à sa versification, parfois remarquable, mais, avec le recul, à sa dimension documentaire et historique, qui permet de mieux saisir comment les préoccupations esthétiques et morales du XVII^e siècle ont pesé sur le *Dom Juan* de Molière.

La pièce de Thomas Corneille étant née pour être en vers par rapport à un original en prose, il a semblé nécessaire de lui laisser sa spécificité en italien, en donnant une traduction en vers rimés. Giancarlo Peris a recouru au vers dont la mesure paraît adaptée à la traduction de l'alexandrin français, le *martelliano* (composé de deux

hémistiches d'un heptasyllabe chacun), qu'il a rendu dans toute la gamme de ses accentuations italiennes : tronquées (*tronche*), pleines (*piane*) ou coulantes (*sdrucchiole*).

Pour donner un aperçu le plus représentatif possible de ce qu'ont été le travail de réécriture en vers de Thomas Corneille et cette présente traduction en italien, j'ai choisi deux extraits, une scène en dialecte (II, 1), l'autre en français standard (III, 1).

Les protagonistes sont, dans les deux cas, des gens du peuple. Des paysans, dans le premier extrait ; Sganarelle dans l'autre. Le langage des paysans est un patois proche de celui de l'Île-de-France, tel qu'on le parlait aux alentours de la capitale au XVII^e siècle ; celui de Sganarelle est un français courant à l'époque. Dans le premier cas, l'effet comique est lié à l'emploi populaire de la langue par les personnages ; dans le second, aux à-peu-près de Sganarelle, incapable d'adapter sa rhétorique aux idées qu'il voudrait défendre face à son maître.

Pour les passages en dialecte, Giancarlo Peris a eu l'idée de créer une correspondance géographique en recourant au *civitavecchiese* parlé à Civitavecchia, unique variante du *romanesco* romain. Choix heureux, me semble-t-il. Civitavecchia se trouvant en bord de mer, la localisation de la scène du naufrage y apparaît parfaitement légitimée. Peris a d'ailleurs accentué la couleur locale par une allusion au Pirgo, la plage préférée des habitants de cette ville. Il traduit le vers par lequel débute le récit de Pierrot : « Sur le bord de la mer, bian leu prend que j'équion » (qui littéralement se dirait en italien : *In riva mare, buon per loro che ci fossi*) en localisant la scène : « Me ne stavo lì ar Pirgo, pe' fortuna che c'ero » (vers 424). Des mots (et des expressions) *civitavecchiesi* font écho aux termes et expressions dialectales du texte français – par exemple « malappa » (voile extérieur de l'oignon) pour « fétu ».

Parodié par Molière à travers une altération graphique des mots

donnant une caricature phonétique du langage paysan, le texte présente les mêmes déformations dans la version de Thomas Corneille, alors que, l'italien étant une langue tonique (*piana*), où les syllabes sont toutes entièrement prononcées, aucune modification orthographique n'a été nécessaire pour rendre ce langage. C'est sur d'autres registres que la traduction italienne renvoie au français. On notera certaines modifications dialectales concernant des éléments lexicaux similaires. C'est le cas des prénoms (toujours prononcé *Piarrot* en français, Pierrot est par exemple souvent apocopé en « Pie' » en italien), des sobriquets (« Gros Jean » devient « Gianni er ciccione », maintenant inaltérée l'ironie sur le défaut physique ciblé par le français), ou des imprécations et des jurons : faute de mots ou expressions parfaitement correspondants dans les deux langues, Giancarlo Peris a essayé d'en maintenir la « couleur ». Prenons le cas de l'expression par laquelle débute le texte (« Nostre-dinse » pour Notre-Dame) : Charlotte adoucit un blasphème jusqu'à le renverser pour exprimer son admiration devant l'entreprise de Pierrot. « Nostre-dinse, Piarrot ! » devient alors « Porca paletta, Pie' ! » (expression dont la signification dans un italien moins populaire serait rendue par un bien plus faible « accidenti ! », en général utilisée à la place de jurons plus marqués). Les différents « marguenne ! », « palsanguenne », prononcés par Gros Jean au moment où il perd un pari de « dix sols » (« dieci sordi ») sont exprimés en italien par un expressif « Mortacci ! »

Le jargon dialectal utilisé par Molière et Thomas Corneille présente toute une série d'altérations émaillant le texte. Des suppressions (« v'nir » pour « venir », « pis » pour « puis »), des condensations (« sugliu » pour « sur l'eau »). Elles peuvent affecter la conjugaison, les accords des participes, l'exactitude des désinences et celle des pronoms personnels et possessifs, comme « Il *aviont* bien besoin ». De même, le jargon utilisé dans le texte italien foisonne d'un type analogue d'altérations. Des suppressions (ex. « quela » pour

« quella » : « Gente de quela ghenga »), des substitutions (« de le vorte » pour « delle volte »); des modifications affectant des pronoms : « gli » devient « je » (« j'ho detto », « j'ho fatto »), les thèmes des verbes (« Te *riconto* preciso »), plus rarement les désinences (« Ci *avevino* bisogno »).

Le registre du premier texte est énonciatif et parodique. Énonciatif : Pierrot rapporte comment il a sauvé Don Juan d'une noyade. Parodique : l'« effet paysan » se manifeste à travers le recours à une orthographe phonétique, apte, non seulement à imiter la prononciation des protagonistes (ex : « C'est la de zomme » / « C'est là des hommes »), mais aussi à souligner, par la mise en évidence d'« impropriétés » grammaticales, les approximations linguistiques paysannes (utilisation incorrecte du substantif « homme » au singulier ; du partitif ; fusion de la marque de liaison – « z » pour « s » – intégrée au mot « zomme », exaltant l'effet comique de cet énoncé).

Le registre du deuxième extrait est argumentatif et parodique à la fois. Essayant de contrecarrer l'athéisme de Don Juan, Sganarelle se lance dans une longue tirade où il aborde de façon très mal assurée l'argument de la cause première. N'arrivant pas à porter à terme son raisonnement, il s'en prend à son maître, qu'il accuse de ne pas intervenir, le laissant, ainsi, dans l'embarras. Une comparaison entre les versions françaises et la traduction italienne de ce passage donnera une idée des solutions adoptées par Peris. Chez Molière, à Sganarelle qui s'exclame : « [...] Vous vous taisez exprès, et me laissez parler par belle malice », Don Juan réplique : « J'attends que ton raisonnement soit fini ». Thomas Corneille reprend presque littéralement son modèle : « Vous vous taisez exprès, et c'est belle malice », dit son Sganarelle. La réponse de Don Juan renforce l'ironie de l'original : « *Ton raisonnement charme, et j'attends qu'il finisse* ». Le choix de Peris est d'accentuer ce ton moqueur. À Sganarelle qui récrimine : « Fate

apposta a tacere, voi siete molto astuto », Don Juan retorque : « Continua, è affascinante, attento sarò, *e muto* ». Par ce mot ajouté en fin de vers, Peris suit Thomas Corneille en montrant un Don Juan ironique, qui se dit attentif et fasciné, mais met aussi en exergue son impassibilité face aux contorsions rhétoriques de son serviteur. L'embarras de Sganarelle apparaît alors sans issue, face au mutisme de Don Juan ; un mutisme qui, exprimé par cet adjectif « muto » qu'une virgule isole des deux autres, apparaît irrévocable et, si l'on peut dire, presque sculpté.

Pour citer cet ensemble de textes :

Flavia Mariotti (dir.), « Traduire le vers classique », dans *Revue italienne d'études françaises*, n. 3, 2013, p. 348-448, <<http://www.rief.it>>