

Prise en mots, sens (avec une application à la poésie de Pascoli)

Jean-Charles Vegliante

► **To cite this version:**

Jean-Charles Vegliante. Prise en mots, sens (avec une application à la poésie de Pascoli). Chroniques italiennes, Département d'études italiennes et roumaines, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, pp.1-14. hal-01450920

HAL Id: hal-01450920

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01450920>

Submitted on 31 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**PRISE EN MOTS, SENS
(AVEC UNE APPLICATION À LA POÉSIE DE PASCOLI)**

... una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

G. Ungaretti, *Commiato*, 1916 (*L'Allegria*)

Abismo de palavras em branca superficie...

Marco Lucchesi, *Ficções de um gabinete ocidental*,
2009

Ce court essai de sémantique littéraire, comme pendant tardif à “Mise en train, rythme” publié ici même il y a six ans, voudrait tenter de combler à son tour, au moins en partie, un manque flagrant d’attention au langage poétique – et à ses règles propres –, dans le domaine des études italiennes universitaires qui est le nôtre, hors d’Italie bien sûr (faut-il le préciser ?) et donc avec aussi des contraintes propres, *a parte lectoris*, qui relèvent en particulier d’une esthétique de la réception incluant la traductologie¹. Une fois pour toutes, l’on posera en préalable que le détour

¹ Je renvoie à « Chroniques Italiennes » en ligne, n° *Web* 6, 2004 ; quant à l’épigraphe ungarettienne ci-dessus, je me permets de rappeler – contre la *damnatio memoriae* pratiquée par certains milieux – que j’ai consacré à cet auteur, et singulièrement à (ou dans) son rapport au plurilinguisme, une bonne dizaine d’études depuis 1979-80. M. Lucchesi est aussi l’auteur des *Poesie* en italien (Lucca, 1999).

par une philologie des traductions (a fortiori des auto-traductions ou des *créations bilingues* quand elles existent, comme chez Ungaretti) constitue un apport précieux, parfois irremplaçable, aux approches du texte un tant soit peu attentives à son état naissant (sa genèse, si l'on préfère²) et à sa dimension transtextuelle en général. Pour ne rien dire, en outre, de certaines acceptions et utilisations idiolectales chez tel ou tel auteur plurilingue³. Bien souvent, c'est précisément à travers ces 'témoins' philologiques secondaires, lorsque s'y révèle cette espèce particulière de "*second degré*" des textes littéraires (connotation et métalangage) que j'appelle *effet-traduction*, qu'il devient possible d'accéder – au moins par hypothèse – à ce moment labile de leur constitution en texte, au passage du nébuleux, actif « sens naissant » à sa fixation et *distinction* en signes linguistiques délimités, ou pour mieux dire à son in-formation « prise en mots », là où doit se « replier » (terme d'Yves Bonnefoy) toute *forme du contenu* sous quelques vocables. Cette trace est alors comme la partie visible d'un processus enfoui, la pointe émergée d'un iceberg mystérieux qui est pour nous, de l'extérieur, ou représente en tout cas la réelle naissance du poème, sa réalisation matérielle, en lettres noires sur l'espace d'une page blanche, seule vue qui nous en soit donnée là où nous sommes, en tant que lecteurs. Une vue fragmentaire, interstitielle, fuyante et peut-être imaginaire (de l'imaginaire de toute langue) ou « utopique » ainsi que Barthes la rêvait à voix haute dans son article célèbre "Le bruissement de la langue"⁴. Définitive alors, exception faite des ultérieures interventions auctoriales (les traditionnelles variantes, si présentes en revanche dans les travaux de nos collègues italiens et affines au moins depuis soixante ans), voire des restitutions irréfutables d'éditeurs modernes plus récents, spécialisés désormais, avec l'outil informatique indispensable, dans ce qu'on nomme couramment critique génétique⁵.

² Même si le recours à la critique génétique (française) n'est pas toujours revendiqué (cf. encore, s'il m'est permis, mon "Variantes et traductions-variations, naissance du poème" : fronton d'un premier *Hommage à Giuseppe Ungaretti*, n° sp. de « Les Langues Néo-Latines », printemps 1980, pp. 5-33).

³ Pensons à Sanguineti, Villa, Amelia Rosselli, Ungaretti encore (cf. un certain nombre de travaux dans le cadre de notre équipe CIRCE, par ex. dans A. Dolfi [éd.] *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2004) ou, différemment, Meneghello (et Ch'Vavar en France).

⁴ 1975 ; à présent dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 99 sqq.

⁵ Des cas troublants ont été présentés par ex. au colloque "La Nascita del Testo" (Ischia, juin 2010) par des responsables de l'ITEM (CNRS), en particulier sur l'œuvre de Flaubert.

Plus simplement, comme l'écrivait un italianiste célèbre (pour d'autres types d'études, mais aussi pour la métrique, en particulier pascolienne) dans un essai tardif sur la poésie de Pascoli entre *Canti di Castelvecchio* et *Conviviali* – dorénavant CC et PC –, Mario Martelli, de façon générale toute traduction digne de ce nom repose sur une hyperlecture : « non altro, infatti, che un modo di far critica , è, anche, tradurre, ove si cerchi – e nella misura in cui ci si riesca – di restituire l'originale attraverso un suo equivalente allofono »⁶. Ce n'est pas ici le lieu pour gloser sur le faussement naïf terme “*equivalente*” bien sûr, qui se place d'emblée au point d'arrivée, quand les significations diffuses ont été déjà prises en mots dans la langue destinataire (sans compter que, pour les traductologues, “*équivalence*” sert à désigner vraiment tout autre chose). Au demeurant, ces choses autrefois rudes, et peu pratiquées dans les milieux académiques, sont à présent fort bien connues.

Lorsque Pascoli écrit « glauca luna » (*Il ponte*, v. 1, *Myricae*), il veut sans doute nous signifier l'idée d'un astre laiteux à l'aspect “*ceruleo, grigio-*

Pour en donner tout de suite une illustration davantage en rapport avec le propos présent, et sans revenir sur l'édition des poèmes d'Ungaretti (j'avais signalé aux responsables Mondadori une trentaine de lieux à revoir en fonction des textes bilingues du poète, dès 1980, sans réponse – voir n. 1 ci-dessus), il y a deux passages des *Poemi Conviviali* [PC] qui posent problème. La dernière édition revue par l'auteur – il est vrai, déjà très malade – en 1910, omet le vers 19 de *L'ultimo viaggio*, XIII, « Sedevano essi con ne' pigni il remo », ainsi que le v. 96 de *I Gemelli* « erano a mezzo gli altri tre rimasti ». Dans son éd. critique Einaudi, 2008, Giuseppe Nava rétablit indifféremment ces deux vers, alors que Vicinelli (Mondadori 1939) les avait supprimés par déférence auctoriale. D'un point de vue poéticien, tel que nuancé plus haut, il me semble que les deux cas sont différents, le *poemetto* homérique ayant déjà été réédité par l'auteur en 1905 alors que *I Gemelli* n'avait pas été revu par lui avant la réimpression de 1910 : une coquille comme ‘Uno giorno’ (v. 26) lui a par ex. échappé, les strophes sont inégales, etc. (ce qui ne se pose pas pour le *poemetto*). Je crois donc, en accord avec A. Tönnemann (« *Arcadia* » XIV, 1979) cité par E. Stead dans sa belle *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges* (Grenoble, J. Millon, 2009, p. 291ⁿ), que Pascoli a bien supprimé le v. 19 de *La partenza* (*L'ultimo viaggio*, XIII), par ailleurs en reprise du précédent (« salir la nave ed impugnare il remo ») : ce vers a été sacrifié au bénéfice du nombre total, 1211 vers, le dixième des 12110 de l'*Odyssée*. Un calcul complexe, peut-être négligé pour *Il poeta degli iloti*, où une seule laisse échappe au multiple de 3 qui régit les deux chants du poème (pour un total de 313 vers ‘au lieu’ des 312 – deux fois 156 – attendus). Le cas des *Gemelli*, encore une fois, est incomparable, mal relu, manifestement saccagé par les typographes de la réimpression 1910 (voir aussi M. Martelli, in « Studi Italiani » 2 - 2006, p. 61-65 ; à présent dans le remarquable *Pascoli 1903-1904 : tra rima e sciolto*, pres. F. Bausi, Florence, sef, 2010, posthume, p. 91 sqq.).

⁶ Mario Martelli, *Pascoli 1903-1904 : tra rima e sciolto* (cit.), p. 114.

azzurro” (note aux éditions courantes), à peine visible sur un horizon brumeux ou quoi qu’il en soit troublé, flouté par le pullulement (dans son expression) des latérales – sons liquides – en attaque du vers (initial), ou sous l’accent : « La glauca luna lista l’orizzonte », tout iambique (soit : *L-glau-lu-li-l’o*, presque une saturation). Mais, justement, il n’a pas écrit là **ceruleo*, (ni, comme il le fait ailleurs, *cerulo*), terme latin qui sera privilégié en revanche chez son « petit grand frère » Gabriele D’Annunzio⁷, couleur liée à l’azur franc du ciel, mais *glauco* évidemment marin (les « glauques sœurs » sont les Néréides), liquide, brouillé et changeant (les yeux pers), etc. et peut-être étrange de prime abord, échappant aux désignations habituelles par *distinctions* colorées de l’arc ou spectre lumineux ; lesquelles, on le sait, varient de langue à langue et trouvent même quelques nuances *discrètes* dans le « presque-même » franco-italien, au voisinage du bleu justement (*azzurro* / *blu* en face de notre “bleu”⁸). Surtout, me semble-t-il, le poète renvoie à un *etymon* profond, individuel, assimilé ou métabolisé dans sa propre psychologie, donc à un rapport plus immédiatement et profondément transtextuel (général) que chez D’Annunzio (lequel étale plutôt sa latinité, indéniable), ancré dans son monde de référence, mûri au long d’années de création poétique assidue, devenue enfin sa propre seconde nature, jusqu’à la cristallisation en mots d’un macro-texte à la forte unité thématique et langagière (idiolectale, bien souvent), d’une étonnante cohérence. Un « jeu de la parole » (Mallarmé) où les liquides, par exemple, ne *miment* pas quelque élément naturel aqueux – ah, la désastreuse ‘allitération’, trop facilement inculquée à nos élèves ! – mais, se prolongeant comme sons latéraux continus, accompagnent dans leur forme (de l’expression) la traduction de ce « glauco », déjà perçu et

⁷ Une rare occurrence de *glauco*, chez ce dernier, « uomo dagli occhi glauchi » (il parle du reste là de lui-même : *Versilia, Alcyone*), est immédiatement précisée en « occhiazurro ». Pascoli, on le sait, ne joue pas au latiniste mais écrit d’admirables poèmes en latin (où par ex. on pourrait relever : « videtur / cærulea cæruleis montibus unda maris » : *Ad hospites*, v. 1-2, *Poematia* ; ou encore, avant le départ de Tibère dans le *Chelidonismos*, la vision marine « candida cæruleo pandebat lintea ponto ») ; en italien, les espaces marins seront classiquement « cerulei campi » (*L’ultimo viaggio* VI, v. 27).

⁸ Sans parler de la distinction latine, que l’italien conserve bien plus que le français, entre /brillant/ et /terne/ (d’où les difficultés de version *candido/albo* ou *bianco, ne(g)ro/atro*, etc. – ici encore, c’est la philologie des traductions qui, pour le moins, aide à repérer ces fines nuances de sens). Le sème /brillant/ affecte aussi *glauco*, nous le verrons.

transposé par le poète « en sa presque disparition vibratoire »⁹. Un monde verbal auto-suffisant, dense de renvois internes, intra-textuels, comme chez Dante, ou plus tard comme chez Leopardi (en particulier grâce à la galaxie *Zibaldone*), ou comme récemment, quoique de façon moins étendue, chez Montale¹⁰. Un monde poreux cependant, non séparé du monde réel, d'où la « seconde nature » souvent invoquée (après Macrí) ici et ailleurs, pour laquelle « la vie est cela même qui vient *déjà* constitué comme une écriture littéraire »¹¹. Et, dans le cas précis, un réservoir de mots et d'images largement trilingue (grec, latin, italien), avec pour cette dernière langue une étonnante variété et variabilité diachronique, diastratique et diatopique¹², du romagnol au toscan de Lucques et de la Garfagnana, aux pidgins des émigrants du XIX^e siècle, et aux échos des premières aventures coloniales (voir *Odi e Inni*). D'où les nombreuses notes de vocabulaire, puis les glossaires ajoutés à ses propres éditions, en particulier à la deuxième des *Canti di Castelvecchio* (CC^{II}, août 1903)¹³, dont se souviendrait Pasolini pour ses *Ragazzi di vita* ; mais aussi Sanguineti dans ses nombreux travaux de véritable lexicographe amateur, avant même sa période de collaboration active au dictionnaire de Tullio De Mauro. D'où, pour revenir à notre exemple précis, l'extension de cette non-couleur, de cet *oultre-spectre* lumineux, entrevu à travers des yeux déjà affaiblis par le travail intellectuel – je parle, pour une fois, aussi de sa vie réelle – et la lecture des classiques,

⁹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, 1892-95, dans *Œuvres Complètes* (t. II, éd. B. Marchal), Paris, Gallimard - La Pléiade, 2003, p. 213. Comme souvent, le poète anticipe ici sur des linguistes, en particulier R. Jakobson lequel, au delà du cas particulier des onomatopées, précise, quant à la 'fonction poétique' : « Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets » (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. Minuit, 1963 – trad. N. Ruwet –, p. 218) ; la *mimesis* n'est pas une banale (et vaine) imitation, ainsi que chacun le sait, en théorie, puisqu'il s'agit de textes, mais montre rarement en acte.

¹⁰ Pour lequel, ainsi que nous le souhaitions autrefois (*Italiques* 1, 1981), un véritable dictionnaire idiolectal eût été utile, particulièrement dans une perspective de traduction ; plus tard, et aujourd'hui, le développement des répertoires lexicaux informatisés a rendu ce vœu obsolète.

¹¹ R. Barthes, "Le style et son image" [1971], dans *Op. cit.* p. 157.

¹² Variétés souvent choisies en fonction de la circonstance allocutive, bien sûr (diaphasie), telle qu'elle se présente au premier rang chez les rares auteurs du XIX^e siècle italien capables d'une écriture dé-subjectivée (Belli, Verga, Pascoli parfois).

¹³ Remarquable aussi, le 'Glossarietto' ajouté à *Il vecchio castagno* (dans « La Lettura », avril 1904), PP, et reproduit à la fin des *Poesie e Prose scelte* éditées par C. Garboli (II, p. 1806, par les soins de S. De Laude et V. Presotto).

à des occurrences dans lesquelles il fonctionne à titre de pure allusion d'*écrit* et de *vécu* inséparablement. Ainsi, dans des textes ultérieurs, dissémination du sens et extension aux « campi glauchi d'orzo », redoublés en « campi di glauco orzo » (*Ate*, 3 et 9, *Poemi di Ate*, PC), comme un signal sans interprétation, prélude inquiétant à l'égarement auditif et visuel qui suit¹⁴ : jusqu'à la chute mortelle de Mécistée, une image de sénescence mauvaise – rides et rire envahissant tout l'espace – pour ultime vision. Le choix de ce terme, à savoir la désignation d'un certain fonctionnement particulier des opérations de base du langage employé (sélection, combinaison), est alors visiblement de type métalinguistique, parfois même citationnel comme dans le « glauco olivo » grec de *Il sonno di Odisseo V* (même chose quant au « violaceo mare », « grigio lido », ou « fiammante vino », ou « divino mandrian » des poèmes ulyssiens du même recueil PC) ; c'est le petit clignotement qui marque le mot (ou plutôt le syntagme) comme signifié d'un signe absent, trace spectrale d'une opération sur le langage. Mais aussi pour nous, dès lors, rétrospectivement, invite à une lecture différente d'occurrences aux allures anodines, agrestes et apparemment peu connotées (si cela a un sens chez un poète) comme « E m'accennai un campo glauco... » de 1892-93 (*Il lauro*, 31, *Myricae*^{III}), d'où l'ombre portée du funèbre explicite de *A Silvia* n'est sans doute pas absente – ni indifférente ici¹⁵ –, puisque l'auteur l'exploite pour soi-même dans la préface aux *Conviviali*¹⁶, et ensuite dans les *Nuovi Poemetti*, 1909 : « al vento glauche fremono le spighe » (*Pietole*, I, 6), avec cette fois une allusion virgilienne rendue directe par le contexte.

¹⁴ « Una rana cantava non lontana, / che lo guidò. Qua qua, cantava, è l'acqua: / bruna acqua, acqua che fiori apre... » (où *bruna*, comme chez Dante en *Purg.* XXVIII, 31-32 : « bruna bruna / sotto l'ombra perpetua », indique plutôt la fraîcheur d'un monde hors du temps, un outre-spectre encore), certes onomatopéique – comme dans *Gloria* – mais surtout allusif de *Géorgiques* I, 'Le labourage', 378 : « et veterem in limo ranae cecinere querelam », et de là une eau « nera come morte », des fleurs « livide di tabe », etc. anticipant la mort du protagoniste « in un livido paesaggio di liquame e di sangue » (G. Nava, ed. *Poemi Conviviali*, Turin, Einaudi, 2008, p. 207ⁿ). Différemment connoté, le joyeux chant des matelots « qual di querule querule ranelle » dans *L'ultimo viaggio*, XIV, 25.

¹⁵ Pour mémoire : « e con la mano / La fredda morte e una tomba ignuda / Mostravi di lontano » (61-63), *Canti*, où les attributs (interchangeables) sont réunis dans l'hendiadyn *morte/tomba* (qui a, lui, une claire fonction métalinguistique).

¹⁶ Où Dante est toutefois substitué à Silvia : *Prefazione* 1904 : « la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli » (éd. Nava, cit., p. 6).

Il serait ennuyeux de faire le relevé d'autres termes présentant, par exemple dans le champ du visible – et du générique 'spectre lumineux' –, des strates aussi complexes, une semblable concentration de significations. Ainsi, en vrac, *roggio, scialbo, grigio, arsito, ne(g)ro...* à côté de *cavo, ansare, frullo, molle, cuna, tremulo, romba*, etc. mais aussi *una* (ou, comme chez Leopardi, *l'una*), *quale, era* (aux.), les explétifs 'toscans' (datifs d'intérêt¹⁷), *poi...* surtout à la rime, brouillant la frontière entre mots pleins et mots outils. Ainsi, les différents sèmes du /blanc/, avec les nuances esquissées plus haut, n. 8, se chargeraient – surtout au féminin *bianca* – de connotations funèbres dès le juvénile *Passer mortuus est!* des *Varie*¹⁸ ou *Campane a sera*, qui oppose en 1890, justement, *bianca* à *candida*, puis dans *La notte dei morti*, où nous trouvons l'antithèse « ombra, ma bianca » appliquée aux revenants, jusqu'à la « via bianca », la chère « bianca mano », « il bianco / della silenziosa strada » etc. du *Ritorno a San Mauro*, passé l'Achéron du souvenir (non de la nostalgie, soulignons-le)¹⁹. Toute *La tovaglia* est centrée, on le sait, sur la blancheur (« intorno a quel bianco ») évoquant les chers revenants (CC). Comme ci-dessus, l'effet rétroactif nous ferait relire alors de façon moins réaliste le « bianco velo » auquel travaille l'infatigable et ignare *Cucitrice* de "Dall'alba al tramonto" (MY), un peu à l'enseigne de *La tessitrice*, déjà ; ou la maison apparaissant « bianca bianca » comme un œil dans la nuit (*Il lampo*), ou encore la « sola, / bianca [...] madre seppellita » de *Colloquio* (1892), promise à un long avenir. Plus intéressant, toujours dans ce même champ, il me semble que le 'spectre lumineux' n'est pas particulièrement coloré – ce qui rendrait inquiétant à l'inverse, soit dit en passant, une certaine exaltation picturale, mettons dans l'incipit de *Le rane* déjà cité : « Ho visto inondata di rosso / la terra dal fior

¹⁷ Le même usage, notons-le en passant, chez le lucquois Ungaretti (« mi morirà / questa notte » etc.), cf. « questo poco di giorno / che mi traluce » (*L'ora di Barga*, CC) ou, avec allusion classique, « Gryllo... grande già mi sei » (*La civetta*, PC)... qui posent, on s'en doute, d'autres problèmes de traduction encore.

¹⁸ Cf. « La bianca morte allor di te s'accorse » (v. 9): *Poesie varie*, "Famigliari e d'altro genere".

¹⁹ Les références sont, successivement, à *Le rane*, *La tessitrice*, *Commiato* (ensuite in CC). Pour un relevé, sans doute non exhaustif, voir pp. 46-47, 65 (avec 'albeggiare' et 'candido'), 82 (deux fois), 128, 135 (redoublé), 138, 146, 172 (opposé à 'bianco'), 174, 189, 491 (avec 'bianco'), 495 (masc., mais « di strada »), 505 (avec 'bianco' subst.), 519, 554, 564 (comme 495), 627 de l'édition *Poesie* procurée par L. Baldacci, Milan, Garzanti, 1974. Sur le rapport mémoriel et textuel à la nostalgie, je me permets de renvoyer à mon "Nostalgie (et) poésie", dans « Sigila » n° 27, printemps 2011 (avec une traduction de *La tovaglia* p. 93-95).

di trifoglio », etc., ou *Casa mia* avec sa Nième rencontre avec la mère morte : « su le peonie rosse / e sui giaggioli azzurri » (mais les sœurs survivantes sont « col grembiul bianco, in lutto ») –, ni pour *glauco* ni pour *bianco* ; sans parler de *grigio* qui partage avec *bigio* la correspondance du fr. ‘gris’ (plan de la langue). Une analyse élémentaire du discours dégagerait dans ces deux termes le générique /visible dans le spectre/ et le spécifique /de couleur indéfinissable/ ou /non-couleur/, respectivement /plutôt flou mais brillant/ et /clair peu éclatant/, alors que les sèmes variables se distribueraient en /élément liquide, ambigu/ et /pâle, proche de la mort/, avec les connotatifs /entre-deux/, /négativité/, /inquiétant/ etc. auxquels s’ajouteraient les variables méta-discursives externes /grécité et citation/ pour l’un, /intra-texte ou idiolecte d’auteur/ pour l’autre (mais aussi, peut-être, allusion à la pâleur mortelle de mourants ou d’apparitions survenues peu de temps après la mort, que l’on a chez des Romantiques comme Victor Hugo, donc /littérairement marqué/ encore). D’où les sémèmes²⁰ complexes “*glauco*” et “*bianco*”, auxquels il semble admissible, une fois analysés, que ne corresponde aucun sémème dans l’autre langue, sinon par hasard ou convergence historique parfaite (au plan strictement dénotatif, le gallois *glas*, traditionnellement donné en exemple, à la suite de Hjelmlev, dans ce type d’étude, pourrait équivaloir à *glauco* dans son spectre – sauf qu’il ne s’agit pas vraiment chez Pascoli d’une couleur, comme on l’a vu ; et puis, que signifie la pure référence chez un écrivain, voilà qui resterait à expliquer). En d’autres termes, si l’on passe du côté de la réalisation langagière, il faudra se résigner à simplifier et appauvrir le sens tout juste entrevu, pour le contraindre dans la forme d’expression de l’autre langue, à savoir dans un (ou plusieurs) lexème(s) sans doute peu satisfaisants. Ce passage par la fugitive perception d’un « sens naissant » s’éprouve en acte dans l’activité traductive (pratique). Même le simple “blanc”, quant à sa valeur (surtout distributionnelle), pourrait dans de rares cas ne convenir que par défaut²¹ en face de *bianco*. Encore une fois, c’est là une simple

²⁰ Je suis de près – au plus simple – une analyse sémantique traditionnelle (voir, entre autres, A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966). Aux « phonèmes », unités distinctives du niveau phonétique, correspondent les unités « sèmes » de signification, réalisées en sémèmes.

²¹ Même pour « la bianca mano » déjà obscurément funèbre de *La tessitrice* (CC, v. 7), l’on pouvait hésiter entre plusieurs solutions en français – place de l’épithète, en particulier : voir mes versions successives dans le n° Web 2010 de cette même revue : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web17/JVeglianteweb17.pdf> .

conséquence – et vérification, s’il en était besoin – de l’arbitraire général des signes et du caractère conventionnel des langues. La prise en mots s’effectuant de toute manière dans une phrase, “glauque” et “blanc” pourraient leur correspondre malgré tout dans leur contexte, à la fois par ressemblance morphologique et par le côté peu banal du premier, commun et polyvalent du second, dans le code d’arrivée (destinataire). L’extension sémique de “glauque” est plus limitée que celle de *glauco*, alors que “blanc” englobe largement l’it. *bianco*. Très banalement dit, le passage d’un discours (original) à un autre (destinataire), de l’une à l’autre langue (LO, LD), ne peut se faire sans le relais du système linguistique – souverain et irréductible –, donc par sa propre limite (ou, en termes mallarméens, imperfection), son *économie* de mise en forme : de prise en mots, où nous voulions enfin arriver. Laquelle *prise* est également, comme toute écriture – et en amont, profération – irréversible, en dépit des efforts vains de trop de “Notes du Traducteur” ajoutées en bas de page (c’est-à-dire de toute manière en périphrase superflu). Et c’est alors qu’interviennent, certes, de LO à LD, les procédés, inventions et compensations (discursives) à d’autres niveaux, bien connus des traducteurs et relevant d’une autre logique ; nous y reviendrons peut-être plus tard. Aucune note ne rendrait le “glauque” brillant, ainsi que Pascoli le sentait en helléniste (le terme ancien étant inséparable pour lui de la chouette, la *glaux* aux yeux brillants dans l’ombre), plus près sans doute – cela surprendra – de notre “jaune”.

Essayons, pour le moment, d’aller plus loin dans la compréhension du *passage à l’acte* traductif. Une force d’*inertie*, symétrique de celle qui préside à la mise en train métrico-rythmique, semble entraîner le lecteur un tant soit peu habitué au langage pascolien à percevoir d’emblée un double fond non dans les signifiés mais dans les ‘mots’ ou syntagmes en tant que tels, puis dans les phrases et les vers qui constituent concrètement le texte. La question qui surgit dès lors est celle du double fond auquel renvoie telle expression : qui sera surtout entendue comme signifiant d’une expression ‘supérieure’, connotée, ou ‘antérieure’ dont la présente serait la traduction métadiscursive, à savoir le véritable nouveau signifié. En guise de grossière illustration :

tovaglia (E[xpression] /tov’alla/ R C[ontenu] “nappe”)

- renvoie aussitôt à la connotation “blancheur” [et, du reste, v. 5 : « *tovaglia bianca* »], donc “défunts (familiers)”

- et aussi au métadiscours “mot féminin” ou “synonyme de couverture de *mensa* non desservie”, ou encore “segment versal de 3 positions”

Dans la première opération, le terme (ou, encore une fois, le syntagme, ici « *tovaglia bianca* »), quel que soit son *denotatum* précis, sert surtout de signifiant au signe connoté “venue, évocation des morts familiers” ; dans la seconde, la même expression est le signifié du méta-signe matériel (trois positions) ou de code social (*mensa* non débarrassée²²), ou grammatical (un féminin), voire purement poétique (en rime, par exemple), selon les cas ; quoi qu’il en soit, investi tout aussitôt, aussi, de valences symboliques secondaires (redoublées). Par exemple, blancheur, comme aussi larmes versées, chez Pascoli à partir de 1892-93 = *Nékuia* de la Grèce archaïque, à tout le moins en littérature, convocation des « têtes vides » des morts. Ensemble, les deux plans de connotation et de métadiscours donneront donc au syntagme sa valeur transtextuelle, toujours présente chez Pascoli, en l’occurrence ici homérique (puis virgilienne). Ils permettent de dessiner un réseau intertextuel infiniment plus riche – à travers des champs sémantiques, des lieux communs, des isotopies, des marqueurs morpho-syntaxiques –, plus spécifiquement *poétique* aussi, que le simple repérage de sources ou de citations. Alors, de proche en proche, les emplois déjà littérisés (et rapprochés de leur etymon profond) vont saturer tout son langage, l’éloignant des référents ; dont pourtant le poète, en tant qu’individu, partait scrupuleusement, avec une acuité sensible de lexicologue – y compris régionaliste – et de « *fanciullino* » comme chacun sait, et sans par ailleurs « savoir rien inventer » (une déclaration, pour lui-même, de Montale). L’isotopie dans laquelle est pris par exemple le mot *agro*, si l’on excepte un emploi latin dans le discours sur *La ginestra* de 1898, est toute rattachée au sens de l’ouïe (mugissement, chant du coq, son métallique²³, etc.). Ainsi, le texte global se réfère sur lui-même, à l’aide de signes et surtout de syntagmes (ou phrases) qui sont tout à fait en

²² Je persiste à écrire *mensa* et non “table” puisqu’il s’agit précisément d’une table dressée (qui n’a pas été desservie) : là encore, la traduction devra « replier » sous un unique lexème plusieurs sèmes dont l’ensemble sémantique n’a pas de correspondant dans la langue D. Pour la version signalée plus haut (n. 19), j’ai évidemment choisi “table” (v. 22 : “à débarrasser la table”), mot sous lequel sont pris généralement les lexèmes (et en partie, donc, les sèmes) de *tavola*, *tavolo*, *mensa* et *desco*.

²³ Respectivement dans PP, OI, *Canzone del Paradiso* (avec un léger dantisme : « *chiavi e chivistelli / vanno con agro cigolio di ferro* »).

décentrement, déportés vers la connotation (*glauco* renvoie à grécité, monde disparu etc. qu'il signifie) et le métadiscours (*glauco* est le signifié de non-couleur, étrangère au spectre lumineux de notre monde). Le macro-texte de l'œuvre fonctionne ainsi comme expression (unique) de son propre code, avec ses redoublements intra-textuels propres, ses renvois, ses auto-citations et variations internes ; sa cohérence en somme, qui est celle d'un (autre) monde, je crois l'avoir dit. Un autre univers 'possible', sans pour autant céder aux apories de l'auto-référentialité auxquelles nous a habitués une modernité différente, qui *non par hasard*²⁴ n'a pas su, jusqu'aujourd'hui, reconnaître ce poète parmi les siens.

La « nébuleuse » sémantique (le terme est celui qu'utilisait Saussure), à quoi l'analyse sémique et le passage par la pratique-théorie traductive permettent de fugitivement accéder, cette petite galaxie de sens dont le texte étudié serait la seule manifestation visible, dissémine largement au delà du contexte immédiat par toute l'étendue de l'œuvre. Les diverses inerties en jeu font que, par lectures successives (y compris rétroactives), parcourant l'espace littéraire « dans tous les sens » (verticalité de la rime, etc.), nous allons acquérir une certaine compétence dans le langage idiolectal de l'auteur (et de lui seul). À partir du « sens naissant », progressivement contraint dans un réseau de plus en plus serré de formes du contenu (les sémèmes, dans l'acception stricte du terme), la configuration sémantique et stylistique de la part de discours concernée devient à la fois plus complexe et davantage limitée dans sa *forme de l'expression* du code linguistique d'arrivée (LD). Là où, par ailleurs, des contraintes de système (la *langue*, précisément, on l'a vu) interviendront pour limiter encore la 'surface' – si l'on me permet cette métaphore – du terme traduit (je laisse ici²⁵ complètement de côté, par exemple, le problème des réduPLICATIONS lexicales dont bien entendu le poète se sert : la maison « bianca bianca » de *Il lampo* nous suffira). Et puis des regroupements vont s'opérer, en eux-mêmes non prévisibles, même en ayant tenu compte des diverses figures de l'*elocutio* telle que, par exemple, le glissement synesthésique : toujours en guise d'illustration, c'est dans le renvoi distant de la *dispositio* que

²⁴ Tel était bien le sens de ma question, dans la contribution citée en n. 21 : “Peut-on lire Pascoli en français aujourd'hui ?”.

²⁵ Aussi parce que nous avons consacré toute une journée d'étude aux questions de la *Répétition en situation traductive* (une pré-publication CIRCE en est disponible en bibliothèque, et les Actes, préparés en collaboration avec Judith Lindenberg, sont en cours d'édition auprès de Chemins de tr@verse).

s'éclaircissent mutuellement ces deux occurrences d'une autre 'non-couleur' encore, le *cupo* pascolien, dont le paradigme irait bien au delà des habituels [buio, oscuro, ne(g)ro, etc.] ou [grave, rauco/roco, etc.] : « nei cupi abbandoni del cuore, / voce stanca... » (*La voce*, 62-63, CC) et « sussurri / cupi di macroglosse » (*Casa mia*, 21-22, CC) ; et, rétrospectivement, ce signe choisi pour un "sous accent" et ainsi marqué du point de vue métadiscursif : « c'è un brusio cupo di femmine » (*Le monache di Sogliano*, 3, MY)²⁶. Un passage de *Il giorno dei morti*, ajouté en tête des *Myrica* à leur troisième édition, comme chacun sait, et leur donnant (quoi qu'en ait dit Garboli²⁷), leur vrai complet visage (MY^{III}, 1894), condense un ensemble assez impressionnant de ces "doubles fonds" sémantiques jusqu'ici explorés :

Piangono, e quando un grido ch'esce stretto
in un sospiro, mormora, Nessuno !...
cupo rompe un singulto lor dal petto.

Levano bianche mani a bianchi volti,
non altri, udendo il pianto disusato,
sollevi il capo attonito ed ascolti.

Posa ogni morto ; e nel suo sonno culla
qualche figlio de' figli, ancor non nato.
Nessuno ! i morti miei gemono : nulla !

Il giorno dei morti, 28-36 (MY)²⁸

²⁶ Déjà pointé, d'un point de vue strictement rythmico-métrique, dans ma communication à la journée Pascoli de l'automne 2009, cf. p. 15 de notre pré-publication CIRCE *Giovanni Pascoli et la modernité. Questionnements poétiques* (prés. Y. Gouchan), Paris 3, 2010, également accessible en ligne sous : <http://circe.univ-paris3.fr/publications.html> . Il s'agit d'un contre-accent. Le son [u] est également exploité, en tant que post-palatale "sombre", dans une occurrence comme « intronate dal cupo urlo del vento » (*Il ciocco* I, 230, CC) ; nous trouvons un autre *cupo* auditif ci-après.

²⁷ Pensons, entre autres lieux, à la « fosca visione dantesco-montiana in terzine [...] qui non antologizzata », de la présentation au choix de MY^{III}, p. 981 du premier tome du Meridiano – par ailleurs remarquable – Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milan, Mondadori, 2002. On le sait, le *poemetto* est écrit en tercets non dantesques mais doubles, sur le modèle de *L'Acerba* (*Acerba Ætas*) de Cecco d'Ascoli (schéma ABA CBC, parfois appelé *sestina*). Il date vraisemblablement du fatidique 1892, et le fragment étudié figurait déjà dans la Préface à la deuxième édition, dès janvier de cette année.

²⁸ Dans l'édition Garzanti citée, p. 6. Une version commode, provisoire : "Ils pleurent ; et quand un cri sort étranglé / en un soupir, qui murmure : Personne !... / un sourd sanglot leur brise la poitrine. // Lèvent de blanches mains aux blancs visages, / afin qu'un autre, oyant le

Une dernière remarque : l'attention à la cohérence dans la *dispositio* du texte D, bien souvent, oblige à distribuer différemment des lexèmes sous lesquels a été prise la complexité sémique de tel ou tel terme du texte d'origine. L'irradiation du sens dans l'ensemble du cotexte poétique, où comme chacun sait « l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence » (Jakobson), oblige à ne pas restreindre l'opération de traduction à un seul niveau, mais à privilégier le vrai contenant sémantique (le syntagme, la phrase, le texte), quitte à ne pas s'en tenir au principe mécanique “un même terme pour un seul terme”. Ainsi, sur le vocable – oh combien chargé de significations et de valeurs – *nebbia*, correspondant certes à notre “brouillard”, mais plus proche de “brume” pour des raisons évidentes²⁹ (par ex. « di nebbia nera tra la grigia nebbia », pour revenir au spectre lumineux, dans *Il cuore del cipresso*, MY), j'avais choisi la configuration “brume / brouillard” pour la suite *caligine / nebbia* dans *Il bacio del morto* (MY)³⁰, pour opter finalement, au contact du poème *Nebbia* précisément (CC), qui ne peut qu'être, là, “brume”, pour “brouée / brouillard” dans les traductions présentées ici même l'an dernier (voir n. 21 de nouveau). Quant aux réseaux aboutissant à une isotopie, le terme est souvent rapproché de *cipresso* (on le voit dans les exemples convoqués) et de la couleur / non-couleur *grigio* (en concurrence avec *nero*) ; ni “cypès” ni “gris” ne font problème, quoique ce dernier terme soit plus extensif sémantiquement que son correspondant italien (*grigio / bigio* par ex.), mais c'est une autre histoire. Dans un réseau sémantique diffus où tout se tient, les mots ne sont certainement pas tout ; mais sans leur riche et néanmoins contrainte mise en forme il est vain, ainsi que certaines déclarations sur une prosodie globale le laisseraient croire, d'espérer en restituer quelque chose dans le texte destinataire. Au minimum, et pris bien sûr en d'autres mots, suffisamment pour que ce dernier fonctionne par lui-même dans sa langue.

L'écrivain – ou l'écrivain traducteur – part donc des seuls mots, pour les déployer dans toute leur complexité sémantique, et aboutit aux mots

pleur bizarre / ne se redresse surpris à l'écoute. // Chaque mort gît, et dans son rêve berce / quelque fils de ses fils, non né encore. / Personne ! mes morts gémissent : néant !”.

²⁹ Un peu à la manière dont se distribuent “nuage” et “nuée” en face du couple *nuvola/nuvolo* et *nube* (et l'on se souvient, pour ce dernier terme, de la valeur /sexué/ dont le charge Pavese, en particulier dans les *Dialoghi con Leucò* que notre séminaire avait traduit, à Paris 3, il y a quelque trente ans).

³⁰ Voir “Le baiser du mort” dans *Anthologie des littératures européennes du XI au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1995, et *supra*, n. 21.

dans ses choix (qu'il croit à un moment donné, définitifs), inscrits dans l'ensemble plus vaste de la phrase, de l'unité-vers, du texte, de l'œuvre. La pratique-théorie traductive permet d'en suivre le parcours intime, fournissant une aide non négligeable à l'analyse du critique et de l'exégète, aucune des deux activités textuelles ne pouvant prétendre à remplacer l'autre. Mais un véritable enseignement de la traduction, de l'écriture du texte second, dans cette perspective que je dirai modestement *philologique*, et comparatiste, reste à inventer.

Jean-Charles
VEGLIANTE
CIRCE
Sorbonne Nouvelle- Paris III