

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Dire toujours la même chose: quarante ans de traductions italiennes de « Cors de Chasse » d'Apollinaire

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/133788> since

Publisher:

Orizons - L'Harmattan

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités

Collection dirigée par Peter Schnyder
www.orizons-universites.com

Conseillers scientifiques : Jacqueline Bel, Université du Littoral – Côte d'Opale, Boulogne-sur-Mer • Peter André Bloch, Université de Haute-Alsace, Mulhouse • Jean Bollack, Paris • Jad Hatem, Université Saint-Joseph, Beyrouth • Éric Marty, Université de Paris 7 • Jean-Pierre Thomas, Université York, Toronto, Ontario • Erika Tunner, Université de Paris 12.

La collection *Universités* poursuit les buts suivants : *favoriser* la recherche universitaire et académique de qualité ; *valoriser* cette recherche par la publication régulière d'ouvrages ; *permettre* à des spécialistes, qu'ils soient chercheurs reconnus ou jeunes docteurs, de développer leurs points de vue ; *mettre* à portée de main du public intéressé de grandes synthèses sur des thématiques littéraires générales.

Elle cherche à *accroître* l'échange des idées dans le domaine de la critique littéraire ; *promouvoir* la connaissance des écrivains anciens et modernes ; *familiariser* le public avec des auteurs peu ou pas encore connus.

La finalité de sa démarche est de contribuer à *dynamiser* la réflexion sur les littératures européennes et ainsi *témoigner* de la vitalité du domaine littéraire et de la transmission des savoirs.

ISBN : 978-2-296-08801-5

© Orizons, 2011

Autour de la retraduction

Perspectives littéraires européennes

Dire toujours la même chose :
Quarante ans de traductions italiennes de
« Cors de chasse » de Guillaume Apollinaire

FRANCA BRUERA

Résumé

Si, comme l'a dit Blanchot, « Tout traducteur vit de la différence des langues » et que « toute traduction est fondée sur cette différence tout en poursuivant le dessin pervers de la supprimer », toute retraduction serait-elle en mesure de dépasser ce rapport de dépendance ? Le *corpus* des traductions de « Cors de chasse » que nous avons choisi, semble permettre de formuler des réponses à la question. Entre 1940 et 1980 huit traductions du poème paraissent en Italie. Et c'est tout particulièrement dans la trajectoire dessinée par ces retraductions que semble pouvoir se réaliser la création d'un terrain fécond de médiation dialectique entre des différences multiples, la retraduction étant finalement l'espace privilégié de l'accomplissement (Berman) de toute forme d'hospitalité langagière (Ricoeur).

Abstract

If, as Blanchot put it, « every translator lives by the difference of languages » and « every translation is based on that difference, while pursuing the perverse purpose of suppressing it », is retranslation capable of overcoming this situation ? The *corpus* of several different Italian translations of Apollinaire's « Cors de Chasse » seems to provide a few answers to this question. Between 1940 and 1980, eight translations of this poem were published in Italy. And it is especially in the trajectory drawn by these retranslations that one may find a fertile ground of dialectic mediation among multiple differences. In that sense, retranslation may finally be that privileged space of accomplishment (Berman) of all forms of linguistic hospitality (Ricoeur).

*Malheur aux faiseurs de traductions littérales,
qui en traduisant chaque parole énervent le sens !
Voltaire¹*

Si, comme l'a écrit Maurice Blanchot dans le sillon de Walter Benjamin « Tout traducteur vit de la différence des langues »² et que « toute traduction est fondée sur cette différence tout en poursuivant, apparemment, le dessein pervers de la supprimer »³, tout retraducteur et toute retraduction seraient-ils en mesure de dépasser ce rapport de dépendance ? Et si traduire est une « mise en œuvre de la différence »⁴, retraduire serait-il en revanche une mise en œuvre de la ressemblance ? Le *corpus* des traductions d'Apollinaire sur lequel nous avons choisi de travailler apporte quelques réponses à ces questions : il permet de dépasser l'objection linguistique préjudicielle de Blanchot et il favorise une réflexion axée sur les différents degrés d'efficacité de la pratique retraductive dans son acception de lien solide entre deux langues et de dialogue fécond entre deux systèmes culturels différents.

Guillaume Apollinaire, c'est notoire, s'est exprimé dans le cadre d'un projet d'expérimentation qui s'est joué presque toujours entre des pôles apparemment contradictoires : entre culture et expérimentation, entre tradition et modernité et surtout, pour reprendre ses propres mots qu'il a employés dans « La Jolie rousse », entre la tradition et l'invention, l'ordre et l'aventure. Les mots-clés de son univers poétique et esthétique sont devenus de véritables mots de passe pour la plupart de ses traducteurs italiens ; ces derniers, sous l'égide de ces deux célèbres couples binaires et parfois détournés par des exigences de nature souvent plus herméneutique que traductologique, ont différemment contribué à la réception d'Apollinaire en Italie à partir des années 1940.

Notre étude ne prétend pas retracer l'histoire des traductions d'Apollinaire en Italie mais elle entend analyser un *corpus* de traductions

1. Voltaire, *Lettres philosophiques*, Lettre XVIII, « Sur la tragédie », Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 122.
2. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 70.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 68.

concernant l'un de ses poèmes les plus connus, « Cors de chasse ». Publié pour la première fois en 1912 dans *Les Soirées de Paris* et de nouveau publié en 1913 à l'intérieur du recueil poétique *Alcools*, le poème a connu entre les années 1940 et les années 1980 huit traductions italiennes (ci-jointes à la fin de l'étude) qui apparaissent chronologiquement au cours des années suivantes :

- 1943 – *Corni da caccia*, tr. Marco Lombardi (Aldo Camerino), in Guillaume Apollinaire, *Corni da caccia*, Venezia, Edizioni del Cavallino.
- 1958 – *Corni da caccia*, tr. Giorgio Caproni, in *Poesia straniera del 900*, Milano, Garzanti.
- 1959 – *Corni da caccia*, tr. Clemente Fusero, in G. Apollinaire, *Poesie*, Milano, Dall'Oglio.
- 1960 – *Corni da caccia*, tr. Eurialo De Michelis, in G. Apollinaire, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia.
- 1960 – *Corni da caccia*, tr. Mauro Pasi, in G. Apollinaire, *Poesie*, Parma, Guanda.
- 1971 – *Corni da caccia*, tr. Renzo Paris, in G. Apollinaire, *Poesie*, Roma, Newton Compton.
- 1979 – *Corni da caccia*; tr. Vittorio Sereni, in *Almanacco dello Specchio*, n° 8, Milano, Mondadori.
- 1981 – *Corni di caccia*, tr. Guido Pagliarino, in *La speranza possibile*, Padova, Rebellato.

Cet ensemble de retraductions présente un double intérêt. Tout d'abord c'est particulièrement dans le prolongement de ce modèle de retraductions que se réalisent, semble-t-il, non seulement l'abolition de tout antagonisme avec la langue-source, mais aussi la création d'un terrain fécond de médiation dialectique entre des différences multiples ; la retraduction se présente finalement comme l'espace privilégié de l'accomplissement⁵ de toute forme d'« hospitalité langagière »⁶. Ensuite, le *corpus* en question nous permet de réfléchir sur les spécificités de la retraduction. Il est possible de l'envisager comme un exercice de style *sui generis* que pratiquent des poètes ou des écrivains en général. Si, dans leur tâche de traducteurs, ils ont peut-être dit « presque la même chose » – comme

5. Cf. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7.
6. Cf. Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 42-43.

Umberto Eco pourrait l'écrire⁷ –, ils ont risqué cependant, dans leur rôle complémentaire de retraducteurs, de dire « toujours » la même chose : leurs retraductions témoignent plus d'un problème de *cultural turn*⁸ inhérent à la langue et à la culture de destination, que d'un problème de traduction d'une langue-source à une langue-cible.

Les exemples de retraduction de « Cors de chasse » ici abordés ne mettent qu'en apparence en danger le rapport fondamental entre le texte-source et le texte-cible. Le terme de comparaison de ces retraductions se situe de préférence dans les rapports que les traductions précédentes ont entretenus entre elles d'un point de vue linguistique, culturel et historique. Par conséquent, les diverses versions italiennes du poème, excepté les différences linguistiques saillantes qui peuvent subsister entre elles, s'avèrent de plus en plus intéressantes. En effet elles soulignent l'importance socio-culturelle du mouvement fécond qui anime et qui soutient toute retraduction, et qui fait que toute retraduction revient toujours à elle-même, puisqu'elle porte sur un processus créateur proche des procédés de la répétition et de la réécriture. Ainsi, tout en réitérant l'acte de la création, les retraductions ne feront que favoriser le mécanisme de l'acquisition par le mouvement de va-et-vient non tant entre les deux langues de création, mais plutôt entre les différentes versions de la langue d'arrivée : un phénomène riche de conséquences sur la renommée et la retombée commerciale de l'œuvre traduite.

Une première approche du *corpus* des retraductions de « Cors de chasse » montre, comme on vient de le dire, que le poème a été traduit huit fois en quarante ans. Cette donnée nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle témoigne d'un intérêt pour Apollinaire qui se manifeste cycliquement en Italie tous les cinq ans depuis 1943. En réalité, l'aspect surprenant est que la plupart des traductions ont été réalisées dans des laps de temps très réduits : entre 1958 et 1960, par exemple, quatre traductions de « Cors de chasse » paraissent en Italie. Ce phénomène souligne sans aucun doute un procès de canonisation de l'auteur en cours et parallèlement un chan-

7. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

8. C'est Mary Snell-Hornby qui a parlé pour la première fois de « cultural turn » dans le domaine de la traductologie ; cf. Mary Snell-Hornby, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1988 (cité par Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, op. cit., p. 162).

gement du goût de la littérature d'arrivée, voire également la nécessité pour quelques-uns de ces traducteurs, qui sont aussi des poètes, de reconnaître publiquement Apollinaire comme modèle à suivre.

Le *corpus* de « Cors de chasse » permet en outre de s'approcher du phénomène de la retraduction en le considérant avant tout comme « capacité de se recommencer » du texte, tout comme Henri Meschonnic l'a écrit dans son étude *Poétique du traduire*⁹. Cette aptitude au recommencement se reconnaît chez les écrivains qui ont inauguré une poétique nouvelle – Apollinaire, notamment – et qui ont encouragé les traducteurs à les reproduire et à les énoncer de nouveau dans une sorte de pratique traductologique de la reprise. Cette dernière ne vise pas à résoudre les problèmes de fidélité au texte-source mais elle aide à démêler les contradictions propres à toute traduction. Cela permet, à travers l'acte réitératif, de vérifier à propos de la retraduction, ce que Valéry Larbaud disait dans *Sous l'invocation de saint Jérôme*, c'est-à-dire non pas ce que les mots disent, mais ce qu'ils font¹⁰.

Les différentes traductions d'Apollinaire attestent la possibilité de conjuguer la capacité de se recommencer du texte avec sa ré-énonciation dans une langue autre. Elles seront également en mesure de prouver l'existence d'un « espace de la traduction »¹¹ au sens qu'Antoine Berman a donné à cette définition, c'est-à-dire d'un espace d'accomplissement et de réalisation culturelle et historique du texte traduit. L'existence de cet espace « vivant » de reproduction du texte permet d'attribuer à la pratique de la retraduction une forte valeur métalinguistique dans la mesure où celle-ci se constitue en tant que terrain d'expérimentation censé réfléchir sur la traduction de par la traduction. Ce même espace d'accomplissement peut en outre offrir la possibilité de réfléchir sur la dimension dialectique qui anime toute pratique retraductive. Celle-ci en effet, comme le montrent les exemples choisis, semble combattre les contradictions qui sont propres à la traduction, à partir de sa propre caducité et de son propre inaccomplissement.

Pour revenir au *corpus* de « Cors de chasse » analysé, il faut préciser enfin que dans ce contexte la qualité des différentes traductions ne sera pas abordée¹². Les études critiques portant sur quelques-unes des traductions

9. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 53.

10. Cf. Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1956.

11. Cf. note 5.

12. Comme Henri Meschonnic l'a dit, la prolifération des traductions, en général, n'est pas strictement liée à la qualité du texte traduit ; un bon texte ne génère pas

les plus célèbres de « Cors de chasse » d'ailleurs ne manquent pas : il suffit de citer celles de Pier Vincenzo Mengaldo ou de Franco Fortini à l'égard de Vittorio Sereni traducteur d'Apollinaire¹³. Par conséquent, au lieu de focaliser notre attention sur le degré de fidélité de chaque traduction par rapport au texte apollinarien, notre étude visera à rapprocher et à comparer ces huit retraductions afin de comprendre le mécanisme qui en a déclenché la prolifération. Les réflexions que le poète Vittorio Sereni a écrites dans les années consacrées aux traductions d'Apollinaire sont à cet égard révélatrices, soulignant l'inexistence du problème de la fidélité ou de la littéralité, au profit d'une intelligibilité dépassant toute contrainte théorique ou méthodologique : « Le "problème" de la traduction littéraire n'a aucun intérêt pour moi, traduction littéraire – littérale ou d'art, belle infidèle ou laide, fidèle peu importe. Je ne le perçois pas comme un problème »¹⁴, ce qui nous paraît aussi strictement lié au problème de la pratique retraductive.

Pour aborder le sujet de près, précisons que jusqu'au début des années 1940, la critique italienne a ignoré – ou par ironie du sort « mal-aimé » – Apollinaire. D'ailleurs, dans le milieu culturel italien qui s'était développé sur la sévérité et la stérilité du régime fasciste, il était presque impossible de faire connaître les écrivains étrangers les plus féconds qui avaient favorisé au début du XX^e siècle toute sorte d'expérimentation artistique et langagière. Les années 1940 correspondent à l'époque où de petits groupes d'intellectuels italiens tentent de se libérer des entraves du régime et de

s'émanciper du provincialisme arriéré dans lequel ils végétaient. C'est l'époque où l'éditeur Rosa e Ballo essaie d'introduire l'avant-garde internationale en Italie, où Paolo Grassi, écrivain et metteur en scène, trace le parcours d'un programme culturel affranchi des contraintes et inspiré des principes de renouvellement poétiques et esthétiques ; ce sont finalement des années vécues par des générations « sans maîtres », comme Giorgio Strehler l'a écrit à plusieurs reprises dans ses réflexions sur le théâtre : « Nous voulions avoir des maîtres. Et nous les fabriquions, parfois. Nous nous les construisions »¹⁵.

Ce n'est qu'à partir de 1943 que quelques traductions d'auteurs étrangers – l'*Orphée* de Cocteau et quelques fragments de son *Coq et l'Arlequin*, par exemple¹⁶ – commencent à paraître en Italie. À l'époque, les traductions représentaient notamment la conquête d'une dimension culturelle libre, audacieuse et affranchie des paramètres didactiques ou classiques que la culture contemporaine imposait¹⁷. Dès 1939, Lionello Fiumi, dans la revue parisienne *Dante* qu'il dirigeait¹⁸, avait traduit quelques poèmes d'Apollinaire mais c'est Aldo Camerino qui le fait connaître aux Italiens ; il le traduit sous le nom de plume de Marco Lombardi pour des raisons de

nécessairement une grande traduction qui dure dans le temps, et c'est peut-être le cas de « Cors de chasse », dont les nombreuses traductions ne sont pas toutes de grande qualité : « [...] les grands textes, sont suivis d'une grande quantité de traductions médiocres – a écrit Meschonnic –, qui ne montrent que les limites de leur époque » (*Poétique du traduire*, op. cit., p. 54).

13. Cf. Pier Vincenzo Mengaldo, « Sereni traduttore di poesia », in Vittorio Sereni, *Il Musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981, p. v-xxvii ; Franco Fortini, « Gli strumenti umani » et « Il Musicante di Saint-Merry », in Vittorio Sereni, *Poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995, p. xxix-xxlvi ; nous citerons aussi les travaux de pionnier menés par Pasquale Aniel Jannini dans les années 1960 et 1970, concernant la renommée d'Apollinaire en Italie, parmi lesquels, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milano, Cisalpino, 1965.
14. « Non ha alcun interesse per me il "problema" della traduzione letteraria – letterale o "d'arte", bella infedele o brutta fedele che sia. Non lo sento come un problema » (Vittorio Sereni, « Premessa », in *Il Musicante di Saint-Merry*, op. cit., p. xxxii-xxxiii). C'est nous qui traduisons.

15. « Noi volevamo avere dei maestri. E ce li fabbricavamo, magari. Ce li costruivamo » (Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri, scritti, parlati e attuati*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 21). C'est nous qui traduisons.
16. La pièce a été publiée pour la première fois en traduction italienne dans la revue *Spettacolo – Via Consolare*, Forlì, febbraio-marzo 1943 ; des fragments tirés du *Coq et l'Arlequin* (1918) ont paru dans la même revue au mois de décembre 1942. Nous renvoyons à notre étude : Franca Bruera, « Giorgio Strehler sotto il segno di Orfeo », in Giuseppe Sertoli et al. (éds.), *Comparatistica e Intertestualità. Studi di Letterature comparate in onore di Franco Marengo*, Alessandria, Dell'Orso, 2010, p. 463-480.
17. Cf. Nello Ajello, *Intellettuali e PCI, 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979. Pour rappeler l'activité féconde de traduction au cours de ces années, il est intéressant de citer les témoignages de Cesare Pavese, selon lequel à cette époque-là : « L'Italie était isolée, calcifiée, c'était l'emblème du retour à la barbarie ; il fallait la secouer, la décongestionner, et la réexposer à tous les vents printaniers de l'Europe et du monde [...] Nous découvrimus l'Italie en cherchant les hommes et les mots en Amérique, en France, en Russie et en Espagne » (Davide Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 158). C'est nous qui traduisons.
18. Quelques notes sur Lionello Fiumi et sur son activité de traducteur d'Apollinaire sont contenues dans Pasquale Aniel Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, op. cit., p. 147.

censure. Camerino, qui est un critique littéraire et un traducteur¹⁹, est le premier à avoir introduit « Cors de chasse » en Italie par le biais d'une traduction qui a réduit au minimum tout élément d'altérité en fonction du respect du principe de lisibilité. Il en résulte une traduction qui néglige la plupart des éléments-clés du rythme et des sonorités du poème, en fonction d'un exercice de mot à mot. Cependant elle est assez bien réussie car elle conserve le ton et le caractère oral du texte original.

Par la suite, entre 1958 et 1959, deux traductions du poème paraissent en Italie, celles de Giorgio Caproni et de Clemente Fusero, suivies, dans les années 1960, des traductions d'Eurialo De Michelis et de Claudio Pasi. Quatre traductions entre les années 1958 et 1960, qui montrent un intérêt de plus en plus important à l'égard d'Apollinaire.

En effet, il est curieux de constater que les traductions du poème semblent augmenter au fur et à mesure que la critique – de plus en plus sévère à l'égard d'Apollinaire dans les années 1950 – en démolit l'œuvre poétique. L'on se limitera à citer les quelques mots sévères de Gianni Nicoletti qui écrivait : « En ce qui concerne l'art, chez Apollinaire on ne retrouve que très peu de talent poétique ; je dirais presque qu'il n'y en a pas, malgré la curiosité qui entoure le poète, qui n'est pas encore morte, même si elle s'est beaucoup réduite »²⁰. L'article de Luigi Bartolini (l'auteur du roman *Ladri di bicicletta* qui est à l'origine du célèbre film homonyme de Vittorio de Sica), en 1960, dans les pages du *Borghese*, confirme cet aspect : « Celui-ci [Apollinaire] possédait comme tous les bâtards une lubie énorme dans le corps (puisque les bâtards, nés mystérieusement, sont très dangereux et ils vivent dans l'aisance de cette condition. Tout le monde est indulgent et compatissant envers les bâtards.) Mais Apollinaire n'avait que cette lubie : de nature impure [...]. Non, Apollinaire n'a jamais fait de vraie poésie. Il était intelligent, mais d'une intelligence limitée et brute »²¹.

19. Parmi les traductions d'Apollinaire par Aldo Camerino, nous rappelons aussi *Il poeta assassinato* (Venezia, Edizioni del Cavallino, 1944), traduit, pour des raisons de censure, sous le pseudonyme d'Angelo Bianco.

20. « Per ciò che riguarda l'arte vera e propria, in Apollinaire di poesia ne troviamo poca ; diremmo pochissima, nonostante la curiosità che intorno a lui ancora non è morta, anche se si è molto ridotta di proporzione » (Gianni Nicoletti, *L'uomo la vita e Dio. La letteratura della ricerca*, Roma, Casini, 1956, p. 538 ; cité aussi in Pasquale Aniel Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, op. cit., p. 8). C'est nous qui traduisons.

21. « Costui possedeva, da buon bastardo, una fregola enorme nel corpo (giacché i bastardi, nati oscuri, risultano pericolosissimi ; ed inoltre godono dell'agio dovuto alla

Ces traductions de « Cors de chasse », écrites dans les mêmes années où la critique semblait dicter le testament du poète en Italie, ont toutes été réalisées par des poètes et des écrivains. Giorgio Caproni, poète et traducteur de Proust, Baudelaire, Céline, etc. ; Clemente Fusero, écrivain, biographe de Mozart, Stendhal, Rimbaud, traducteur de la poésie symboliste et de Baudelaire ; Eurialo De Michelis, poète, romancier, traducteur et Claudio Pasi, critique littéraire, musicologue et traducteur. Avec l'appui d'un groupe d'intellectuels qui, par leur activité critique, promouvaient la diffusion des œuvres d'Apollinaire en Italie – parmi lesquels Carlo Bo et Giuseppe Ravegnani²² – ces traducteurs construisent un espace de réception de plus en plus vaste tout autour du poète et contribuent, avec leurs retraductions, à déclencher un mécanisme de ré-énonciation du texte qui produit un double effet : d'un côté l'activité de retraduction suscite un intérêt critique de plus en plus fort à l'égard d'Apollinaire et contribue à le faire connaître aussi bien à un large public qu'à la critique ; d'un autre côté, et de manière plus générale, les différentes retraductions semblent refléter dans ces années-là un système littéraire jusqu'alors particulier et limité qui s'est finalement organisé en termes globaux.

Ces quatre retraductions montrent donc que la littérature internationale et nationale parviennent enfin à cohabiter à partir des années 1960, intégrant la diversité, le pluralisme et la complexité et en s'enrichissant mutuellement. Dans cette perspective de lecture, la retraduction devient une activité qui déclenche des mécanismes d'innovation et de prolifération de genres et de modèles d'écriture à l'intérieur du système littéraire d'arrivée, tout en contribuant à décrire en même temps les mécanismes d'organisation et d'évolution des systèmes et des canons littéraires.

loro condizione. Tutte le persone sono, infatti, indulgenti, pietose, affezionate, innamorate dei bastardi). Ma Apollinaire non possedeva che tale fregola : di natura impura [...] No, Apollinaire non operò mai azioni di vera poesia. Era intelligente, d'una intelligenza grezza e gretta » (Luigi Bartolini, « Satire », *Il Borghese*, 26/05/1960 ; cité aussi dans Pasquale Aniel Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, op. cit., p. 9]). C'est nous qui traduisons.

22. Giuseppe Ravegnani avait d'ailleurs entretenu avec Apollinaire un rapport épistolaire assez fécond au cours de la Première Guerre mondiale. Voir à cet égard la correspondance d'Apollinaire avec les artistes et les écrivains italiens dans : Franca Bruera (éd.), *Guillaume Apollinaire, 202 bd. Saint-Germain, Paris*, Roma, Bulzoni, 2001, vol. II, p. 205-215.

Une lecture rapide des poèmes révèle que Caproni est attiré par les sonorités du texte original qu'il reprend dans sa traduction en jouant sur les consonnes nasales. Il semble toutefois négliger le ton parlé que Camerino avait su restituer à la traduction en 1943. Il suffit d'observer, par exemple, le choix du substantif « bruito » pour traduire « bruit », ce qui satisfait le plaisir de l'oreille mais qui modifie aussi bien le ton que le registre du poème, qui se charge de tonalités archaïques et tout à fait démodées. La traduction de Fusero semble par contre se maintenir en équilibre entre celles de Camerino et de Caproni. Comme Camerino, Fusero propose une traduction linéaire et assez fidèle au texte apollinarien. Il semble pourtant subir l'influence de Caproni dans les choix traductifs de la deuxième strophe : « buvant » (« succhiando », pour Camerino) devient « sorbendo » ; « allait rêvant » (« andava sognando » pour Camerino) devient « andava pensando » ; l'aphérèse de Caproni (« ché »), redevient ce « poché » que Camerino avait employé. Tout compte fait, cette traduction n'arrive pas à rendre l'atmosphère hallucinée que le texte apollinarien fait respirer : le choix de traduire « rêvant » par « pensando » transforme évidemment l'acte de rêver en une action rationnelle de réflexion consciente qui n'a rien à voir avec la dimension visionnaire presque baudelairienne qu'Apollinaire a voulu évoquer à l'intérieur de son poème. De même, le choix des « rimembranze » pour traduire les « souvenirs » laisse un arrière-goût anachronique au poème assez déroutant. Ce choix renvoie à une dimension poétique que l'on dirait plus léopardienne qu'apollinarienne.

La version de De Michelis est peut-être la plus surprenante, transformant « Cors de chasse » en un poème en prose où le *leitmotiv* de la nostalgie et du souvenir se métamorphose en *pathos* qui altère profondément aussi bien le fond que la forme du poème. Pour Apollinaire tout est réduit à l'essentiel dans ce poème et rien n'est pathétique ; l'amour a été épuré du *pathos* et libéré des émotions incontrôlées que De Michelis au contraire exalte par le biais de sa traduction. D'ailleurs, nous nous trouvons face à une sorte de réécriture du texte, très suggestive et beaucoup trop subjective, prévoyant la transformation du distique final en tercet et surtout, ce qui est assez étonnant, l'ajout de la ponctuation au texte poétique. En 1913, Apollinaire avait notamment décidé d'abolir la ponctuation non seulement dans « Cors de chasse », mais dans tout le recueil d'*Alcools* au profit du rythme et de la sonorité des vers. Le champ lexical choisi par De Michelis n'est pas non plus très convaincant : la traduction qui en dérive attribue à Apollinaire une certaine affectation et une complexité qui ne lui appartiennent pas.

Les années 1960 connaissent finalement une dernière traduction de « Cors de chasse », celle que Claudio Pasi publie pour les éditions Guanda. Sa retraduction du poème se distingue de la version de De Michelis qui paraît au cours de la même année (1960), puisqu'elle restitue finalement au poème la simplicité et l'intensité du chant lyrique qui le caractérise.

Les années 1970 et 1980 coïncident avec la redécouverte de la poésie apollinarienne en Italie. Dans ces années – qui manifestent d'ailleurs un grand intérêt scientifique pour le poète –, trois traductions du poème sont publiées en italien. La traduction de Vittorio Sereni demeure incontestablement la plus intéressante, ce qui a été confirmé par les nombreuses rééditions du poème qui ont suivi. C'est une traduction qui saisit profondément la nature du texte et qui donne vie à une sorte de nouveau poème apollinarien, qui surgit aussi bien grâce à la magie de la plume de Sereni, que grâce au processus d'intégration identitaire de « Cors de chasse » déclenché par les traductions précédentes. Cette traduction est précédée par celle de Renzo Paris et suivie de celle de Guido Pagliarino qui, toutes deux, ne paraissent pas récupérer l'élan lyrique de l'original, ni en respecter les rythmes et les sonorités des vers.

La traduction de Vittorio Sereni est celle qui a connu le plus de succès en Italie et qui mérite d'être considérée en tant que synthèse parfaite des différentes traductions qui l'ont précédée. Elle est d'abord parue en 1979 dans l'*Almanacco dello Specchio*, ensuite elle a été publiée en plaquette à l'intérieur du recueil *Eravamo da poco intanto nati* (1980), puis dans *Il musicante di Saint-Merry* (1981) et finalement dans le recueil *Alcools* publié chez Il Saggiatore en 1981²³, sous la direction de Sergio Zoppi. Parmi les caractéristiques qui font de la version de Sereni l'un des meilleurs exemples de retraduction du poème, il faut remarquer la capacité du traducteur-poète à rendre la musicalité voilée de mélancolie de l'original avec une sensibilité très proche de celle d'Apollinaire et une capacité de synthèse des versions précédentes sans égal, qui en évoque par-ci par-là la présence tout en gardant sa propre spécificité. Parmi les exemples les plus intéressants que l'on peut tirer de sa traduction de « Cors de chasse », on peut signaler

23. Les références bibliographiques des volumes dans lesquels « Cors de chasse » a paru sont les suivantes : *Almanacco dello Specchio*, n° 8, Milano, Mondadori, 1979 ; Vittorio Sereni, *Eravamo da poco intanto nati*, Milano, Scheiwiller, 1980 ; Vittorio Sereni, *Il Musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981 ; Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

l'inversion de l'ordre des éléments constitutifs du vers, comme le début du poème le montre, là où il place le syntagme nominal « la nostra storia » à la fin du vers pour mieux en définir le sens. Au dixième vers, il reprend la même structure, tout comme d'ailleurs Fusero et De Michelis l'avaient déjà proposé dans leurs traductions. Et encore, il nous paraît important de mettre en relief la traduction du dernier vers du poème où Vittorio Sereni, en dématérialisant la mort, réussit à dépasser les tentatives des traductions précédentes, à rendre avec des tonalités automnales toutes apollinariennes le verbe « mourir » : ce « meurt », qu'il traduit avec « smuore », charge le poème du sens de « décolorer, se décolorer, pâlir ». Le choix lexical de « clamore », pour définir l'assourdissement du « bruit » est également intéressant, qui charge le mot de sens figuré, d'impressions, de fracas. L'on remarquera en dernier lieu la capacité de Vittorio Sereni de rendre ce que Marie-Jeanne Durry définissait comme la continuité affective du vers apollinarien, c'est-à-dire le jeu des sonorités basé sur la répétition des rimes en « an »²⁴ (« tyran », « indifférent », « buvant », « rêvant », « souvent », « vent »), qui attribuent une grande unité au vers plus que n'importe quel enchaînement logique ou plus encore que l'emploi de la ponctuation.

Enfin, si « Cors de chasse » synthétise le sens de précarité de l'existence où rien n'est à jamais, ni la douleur, ni la joie, puisque « tout passe », Vittorio Sereni a gagné le pari de tous les traducteurs dans la mesure où il a su maintenir inaltérées aussi bien les suggestions des images que les intonations du chant. Ses cors de chasse, à la semblance des cors d'Apollinaire, s'éteignent dans le vent ainsi que les souvenirs dans le temps : comme Franco Fortini l'a écrit, Sereni a été tout compte fait le traducteur qui a le mieux su capter l'esprit moderne du poème, en saisissant la passion pour l'éphémère et la mélancolie de l'éternel²⁵.

Les huit retraductions de « Cors de chasse » que nous avons rapidement examinées témoignent d'une pratique traductive à interpréter non tant comme moyen de connaissance et de contact entre deux cultures, mais plutôt comme méthode dynamique d'approche du texte-source mettant en relief le lien dialectique entre celui-ci et sa nouvelle identité dans une

24. Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire, Alcools*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, p. 169.

25. Franco Fortini, « Il Musicante di Saint-Merry », *loc. cit.*, p. XLI.

langue autre que le français. Le mécanisme qui a déclenché les différentes retraductions du poème a coïncidé avec une opération de réactualisation du texte déterminée par l'évolution du contexte de la langue-cible : cela s'est produit surtout autour des années 1950-60, quand quatre traductions du poème sont parues en langue italienne, c'est-à-dire lorsque les retraductions du texte ont gagné le double défi d'inscrire Apollinaire dans le panthéon des poètes et de légitimer en même temps le rôle déterminant de la traduction dans l'évolution des canons littéraires.

La période qui a suivi, c'est-à-dire les années 1960-80, a été en revanche caractérisée par une phase d'assimilation du poème. Celle-ci a prévu non seulement une attention de plus en plus forte pour le texte original, mais aussi une ouverture de « Cors de chasse » à la langue d'arrivée qui a permis de construire un véritable réseau de stratégies traductives autour du poème. D'une traduction de « Cors de chasse » à l'autre, la distance du temps qui passe, de la langue, de la culture et de ses goûts qui se transforment, émerge avec évidence, en répondant positivement à un horizon d'attente littéraire et culturel en mouvement constant. C'est ainsi que l'acte de la traduction, bien que soumis au temps chronologique et à celui de sa propre réception, tout en se confirmant en tant qu'acte inaccompli, a trouvé toutefois dans la pratique de la retraduction son véritable espace d'accomplissement.

Au-delà des liens des pratiques retraductives avec les secousses culturelles et idéologiques de leur époque, les différentes versions italiennes de « Cors de chasse » peuvent finalement permettre de réfléchir sur l'activité de retraduction comme dialectique d'expériences diverses, et de considérer le texte original non tant dans sa continuité monolithique et unitaire, mais plutôt dans sa véritable identité culturelle, qui coïncide avec l'ensemble des différentes formes d'identité résultant de sa retraduction. Un discours de continuité se fait jour alors dans la pratique de la retraduction : il commence dans une langue et continue dans la langue d'arrivée, tout en instaurant un mouvement d'errance entre une langue et l'autre qui ne va pas nécessairement dans la direction de l'identification, mais qui renvoie aussi bien à une recherche identitaire, qu'à un dialogue herméneutique entre différentes versions, comme d'ailleurs Gadamer l'a remarqué à plusieurs reprises²⁶.

26. De Hans Georg Gadamer cf. *Herméneutique et philosophie*, Paris, Beauchesne, 1999 et *Langage et vérité*, Paris, Gallimard, 1995.

Retraduction, donc, comme mouvement d'une activité qui revient toujours sur elle-même et qui « dit toujours la même chose » puisqu'elle vise la ressemblance et la permanence de par la répétition d'un modèle d'hospitalité non seulement linguistique, mais aussi éthique, socioculturel et historique. Ainsi le poète et ses traductions en langue étrangère sont soustraits à la caducité, à l'oubli, à l'incomplétude, mais ils bénéficient toutefois d'un espace de réalisation non seulement dans le temps, mais aussi au milieu d'un système de réception. C'est pourquoi la traduction, qui est une activité de recherche linguistique et culturelle, se transforme en un événement concret, qui répond à des exigences pragmatiques de colloca-tion et de classification dans le temps, ce qui fait de la pratique de la re-traduction une conséquence concrète de l'exigence d'historicisation et de re-découverte du contingent typique de la modernité.

Università de Turin

Annexe

« Cors de chasse » et ses traductions italiennes

Guillaume Apollinaire (in *Alcools*, Paris, Gallimard, 1913)

Cors de chasse

Notre histoire est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux ou magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathétique

Et Thomas de Quincey buvant
L'opium doux et chaste
À sa pauvre Anne allait rêvant
Passons passons puisque tout passe
Je me retournerai souvent

Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent

Marco Lombardi
(Aldo Camerino)
(*Corni da caccia*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1943)

Corni da caccia

La nostra storia è nobile e tragica
Come la maschera di un tiranno
Nessun dramma rischioso o magico
Nessun particolare indifferente
Rende patetico il nostro amore

E Thomas de Quincey bevendo
L'oppio veleno dolce e casto
Sognava la sua povera Anne
Passiamo passiamo poiché tutto passa
Mi volterò sovente

I ricordi sono corni di caccia
Il cui suono muore nel vento

Clemente Fusero
(*Poesie*, Milano, Dall'Oglio, 1959)

Corni da caccia

La nostra storia è nobile e tragica
Come la maschera d'un tiranno
Nessun dramma rischioso o magico
Nessun particolare indifferente
Rende il nostro amore patetico

E Thomas de Quincey sorbendo
L'oppio veleno dolce e casto
Alla sua povera Anne andava pensando
Passiamo passiamo poiché tutto passa
Indietro mi volgerò sovente

Le rimembranze son corni da caccia
La cui voce si spegne in mezzo al vento

Giorgio Caproni
(*Antologia della Poesia straniera del '900*, éd. A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958)

Corni da caccia

La nostra storia è nobile e tragica
Come la maschera d'un tiranno
Non drammi audaci o ammaliatori
Né indifferenti minuzie sanno
Render patetici i nostri amori

E Thomas de Quincey succhiando
L'oppio veleno dolce e casto
La povera Anna andava sognando
Passiam passiamo ché tutto passa
Mi volterò all'indietro spesso

Sono i ricordi corni da caccia
Il cui bruito muore nel vento

Eurialo De Michelis
(*Apollinaire*, Milano, Nuova Accademia, 1960)

Corni da caccia

La nostra storia è tragica e severa
come a un tiranno è maschera il rigore
Nessun dramma che il rischio o la magia
provochi, o un incidente purchessia,
nulla che pathos dia al nostro amore

E Thomas de Quincey quando beveva
l'oppio veleno dolce e casto, in sogni
della sua pover'Anna si perdeva
Passiamo, poiché tutto v'è; la traccia
Indietro cercherò spesso nel tempo

Corni da caccia
sono i ricordi, di cui il suono muore
frammisto al vento

Mario Pasi
 (*Guillaume Apollinaire*, Parma,
 Guanda, 1960)
Corni da caccia
 La nostra storia è nobile e tragica
 Come la maschera di un tiranno
 Nessun dramma arrischiato o magico
 Nessun dettaglio indifferente
 Rende patetico il nostro amore

E Thomas de Quincey bevendo
 L'oppio veleno dolce e casto
 La sua piccola Anna andava sognando
 Passiamo passiamo poiché tutto passa
 Io mi volgerò sovente

I ricordi sono corni da caccia
 Di cui muore il rumore nel vento

Vittorio Sereni
 (*Almanacco dello specchio*, n° 8,
 Milano, Mondadori, 1979)

Corni da caccia
 Nobile è la nostra storia e tragica
 Come la maschera di un tiranno
 Nessun dramma fortunoso o magico
 Nessun particolare indifferente
 Rende il nostro amore patetico

E Thomas de Quincey nel bere
 L'oppio veleno dolce e casto
 La povera Anna andava sognando
 Passiamo passiamo poiché tutto passa
 Indietro io mi volterò sovente

I ricordi sono corni da caccia
 Il cui clamore smuove nel vento

Renzo Paris
 (*Poesie*, Roma, Newton Compton, 1971)

Corni da caccia
 La nostra storia è nobile e tragica
 Come la maschera d'un tiranno
 Niente drammi rischiosi o magici
 Nessun dettaglio indifferente
 Rende il nostro amore patetico

E Thomas de Quincey mentre beveva
 Il dolce e casto veleno dell'oppio
 Andava sognando la sua piccola Anna
 Passiamo passiamo poiché tutto passa
 Spesso mi volgerò indietro

I ricordi sono corni da caccia
 Il loro rumore muore nel vento

Guido Pagliarino
 (*La speranza possibile*, Padova, Rebellato,
 1981)

Corni di caccia
 La nostra storia nobile e tremenda
 È come la celata d'un tiranno.
 Nessun dramma del caso o di magia
 nessun dettaglio indifferente rende
 al nostro amore la malinconia.

E Thomas de Quincey che beveva
 il veleno dell'oppio dolce e casto
 andava in sogno all'infelice Anna.
 Passiam passiamo poiché tutto passa.
 E io mi volterò sovente indietro.

Le rimembranze son corni di caccia
 e ne muore la voce in mezzo al vento.