

Inizio della barra di navigazione

[Salta direttamente al contenuto della pagina](#)

- [Accueil](#)
- [Présentation de la revue](#)
- [Direction, comité de rédaction et politique éditoriale](#)
- [Comité scientifique et comité de lecture](#)
- [Normes pour la soumission des articles](#)
- [Archives](#)
- [Area Riservata](#)

Fine della Barra di Navigazione

Salta all'articolo

[Versione stampabile](#)

Chiara ELEFANTE

## 19 poèmes de Giovanni Pascoli traduits par Yves Bonnefoy : entre finitude et nouveau rythme « à portée de voix »

**Chiara Elefante**

Université de Bologne (Campus de Forlì)

chiara.elfante@unibo.it

### Riassunto

Lo studio ripercorre l'esperienza di traduzione poetica di diciannove poesie di Giovanni Pascoli realizzata nel 2012 dal poeta francese Yves Bonnefoy. In particolare vengono messi in evidenza alcuni tratti peculiari della reinterpretazione di Bonnefoy quali l'intensificazione della finitudine, lo "scioglimento", la semplificazione della complessa punteggiatura pascoliana, e infine il superamento del fonosimbolismo del poeta italiano a favore della creazione, in traduzione, di nuovi ritmi e sonorità.

### Abstract

This study analyzes the French poet Yves Bonnefoy's 2012 poetic translation of nineteen poems by Giovanni Pascoli. In particular, some peculiar traits of Bonnefoy's reinterpretative strategies are examined: among them, the intensification of finitude, the "dissolution" or simplification of Pascoli's complex punctuation, and finally the substitution, in the translated text, of the Italian poet's phono-symbolism with the creation of new rhythms and sounds.

**Mots-clés** : traduction poétique, intensification de la finitude, ponctuation, phonosymbolisme, rythme

**Prémisse** : une expérience de traduction poétique « partagée »

En 2012, année du centenaire de la disparition de Giovanni Pascoli, plusieurs critiques et spécialistes ont sollicité de grands poètes européens à raviver, à travers de nouvelles traductions, la connaissance de ce poète italien, auteur d'une œuvre poétique protéiforme. Ainsi, Seamus Heaney, qui avait participé au mois d'avril de la même année au colloque de Bologne sur « Pascoli nell'immaginario degli italiani », publiait-il dans une anthologie de poésie italienne (HEANEY 2012 : 14-17) une partie retravaillée de sa traduction en anglais du poème « L'aquilone », réalisée précédemment. En ce qui concerne la langue française, Gerardo Pollini, de l'Association culturelle « Giordano Pollini » de San Mauro Pascoli, qui souhaitait depuis longtemps promouvoir une nouvelle sélection de poèmes pascoliens traduits en français, a tout de suite pensé (sans être vraiment certain qu'il accepterait sa proposition) à Yves Bonnefoy, connaissant ses remarquables traductions de Leopardi et de Pétrarque (BONNEFOY 2000a; PÉTRARQUE 2011).

Le poète français, que j'ai pu contacter grâce aux rapports, fort gratifiants pour moi, d'amitié et d'échanges intellectuels qui nous lient depuis plusieurs années, a accepté d'entamer cette nouvelle expérience de traduction principalement pour deux raisons. En premier lieu, parce qu'il a compris, en consultant les traductions déjà existantes, que les interprètes français de Pascoli, au nom d'une prétendue fidélité aux textes, en avaient le plus souvent exalté la littéralité, sans vraiment comprendre « [c]e que Pascoli a déjoué (notamment par ses élaborations rythmiques) » (LEVERGEOIS 2007 : 424)<sup>1</sup>. Étroitement liée à la première, la deuxième raison de son intérêt a assurément été, pour Bonnefoy, l'attention que Pascoli accordait, à une époque importante de transition, à la musique des poèmes, aux équivalences euphoniques, aux liaisons rythmiques entre les différentes parties, en élaborant des procédés grâce auxquels « il fattore costruttivo del discorso, più che dall'associazione semantica, sembra risultare in via prioritaria dalla vicinanza ritmica (metrica e fonica) dei membri del discorso » (BECCARIA 1975 : 148). Or, pour Bonnefoy, la poésie,

quand elle n'est pas simple rhétorique, est d'abord une écriture, autrement dit un travail sur les mots qui ne sait pas où il va ni ne doit vouloir le savoir, étant pour une grande part dirigé par des pensées et des représentations inconscientes. Ce qui compte, dans ce travail, c'est de transgresser les significations uniquement conceptuelles qu'ont les mots dans l'emploi courant, afin de faire apparaître à l'horizon de ceux-ci non plus une idée des choses du monde, mais l'expérience directe de la pleine présence de cette réalité dans de grands moments de nos vies (BONNEFOY 2007a : 7).

Le poète français a donc voulu expérimenter, à travers l'activité traduisante, cette attention pascolienne à la matérialité sonore des mots au-delà de leur dénotation sémantique, même si, ainsi que nous le verrons, il est allé, en traduction, plus loin que l'auteur italien, en dépassant notamment ses intentions phonosymboliques. Après le commentaire dialogique et critique des traductions que j'avais repérées dans des volumes, dans plusieurs anthologies ou dans des revues françaises spécialisées, la première phase de ce travail de traduction « partagée » a consisté à sélectionner des poèmes<sup>2</sup> pouvant susciter le désir traduisant de Bonnefoy, qui avait exclu, d'emblée, tous les vers autobiographiques ayant trait à l'histoire familiale dramatique de Pascoli. Faisant abstraction également des poèmes qui se construisent principalement sur les onomatopées, pour des raisons que j'approfondirai plus loin, la sélection s'est faite à partir d'un corpus d'une trentaine de poèmes, choisis sans aucune prétention de représentativité diachronique ni d'exhaustivité, mais uniquement sur la base de résonances poétiques que j'ai imaginées comme possibles entre les deux voix poétiques. Après un dernier triage effectué par Bonnefoy, j'ai proposé au poète de brefs commentaires des poèmes qui avaient retenu son attention, essayant de lui proposer les interprétations critiques qui me semblaient avoir souligné en particulier l'aspect novateur de ces vers par rapport à la tradition poétique italienne. Ces commentaires ont représenté une étape préliminaire à la traduction, suivie néanmoins par une distanciation, une sorte de parenthèse temporelle de « silence critique », car, pour Bonnefoy, ce qui peut faire le prix d'une traduction ce n'est pas

la réflexion du traducteur sur le sens des mots, sur la signification des phrases, une tâche assurément tout à fait indispensable mais gardée au plan des concepts et en somme préliminaire. Mais davantage de résolution et d'obstination dans la mise en question du droit des signifiés conceptuels à monopoliser l'être au monde. La poésie, à se faire traduction de la poésie, se fait conscience de soi et confiance en soi (BONNEFOY 2013 : 56).

Ce n'est donc qu'après avoir pris le recul nécessaire par rapport aux significations, laissant ainsi la place à l'écoute des sons dans les mots et faisant affleurer l'au-delà du conceptuel, que la véritable phase de traduction a pu être inaugurée par le poète<sup>3</sup>.

## 1. Le poète « interroge » le texte à traduire et intensifie les traces de la finitude

Fabio Scotto, critique et traducteur italien de Bonnefoy, l'a souligné pertinemment : « scrivere è [per Bonnefoy] abitare l'umano e il suo spazio di desiderio e di condivisione, un umano e una presenza che hanno proprio nella loro finitudine

la loro carica d'assoluto » (SCOTTO 2013 : 71). Aussi l'attention du poète traducteur s'est-elle tournée vers ces poèmes présentant des motifs déjà introduits par Leopardi, et qui trouvent leur synthèse « nella negazione del geocentrismo e nella polemica contro l'antropocentrismo : la contemplazione attonita e smarrita dell'infinito e del silenzio spazio-temporali [...], l'idea dell'incessante trasformazione dell'universo [...], che induce l'inquieto presentimento della fine di ogni cosa » (GENCO 2001 : 59).

Le poète traducteur a insisté sur l'idée du devenir, du mouvement et de la transformation du réel, privilégiant, dans les poèmes et dans les titres, les formes verbales inchoatives, les périphrases verbales ou les temps qui soulignent la durée, les substantifs qui confèrent aux phénomènes leur dimension concrète et mettent dès lors en évidence l'importance du temps existentiel, nécessairement fini :

<p>I GATTICI v. 8 ora <b>gocciare</b> il pianto in cuor mi sento. (p. 20<sup>4</sup>)</p> <p>TEMPORALE v. 6 Tra il nero un <b>casolare</b> (p. 26)</p> <p>IL GELSOMINO NOTTURNO (p. 38)</p> <p>FIDES vv. 1-8 Quando <b>brillava</b> il vespero vermiglio, e il cipresso <b>pareva</b> oro, oro fino, la madre disse al piccoletto figlio: Così fatto è lassù tutto un giardino. Il bimbo <b>dorme</b>, e sogna i rami d'oro, gli alberi d'oro, le foreste d'oro; mentre il cipresso <b>nella notte nera</b> scagliasi al vento, piange alla bufera. (p. 40)</p> <p>LA CIVETTA (p. 52)</p> <p>L'ORA DI BARGA vv. 17-18 E, quando altrove l'anima è <b>fissa</b>, gli strilli d'una cincia che rissa. (p. 58)</p>	<p>LES PEUPLIERS v. 8 Je sens <b>monter</b> des larmes dans mon cœur. (p. 21)</p> <p>DANS L'ORAGE v. 6 Au creux du noir un <b>bâtiment de ferme</b>, (p. 27)</p> <p>LE JASMIN, CETTE NUIT (p. 39)</p> <p>FIDES vv. 1-10 Quand <b>s'empourpait</b> la lumière du soir, <b>Transmutant</b> le cyprès en or, en or pur, « Le jardin de là-haut, c'est même chose », Disait la mère à son petit enfant. Et lui, qui <b>s'endormait</b>, il voit dans son rêve Des branches d'or <b>devenir</b> arbres d'or, Forêts étincelantes. Pourtant la nuit <b>Va se faire bien noire</b>, et le cyprès Gémira dans l'orage, <b>son grand corps</b> <b>Bandé</b> contre l'assaut de tout ce vent. (p. 41)</p> <p>PASSAGE D'UNE CHOUETTE (p. 53)</p> <p>L'HEURE QUI SONNE A BARGA vv. 18-19 Puis, mon esprit <b>s'étant porté</b> ailleurs, Les cris de la mésange querelleuse. (p. 59)</p>
---	--

La dimension temporelle, qui reste souvent, dans la poésie de Pascoli, imprécise, indéterminée, est clarifiée et concrétisée dans la traduction de Bonnefoy ; le temps ne peut plus être abstrait, conceptuel, exprimé par des formes adverbiales vagues et indéfinies, mais doit être réintégré à l'intérieur de la finitude et du temps existentiel, contingent :

<p>I GATTICI vv. 5-8 <b>Già</b> vi schiudea le gemme questo vento che queste foglie gialle <b>ora</b> mulina; e io che al tempo <b>allor</b> gridai, Cammina, <b>ora</b> gocciare il pianto in cuor mi sento. (p. 20)</p>	<p>LES PEUPLIERS vv. 5-8 <b>Hier</b>, vos tendres bourgeons s'entrouvraient au vent Qui disperse <b>aujourd'hui</b> vos feuilles jaunes. Et moi qui <b>hier</b> criais au temps : Plus vite ! Je sens monter des larmes dans mon cœur. (p. 21)</p>
---	--

Suivant cette tendance à intensifier les marques du concret et du fini, Bonnefoy amplifie également les échos du dialogue avec un « tu » poétique que Pascoli n'a osé qu'ébaucher, éveillant simultanément, en traduction, un ton interrogatif manifeste et formellement ponctué :

<p>NOVEMBRE vv. 1-8 Gemmea l'aria, il sole così chiaro che <b>tu</b> ricerchi gli albicocchi in fiore, e del prunbalbo l'odorino amaro senti nel cuore... Ma secco è il pruno, e le steccite piante di nere trame segnano il sereno, e vuoto il cielo, e cavo al <b>piè sonante</b> sembra il terreno. (p. 30)</p> <p>IL TUONO vv. 6-7 e poi vani. Soave allora un canto <b>s'udi</b> di madre, e il moto di una culla. (p. 36)</p> <p>IL FANCIULLO vv. 13; 21 Nell'aria, io voglio, resti un mio gemito: [...] Io poco voglio; pur molto: accendere (p. 42)</p>	<p>NOVEMBRE vv. 1-8 L'air, du cristal. Si brillant le soleil Que <b>tu</b> cherches des yeux l'abricot en fleur Et que ton cœur se prend à respirer L'âcre odeur de l'aubépine. Mais sec est le prunier. Les arbres, nus, Ne sont que des traits noirs sur un fond clair. Désert le ciel. Et creux semble le sol <b>Sous tes pas qui font qu'il résonne.</b> (p. 31)</p> <p>LE TONNERRE vv. 6-7 <b>Qu'entendit-on alors ?</b> Chantonner, tendrement, Une mère, et le bruit du berceau balancé. (p. 37)</p> <p>L'ENFANT vv. 13 ; 21 Dans l'air ? Rien que ma plainte. [...] <b>Est-ce là vouloir peu ?</b> Mais non, beaucoup. (p. 43)</p>
--	--

L'exemple le plus éclatant d'intensification de la caducité, de la nature transitoire de l'existence humaine, nous est donné par la traduction du poème « La vertigine », qui se trouve à la fin du recueil en tant qu'emblème de la nature

actualisante et du pouvoir profondément renouvelant auxquels peut arriver, selon Yves Bonnefoy, la traduction poétique. Ce poème est en effet une métaphore de la condition de l'homme qui a perdu la certitude ptolémaïque d'être au centre de l'univers, ne dispose plus d'évidences auxquelles s'ancrer, et se sent dans un état de précarité auquel il essaie de s'opposer « con la continua, disperata, inutile ricerca di Dio » (STORTI ABATE 1999 : 62). Cette aspiration au divin, absente dans la poésie de Leopardi, est présente en revanche chez Pascoli, mais sous une forme dubitative : « il Dio che [...] troviamo in chiusa al poemetto rimane una Divinità non chiaramente definita, una entità che potremmo anche chiamare il Nulla » (GIRARDI 1997 : 58). Et Bonnefoy suit exactement cette direction interprétative, accentue le ton dialogique, profondément interrogatif du poème à travers la ponctuation, l'ajout de vers, soulignant de la sorte, grâce aussi au choix de la lettre minuscule pour « dieu », l'absence d'une réalité transcendant la finitude :

<p>LA VERTIGINE vv. 16-18 ; 41-43 ; 53-56          Ma voi... Chi ferma a voi quassù le piante          vero è che andate, gli occhi e il cuore stretti          a questa informe oscurità volante;          [...]</p> <p>Se mi si svella, se mi si sprofondi          l'essere, tutto l'essere, in quel mare          d'astri, in quel cupo vortice di mondi!          [...]</p> <p>Forse, giù giù, via via sperar... che cosa?          La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io,          Di te, di nebulosa in nebulosa,          di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio! (p. 62; 64; 66)</p>	<p>LE VERTIGE vv. 21-24 ; 52-55 ; 68-71          Mais vous ? Qui cloue vos pieds à ce sol          Quand vous allez, les yeux comme le cœur          Rivés à cette informe masse de nuit          Qui vole par le ciel ?          [...]</p> <p>Vais-je m'arracher à la terre,          Tout mon être va-t-il          S'abîmer dans cet océan des ciels,          Ce tourbillon des mondes, ténébreux ?          [...]</p> <p>Et espérer ? Plus bas encore, espérer quoi ?          Une halte, une fin ? L'ultime          Réalité ? De nébuleuse en nébuleuse,          De ciel en ciel, en vain cherché, un dieu ? (p. 63 ; 65 ;          67)</p>
--	---

## 2. Le « déliement » de la ponctuation dans la traduction en vers libre

Comme nous pouvons le constater dans le poème « Le vertige », Bonnefoy décide de traiter la ponctuation pascolienne sans nécessairement en calquer le schéma, ni les fonctions expressives et rhétoriques que le poète italien lui attribue.

Au-delà des différences conventionnelles que les langues peuvent présenter, le respect ou, inversement, la modification des signes de ponctuation en traduction est une question délicate, car « la ponctuation [est] le lieu où le sujet travaille ses points de subjectivation, laissant les traces de la façon dont il interprète » (ORLANDI 2002 : 66). Or, si elle représente un aspect central de l'écriture, si elle révèle le geste d'un sujet qui se situe dans le texte, la ponctuation est toutefois loin de susciter des réactions unanimes, tant du point de vue de sa définition que des positions théoriques et pratiques en la matière, ainsi que le souligne Isabelle Serça :

À l'image de son évolution historique qui la voit se déprendre peu à peu de sa fonction « respiratoire » pour assumer une fonction « grammaticale » – la lecture à haute voix du diseur pour la communauté faisant peu à peu place à la lecture individuelle et silencieuse –, la ponctuation tend de plus en plus à être appréhendée du côté visuel. Cependant, la référence à l'oral est toujours vivace : elle fonde les revendications des écrivains qui mettent en avant leur « voix », leur « souffle » contre les règles grammaticales [...] ; elle est aussi au cœur du débat de fond qui anime les discussions des linguistes : la ponctuation est-elle la transcription – imparfaite – de la prosodie ou bien constitue-t-elle un système autonome propre à l'écrit ? (SERÇA 2004 : 11)

Dans un entretien avec Mai Mouniama autour de la complexité de la ponctuation, en prose comme en poésie, Bonnefoy refuse de se ranger du côté des écrivains pour qui la ponctuation d'un texte donne des indications indispensables à la lecture à haute voix, de même qu'il ne rejoint pas ceux qui considèrent les signes de ponctuation comme les seules marques censées définir l'articulation logique du texte :

Je m'en tiens pour ma part – au moins c'est ce que j'espère – à la ponctuation qui suit les contours de la réflexion. [...] Il s'ensuit que je considère que la ponctuation doit fonctionner comme un ensemble de règles, qui contraignent, et non être le matériau où puiser pour mettre en valeur une intention artistique. C'est là me priver d'une ressource, sans doute. Mais il en est tant d'autres, dans l'écriture, pour compenser cette perte ! Et pourquoi le rythme, par exemple, aurait-il besoin d'une marque pour se révéler dans la phrase : le rythme qui est bien ce que l'on a en soi de plus spontané quand on cherche à dire quelque chose. En fait le rythme de la phrase se déploiera d'autant mieux que la ponctuation logique lui offrira – miraculeux contrepoint – la grande variété de segments verbaux qu'elle délimite dans le texte. Pour ma part, je communique toujours à ce que j'écris un rythme, et n'éprouve aucun besoin de transgresser les commandements de la ponctuation logique (BONNEFOY 1994 : 16).

Bien que Bonnefoy reconnaisse, un peu plus loin dans sa réflexion, que la ponctuation n'a pas la même valeur en prose qu'en poésie, car dans celle-ci elle est « plus questionnante, plus risquée » (id. : 18), sa manière de ponctuer les textes reste néanmoins foncièrement liée au rythme, moins à la valorisation d'une intention artistique ou expressive. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Bonnefoy n'aime pas les points de suspension en prose, car il ne peut s'empêcher d'y voir « un effet "rhétorique", un clin d'œil plutôt vulgaire » (id. : 21), ainsi qu'en poésie et en traduction poétique, où il ne les utilise que très rarement. Le poète français est en effet souvent passé, dans la traduction des poèmes pascoliens, des trois points à des solutions plus logiques et transparentes :

TEMPORALE v. 1 Un bubbolo lontano... (p. 26)	DANS L'ORAGE v. 1 Un grondement, au loim. (p. 27)
NOVEMBRE vv. 3-4 e del prunalbo l'odorimo amaro senti nel cuore... (p. 30)	NOVEMBRE vv. 3-4 Et que ton cœur se prend à respirer L'âcre odeur de la fleur de l'aubépine. (p. 31)
IL GELSOMINO NOTTURNO vv. 19-20 Passa il lume su per la scala; brilla al primo piano: s'è spento... (p. 38)	LE JASMIN, CETTE NUIT vv. 19-20 La lampe gravit les marches, Brille à l'étage, s'éteint. (p. 39)

Nous pouvons constater dans les vers cités du poème « Le jasmin, cette nuit », comment Bonnefoy ne simplifie pas uniquement les points de suspension, laissant au rythme la fonction de suggérer et d'évoquer ; en ce qui concerne les deux points, et encore davantage le point-virgule, il suit un mouvement analogue vers la limpidité et la simplicité. La poésie de Pascoli présente en effet, très souvent, une ponctuation « specialissima, ricca e tormentata » (SCHIAFFINI 1969 : 70), « insistita, [...] sincopata » (BECCARIA 1975 : 237), qui acquiert une fonction de rupture bien définie :

Esclamazioni, interiezioni, particelle asseverative o attenuative, fitta punteggiatura, reticenze dei puntini di sospensione, i frequenti *forse*, gli *enjambements* continui, il discorso diretto, gli incisi, le parentesi, sono tutti elementi che, pur senza violare le leggi del verso, dissolvono la metricità e la compattezza sintattica del verso di non più classica compostezza, ritmica dignità e sicurezza; [...] la struttura metrica canonica è dissolta grazie ad un frantumato andamento ritmico-sintattico, tutto movimenti e pause inattese, dislocazioni inconsuete, che rompono compostezze ed equilibri (id.: 246).

Or Bonnefoy, dans ses nombreuses réflexions sur l'acte traduisant, a toujours affirmé qu'en ce qui concerne la forme,

il est de toute importance que le traducteur s'autorise à penser qu'il a en lui, en lui personnellement, de quoi en produire une en sa propre langue capable du même rôle, et qu'il peut ainsi accéder, par ses propres rythmes et assonances, à des pouvoirs semblables par des moyens différents. Ce qui signifie que de notre temps, où les règles ont fait la preuve qu'elles ne reflétaient plus que de vaines orthodoxies de pensée, on traduira en vers libre (BONNEFOY 2007b : 8).

La réflexion sur la traduction en vers libre va d'ailleurs de pair avec l'énonciation de libertés formelles que le poète traducteur peut prendre, à l'égard aussi de la structure, de l'enchaînement des vers :

Il n'y a pas raison de traduire un poème vers par vers, par exemple : car c'est se vouer à briser les enchaînements qui sont le souffle des strophes. [...] Plutôt attendre de notre vers libre qu'il s'ouvre, avec ses moyens à lui, au souvenir et à la méditation de la régularité désormais hors d'atteinte (BONNEFOY 2000b : 51-52).

Dans le recueil de traductions Bonnefoy, à plusieurs reprises, ne respecte pas la structuration des vers du poète italien, choisissant de se livrer plutôt au souffle, au rythme de la nouvelle musicalité en français. C'est le cas de « Fides », où il passe de 8 à 10 vers ; de « La grande ourse » de 8 à 9 vers ; de « Le brouillard » de 25 à 23 vers et, pour finir, du poème « Le vertige », où il passe de 56 à 72 vers.

Puisque le poète français traduit en vers libre, sans nécessairement respecter la structure vers par vers, et qu'il ne se livre que rarement à la présence de rimes, le plus souvent internes et non pas en fin de vers, il n'a plus besoin de briser, à travers la ponctuation, la grammaire métrique du vers classique et régulier. Il peut donc revenir à une ponctuation plus déliée, moins tourmentée, ainsi que le montrent les exemples suivants :

<p>IL LAMPO vv.1-7 E cielo e terra si mostrò qual era:</p> <p>la terra ansante, livida, in sussulto; il cielo ingombro, tragico, disfatto: bianca bianca nel tacito tumulto una casa apparì sparì d'un tratto; come un occhio, che, largo, esterrefatto, s'apri si chiuse, nella notte nera. (p. 34)</p> <p>NELLA NEBBIA vv. 10-15 Ed un cane uggiolava senza fine, né seppi donde, forse a certe pèste che sentii né lontane né vicine;</p> <p>eco di pèste né tarde né preste, alterne, eterne. Ed io laggiù guardai: nulla ancora e nessuno, occhi, vedeste. (p. 48)</p>	<p>L'ECLAIR vv. 1-7 Et terre et ciel, une seule vision.</p> <p>Le halètement de la terre livide, ses sursauts, L'encombrement tragique du ciel défait. Blanche dans le silence de ce désordre, Une maison qui paraît, disparaît, Tel un œil effaré qui s'ouvre, grand, Et vite se referme, dans sa nuit. (p. 35)</p> <p>DANS LE BROUILLARD vv. 10-15 Et d'un chien les abois incessants, plaintifs. Pourquoi, je ne savais. Peut-être pour ces pas Que j'entendais, ni lointains, ni proches</p> <p>Et ni lents ni rapides. Cadencés Mais hors du temps. Je regardai au loin. Vous ne vîtes, mes yeux, rien ni personne. (p. 49)</p>
---	--

La ponctuation résulte, en traduction, plus cristalline ; Bonnefoy privilégie les points et les virgules, qu'il substitue presque constamment aux points-virgules et aux deux-points. Ses choix, légitimés par l'adoption du vers libre, semblent dictés, encore une fois, par le souci de suivre le rythme, le son sous la notion, et de faire ressortir, dans l'espace des vers, notre durée propre, notre temps existentiel, notre finitude.

### 3. Le phosymbolisme cède sa place à la création d'un nouveau rythme « à portée de voix »

Plusieurs critiques littéraires italiens ont réfléchi sur la manière dont Pascoli aborde le langage selon les principes du phosymbolisme, comme si la parole, avec ses motifs phoniques, pouvait évoquer le réel, par un procédé d'anticipation et d'abstraction :

l'eccitazione dei rilievi sonori sembrerebbe trovare una sua motivazione naturalistico-mimetica, nel senso che il rilievo delle componenti sonore è adibito ad evidenziare effetti di senso già presenti nell'enunciato. [...] *Rotola* il tuono, ed ecco il tessuto verbale reggersi su allitterazioni congruenti (/t/ di *tuono*, /r/ di *rimbombo*, i gruppi *tr-*, *fr-*, la marcatura dei nessi - *im*, - *in*). [...] *A sibilo*, *fremito*, *scroscio*, *rimbombo* [...] fa da eco [...] un contorno di parole la cui composizione fonica riprende appunto quella del vocabolo fonicamente ritenuto da Pascoli fornito di capacità mimetiche e riproduttive (BECCARIA 1975 : 145; 151).

En réfléchissant sur les rapports entre la poésie et la musique, Yves Bonnefoy a émis d'importantes réserves à l'égard de certains choix lexicaux verlainiens, marqués, eux-aussi, par une évidente recherche phosymbolique :

quelque perplexité, de ma part, en présence des « sanglots longs / des violons » non dans un orchestre mais chez Verlaine : il y a dans ces vers, et sur la pensée de ce grand poète, la possibilité d'un malentendu, si j'ose dire. Moins dangereux pour l'intellection de la poésie est *Le voyageur*, où d'entrée de jeu Apollinaire a écrit : « Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant », ce qui est une succession d'accents fortement marqués prenant par en dessous, par la profondeur, son sentiment de la vie, du temps qui va, du destin. Il me paraît important de faire de ces divers niveaux du rapport de la parole et du son une des voies d'accès aux problèmes de poésie et musique (BONNEFOY 2007c : 17).

Le poète français, conformément à sa poétique, s'intéresse au drame de l'expérimentation de Pascoli « esitante tra il desiderio del senso e il desiderio dell'orecchio » (BECCARIA 1975 : 202), mais il ne peut se tourner que vers le deuxième terme, vers la recherche de nouvelles sonorités, tenant toutefois à l'écart la quête d'affinités entre la matérialité des mots et le réel, entre les sons et les phénomènes naturels figurés. Il refuse donc « l'eccitazione onomatopeica dei versi » (BECCARIA 1975 : 171), le versant moins dissimulé de cette expérimentation ; ce refus passe à travers l'exclusion de poèmes tels que « Campana a sera » ou « L'assiuolo », qui faisaient pourtant partie de la première sélection, de même qu'à travers la neutralisation des rares onomatopées présentes dans les poèmes choisis :

<p><b>LAVANDARE</b> vv. 4-6 E cadenzato dalla gora viene lo <b>sciabordare</b> delle lavandare con <b>tonfi spessi</b> e lunghe cantilene: (p. 32)</p> <p><b>NEBBIA</b> vv. 21-24 Ch'io veda là solo quel bianco di strada, che un giorno ho da fare tra stanco <b>don don</b> di campane... (p. 56)</p>	<p><b>LES LAVEUSES</b> vv. 4-6 Et ce canal dont l'eau est remuée Par le <b>battoir</b> des laveuses, <b>bruits sourds</b>, <b>Rythmes précipités</b>, chants monotones. (p. 33)</p> <p><b>LE BROUILLARD</b> vv. 17-19 Puisse-je voir seulement la <b>blancheur</b> De la route qu'il faut que je suive un jour Dans le <b>murmure lassé</b> des cloches. (p. 57)</p>
--	--

Le poète refuse donc de traduire les onomatopées par d'autres effets phoniques à visée imitative qui lui sembleraient « usés », et s'avèreraient être les indices de la recherche d'un sens conceptuel en dessous de la langue. Il s'oriente plutôt vers les allitérations, les assonances, la création de nouveaux renvois sonores qui ne visent guère, pourtant, la reproduction symbolique des sons naturels.

Bonnefoy s'éloigne pareillement des effets rythmiques d'allitération lorsque ceux-ci sont encore une fois visiblement chargés d'une intention phonoimitative.

C'est le cas par exemple du poème « Il tuono », où Pascoli essaie de rendre la déflagration du tonnerre à travers plusieurs procédés : les allitérations ; les échos phoniques entre la consonne vibrante /r/ et les consonnes dentales /t/ et /d/ ; la prépondérance, aux vers 2 et 4, des voyelles /o/ et /u/, et aux vers 5 et 6 des /a/ et des /i/ ; pour finir la réitération des formes verbales au passé simple qui se terminent par /ò/, dont l'intention reproductive du bruit du tonnerre est criante.

Bonnefoy recherche, bien évidemment, un rythme qui témoigne de l'importance de l'allitération et de tous ces échos sonores recherchés par Pascoli, mais la présence allitérante de consonnes nasales /n/ au début du poème, de vibrantes /r/ et de fricatives /f/ au centre, de labiales /b/ en conclusion, n'a plus guère de fonction symbolique ni signifiante explicite, en dehors de son effet sonore en soi.

Le poète français refuse, autrement dit, de calquer les sonorités naturelles, de les évoquer à travers un choix prévisible et transparent de voyelles et de consonnes ; l'enchaînement entre les différents mots ne se fait qu'à partir du rythme, à partir du son entendu « indépendamment de tout sens, [entendu] dans le mot comme on peut voir une pierre sur le chemin : privée de sens, cette pierre, muette, retirée dans son en-soi impénétré et impénétrable. Et avec ce son retiré du sens c'est alors, tout autant que ce pourrait l'être avec la pierre, une expérience de l'immédiat » (BONNEFOY 2013 : 34-35) :

<p><b>IL TUONO</b> vv. 1-7 E nella notte nera come il nulla,  a un tratto, col fragor d'arduo dirupo che frana, il tuono rimbaldò di schianto: rimbombò, rimbaldò, rotolò cupo, e tacque, e poi rimareggiò rinfranto, e poi vani. Soave allora un canto s'udi di madre, e il moto di una culla. (p. 36)</p>	<p><b>LE TONNERRE</b> vv. 1-7 C'était nuit noire, on eût dit le néant.  Le tonnerre gronda, d'un coup, Comme une falaise s'effondre, Il roula, un bruit sourd, il déferla Encore, grand fracas puis le silence. Qu'entendit-on alors ? <b>Chantonner, tendrement</b>, Une mère, et le bruit du berceau balancé. (p. 37)</p>
---	---

La recherche d'une syllabation allitérante acquiert parfois, dans les vers de Pascoli, un accent obsessionnel, vaguement exaspéré, que nous retrouvons par ailleurs dans les poèmes qui font de la répétition de mots leur mécanisme structurel. Ainsi que Gian Luigi Beccaria le met en évidence, « la testura pascoliana è vistosamente fondata su ripetizioni ed anticipazioni, che creano una condizione anche di prevedibilità e di attesa, sospinta, al limite, verso mere iterazioni » (BECCARIA 1975 : 152). Or, selon Bonnefoy, le traducteur poète va réagir à ces répétitions, à ces anticipations, il va « prendre conscience de soi en son écoute de l'autre, abandonner ou réaffirmer des aspects de sa pensée propre, écrire, au sens fort du mot, qui est de faire appel à tout dans les mots pour rénover la parole » (BONNEFOY 2013 : 25-26).

L'aspect de rénovation de la parole atteinte grâce à la traduction est évidente dans le poème « Il fanciullo », où Bonnefoy se soustrait à la répétition contiguë de mots et aux rimes soutenues par le sémantisme plutôt que par le son. Les vers français font appel aux assonances, aux allitérations, et la répétition prévisible de sèmes se transforme en rapprochement musical de phonèmes :

<p>IL FANCIULLO vv. 9-36 [...] Nei cuori, <b>io voglio, resti</b> un mio palpito, senz'altro vanto che qual d'un brivido che trema sull'acqua, fa il sasso che in fondo vi giacque.</p> <p>Nell'aria, <b>io voglio, resti</b> un mio gemito: se l'assiuolo <b>gemo</b> voglio essere tra i salci del rio <b>anch'io</b>, nelle tenebre, <b>anch'io</b>.</p> <p>Se le campane <b>piangono piangono</b>, io nelle opache sere invisibile <b>voglio</b> essere accanto di quella che <b>piange</b> a quel <b>pianto</b>.</p> <p><b>Io</b> poco <b>voglio</b>; pur, molto: accendere io sulle tombe muta la lampada che irraggi e conforti la veglia dei poveri morti.</p> <p><b>Io</b> tutto <b>voglio</b>; pur, nulla: aggiungere un punto ai mondi della Via Lattea, nel cielo infinito; dar nuova dolcezza al vagito.</p> <p><b>Voglio</b> la vita mia lasciar, pendula, ad ogni stelo, sopra ogni petalo, come una rugiada ch'esali dal sonno, e ricada</p> <p>nella nostr'alba breve. Con l'iridi di mille stille sue nel sole unico s'annulla e sublima... lasciando più vita di prima. (p. 42; 44)</p>	<p>L'ENFANT vv. 9-36 [...] Dans les cœurs, que ne reste Des pulsations du mien, d'autre lumière Que ces rides qui tremblent sur les eaux Là où se cachent des pierres.</p> <p>Dans l'air ? Rien que ma plainte. Où gémit la chevêche, je veux être Moi aussi, sous les saules d'une rive, La même nuit.</p> <p>Et si cloches et cloches sonnent sans fin Leur glas, dans la ténèbre des crépuscules, Je veux être, invisible, auprès de celle Qui mêle ses pleurs aux leurs.</p> <p>Est-ce là vouloir peu ? Mais non, beaucoup. Allumer sur des tombes silencieuses La lampe qui rayonnera pour rasséréner L'indigente veille des morts.</p> <p>Je veux tout, c'est le rien. Un point de plus Dans l'infini de ces mondes du ciel, La voie lactée. Donner neuve douceur Au cri de l'enfant qui naît.</p> <p>Je veux laisser ma vie Sur chaque tige, chaque corolle, Comme rosée Qui monte du sommeil pour les frôler</p> <p>A notre aurore brève. Irisation Sous l'unique soleil de milliers de gouttes. La buée s'évapore, se fait lumière. Et ce sera davantage de vie. (p. 43-45)</p>
--	--

Les seules répétitions qui demeurent dans la traduction de Bonnefoy concernent la forme verbale « Je veux », que nous retrouvons aux vers 19, 25 et 29 ; le mot « cloche », qui est repris deux fois au vers 17 (le phénomène d'itération est cependant déplacé de la forme verbale « piangono » à la forme nominale « cloche ») ; le lexème « lumière », pour finir, qui se réverbère du vers 10 au vers 35, sans qu'il assume cependant, en raison de la distance, une véritable valeur répétitive.

Quant aux autres redondances, Bonnefoy les remplace par des jeux sonores qui suppriment l'effet de prévisibilité, créant en revanche un rythme ascendant.

L'allitération des /r/, des /ch/ et des /p/ donne aux vers un mouvement soutenu. Les assonances entre *lumière*, *pierres*, et encore *lumière* (vv. 10, 12 et 35) produisent un vif rebondissement des strophes initiales aux vers puissants de la fin. Les rimes internes *Moi aussi/La même nuit*, (vv. 15-16), s'étalant jusqu'à *Dans l'infini/Au cri* (vv. 26-28) créent un effet très intense d'attente. Pour finir la reprise, tout au long du poème, des phonèmes /ve/, /vou/, /voi/, /vi/, /va/, suscite un crescendo de charge expressive culminant dans le vers final, *Et ce sera davantage de vie*, où le futur et l'allitération /da/ /de/, /va/ /vi/, sont là précisément pour évoquer, dans une sorte de climax, la plénitude à laquelle seule la poésie peut aspirer.

La recherche de nouveaux rythmes que le poète traduisant peut créer est un phénomène que Bonnefoy définit corporel : « Devenus des sons [les mots] appellent à ce qui dans notre corps répond spontanément et spécifiquement à des sons, et c'est donc un début de rythme, un besoin de porter en eux des rythmes, et pour cela de les apparier entre eux par des allitérations, des consonances, un souci des longues, des brèves » (BONNEFOY 2013 : 129). Un exemple emblématique de la création de ces nouvelles sonorités nous est donné par le poème « Passage d'une chouette », et plus particulièrement par les quatrième, septième et huitième groupe de vers, où les rimes internes (*vie/endormie, nid/vie*), et notamment l'allitération parfois « chiasmatique » des groupes /ot/ /re/, /ri/, /er/, /ur/, /ro/, /ra/, /air/ donnent au poème, en français, un rythme extrêmement recherché :



<p>LA CIVETTA vv. 13-16; 25-32  E sopra tanta vita addormentata  Dentro i cipressi, in mezzo la brughiera  Sonare, ecco, una stridula risata  di fattucchiera:  [...]  Morte, lo squillo acuto del tuo riso  unico muove l'ombra che ci occulta  silenziosa, e desta all'improvviso  squillo, sussulta;    e quando taci, e par che tutto dorma  nel cipresseto, trema ancora il nido  d'ogni vivente: ancor, nell'aria, l'orma  c'è del tuo grido. (p. 52; 54)</p>	<p>PASSAGE D'UNE CHOUETTE vv.13-16 ; 25-32  Et c'est sur tant de vie si endormie,  Sur ces cyprès, sur ces champs de bruyère,  Qu'a crépité le rire, haut perché,  De la jeteuse de sort.  [...]  Mort, quelle alarme, ton rire,  Suraigu, qui remue  Le silence de l'ombre qui nous protège  Et l'éveille en sursaut, épouvantée !    Quand il s'est tu, quand tout semble dormir  Dans le bois de cyprès,  Ce nid, la vie, en est à trembler encore  De ton cri dont la trace emplit l'air encore. (p. 53 ; 55)</p>
---	---

Grâce au mouvement de la traduction les vers de Pascoli révèlent davantage leur pouvoir de rupture par rapport à la tradition, un pouvoir dont le poète italien lui-même n'était pas totalement conscient s'il est vrai que, ainsi que le souligne Giacomo Debenedetti, « [Pascoli] non porta a fondo la sua rivoluzione. Come sbigottito dei suoi ardimenti di linguaggio, cerca di rimetterli d'accordo con la tradizione poetica. [...] non arriva a rendersi conto che quelle note disgiunte, che frullano nell'aria immota, o appaiono ferme in un'aria frullante, quelle sono che fanno la poesia» (DEBENEDETTI 1979 : 162-163).

À travers l'intensification des marques de la finitude, le déliement de la ponctuation, la libération des vers de la structure prosodique classique, le dépassement du phonosymbolisme au bénéfice de nouveaux rythmes, Bonnefoy donne une nouvelle vie à la poésie de Pascoli. Il l'actualise, l'enrichit de motifs appartenant à sa propre poétique, la pousse plus loin, fidèle à sa vision personnelle de l'acte du traducteur poétique :

Prenant dans ses mots à lui les situations vécues par l'auteur, le suivant dans ces transgressions, partageant l'expérience de ses échecs, il aura chance de se retrouver de par l'intérieur de soi sur les voies de ce poète et même, qui sait, d'aller quelquefois plus loin que celui-ci, du fait de trouées qu'il arrive que sa propre langue ou son époque nouvelle lui ouvrent, dans l'appréhension du monde et de l'existence. [...] la traduction de la poésie a pouvoir d'être un dialogue, mais même aussi une collaboration. Elle recommence l'œuvre autant qu'elle la constate (BONNEFOY 2013 : 97).

Les poèmes de Pascoli, sous la plume traduisante de Bonnefoy, ne se réduisent jamais au discours de la signification, ils s'avèrent avant tout, au sens profond du terme, une « voix », à savoir « le surcroît de l'indicible sur le dicible, [...] le son des mots impliqué dans ce qui passe les mots, [...] l'étrave de la parole, son en avant, [...] le plus actif de l'invention poétique » (BONNEFOY 2013 : 21).

La voix est d'ailleurs, pour le poète français, ainsi que le souligne Sara Amadori, « l'expression d'une parole-corps, qui transforme le texte en l'ouvrant à la dimension relationnelle d'une poésie orale, s'offrant à l'Autre (lecteur ou spectateur) pour un moment de partage » (AMADORI 2015 : 278). Le lecteur que la poésie mérite est pour Bonnefoy, celui qui « aime retrouver dans les œuvres la transgression du conceptuel [...] car le poème ce fut d'abord une écoute du son, une adhésion à un rythme, une montée de la voix dans la parole. Et lui aussi, le lecteur, il a un corps, une voix » (BONNEFOY 2013 : 41).

Lire un poème, ou l'entendre lire représente la même expérience, car

[L]ire dans le livre, si c'est lire en poète, ce sera le parler, [...] s'établir dans la voix, en sa virtualité d'échange avec d'autres êtres. L'entendre lire, par le poète, ce sera se prêter à la voix soudain présente de celui-ci, voix certes particulière, mais qui s'est élevée parce qu'elle veut cet échange (BONNEFOY 2007a : 34-35).

Pour les poèmes de Pascoli qu'il a traduits, Bonnefoy a profondément voulu cet échange, s'il est vrai qu'il a accepté d'enregistrer les 19 poèmes du recueil, éprouvant une expérience « liminaire ». S'il avait déjà enregistré ses propres poèmes, il ne l'avait pourtant jamais fait avec ses traductions. Le CD inclus dans le recueil permet au lecteur d'écouter les poèmes en italien et en français. L'interprétation en italien est celle de deux acteurs, Angela Baviera et Gabriele Marchesini ; en français les poèmes, devenus « nouvelle voix » grâce à la traduction, sont lus par la voix du traducteur lui-même. Celui-ci, dans un des nombreux courriels que nous avons échangés tout au long de cette expérience, m'a écrit :

Jamais je ne laisserais des acteurs professionnels lire de mes poèmes. Ils se trompent toujours, soulignant de supposées intentions signifiantes, au lieu de simplement se confier aux mots. Mais c'est une expérience

française, due en partie au fait que notre langue est non accentuée, ce qui en fait un moyen pour la conversation, pour les significations, non pour l'écoute des grands vocables. J'ai davantage confiance dans le lecteur italien, d'autant que les poèmes de Pascoli sont pleins de sonorités, d'harmonies imitatives. [...] Je lis de façon sûrement très « autre » que les professionnels. Mais le contraste peut être intéressant, montrant ma lecture comme un aspect de ma traduction (BONNEFOY courriel qui m'a été envoyé le 13 octobre 2012)<sup>5</sup>.

La lecture des poèmes réalisée par Bonnefoy montre en effet une dimension importante de sa traduction, à savoir la recherche rythmique et musicale que l'on devine « par-dessous chacun des mots » (BONNEFOY 2007a : 35) et la conscience profonde que celui-ci « ne vaut que par l'ouvert, le fondamentalement inachevé de la prise du sens sur la parole, ce qui le garde en-deçà ou au-delà de toute interprétation ! » (*Ibidem*).

Le sens de profonde communion qui s'est créé avec Yves Bonnefoy pendant toute la phase de préparation du recueil représente pour moi, sans nul doute, l'enrichissement majeur, dont je ne peux que garder un souvenir extraordinaire. D'autre part l'expérience a été fort importante également pour mes études et mes recherches sur la traduction. Je crois avoir saisi la richesse et l'épaisseur de cette réflexion du poète sur l'acte traduisant :

traduire – cette décision mais d'abord cette réflexion –, c'est [...] bien l'occasion, la principale occasion, pour un échange entre chercheurs et poètes. [...] Ayant à se poser la même question sur les occultations et les distorsions dont le discours de la société est responsable, ils tendront même à ne faire qu'un de leur double travail de réflexion. Et à quoi aboutiront-ils ? [...] au sentiment que, de même que la poésie est impossible dans un poème pour plus de quelques instants, de même la traduction est inachevable. Une écriture première devient nouvelle écriture. [...] La salle de la traduction de la poésie est petite, [...] [I]a recherche qui s'y accomplit ne réunit que quelques personnes, mais est-ce si grave si ce qui brille dans ce creuset, c'est un peu de réalité, dans un monde de plus en plus étouffé par le foisonnement des images ? (BONNEFOY 2013 : 279)

Dans un courriel daté du 6 juillet 2012, au moment où Yves Bonnefoy dialoguait avec l'« écriture première » de Giovanni Pascoli, la faisant devenir « nouvelle écriture », il m'écrivait : « Préservons nos échanges. Ils pourraient avoir de l'intérêt pour une classe de traduction ». J'ai suivi sa double sollicitation : j'ai précieusement conservé nos échanges, un épitexte qui n'en finit pas de surprendre par son authenticité, et j'ai souvent bénéficié de sa richesse dans mes classes de traduction, constatant l'infini de la traduction et de la réflexion qui l'accompagne.

## Références bibliographiques

- AMADORI, Sara, *Yves Bonnefoy : père et fils de son Shakespeare*, Paris, Hermann, 2015.
- BECCARIA, Gian Luigi, *L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- BONNEFOY, Yves, *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tilv éditeur, 1994.
- BONNEFOY, Yves, *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France, 2000a.
- BONNEFOY, Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000b.
- BONNEFOY, Yves, *La poésie à voix haute*, s.l., Ligne d'ombre, 2007a.
- BONNEFOY, Yves, « Le paradoxe du traducteur », in RISSET, Jacqueline, *Traduction et mémoire poétique*, Paris, Hermann, 2007b, p. 7-15.
- BONNEFOY, Yves, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Éditions Galilée, 2007c.
- BONNEFOY, Yves, *L'autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Seuil, 2013.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Pascoli : la rivoluzione inconsapevole*, Milano, Garzanti, 1979.
- ELEFANTE, Chiara, (a cura di), Giovanni Pascoli-Yves Bonnefoy, *Bonnefoy traduce Pascoli*, Faenza, Mobydick, 2012.
- ELEFANTE, Chiara, « La poesia di Giovanni Pascoli affidata alla voce poetica di Yves Bonnefoy » in Id. (a cura di), Giovanni Pascoli-Yves Bonnefoy, *Bonnefoy traduce Pascoli*, Faenza, Mobydick, 2012, p. 7-19.

GENCO, Giuseppe, « Il Leopardi del Pascoli », *Testo*, n. 42, luglio-dicembre 2001, p. 39-66.

GIRARDI, Antonio M., « Due “Nuovi poemetti”: *La vertigine - La pecorella smarrita* », *Rivista Pascoliana*, n. 9, 1997, p. 51-67.

HEANEY, Seamus, « From *The Kite* » in BROCK, Geoffrey (ed.), *The FSG Book of Twentieth-Century Italian Poetry*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 14-17.

LEVERGEOIS, Bertrand, « Le Petit Enfant ou l'épreuve de l'étranger » in BATTISTINI, Andrea, GORI, Gianfranco Miro, MAZZOTTA, Clemente (éds.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 421-430.

ORLANDI, Eni, « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation », in AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, LALA Marie-Christine (éds.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 65-77.

PÉTRARQUE, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie : vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2011.

SCHIAFFINI, Alessandro, *Mercanti, poeti, un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.

SCOTTO, Fabio, *Il senso del suono: traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013.

SERÇA, Isabelle, « La ponctuation: petit tour d'horizon », *L'information grammaticale*, n. 102, 2004, p. 11-17.

STORTI ABATE, Anna, « Leopardi, Pascoli e la vertigine cosmica », *Problemi*, n. 113, gennaio-aprile 1999, p. 54-69.

1

Sur la réception de Pascoli en France et sur les traductions déjà existantes, cf. ELEFANTE 2012 : 7-9.

2

Bonnefoy avait initialement prévu de traduire une quinzaine de poèmes ; le volume publié en réunit finalement dix-neuf.

3

Au-delà de la médiation que j'ai eu la chance de réaliser entre le poète et le promoteur du projet, Gerardo Pollini, ainsi que l'éditeur, Guido Leotta, mon rôle a été celui d' « accompagner » Bonnefoy dans ce voyage traductif. J'ai donc repéré les traductions de Pascoli déjà publiées ; je les ai commentées avec lui ; j'ai essayé de collaborer à la sélection de poèmes ; j'ai effectué une traduction strictement « littérale » aux cas où les poèmes n'avaient pas encore été traduits ; j'ai eu, pour finir, un échange fort enrichissant avec le poète relativement à ses choix de traduction.

4

Je citerai dorénavant, entre parenthèses, la page de référence du volume des traductions: Giovanni Pascoli-Yves Bonnefoy, *Bonnefoy traduce Pascoli*, édité par Mobydick en 2012, dans la collection « L'immaginario », mentionnée dans la bibliographie finale. Dans les citations, c'est moi qui souligne.

5

L'auteur m'a très gentiment autorisée à citer les contenus des courriels, et je l'en remercie sincèrement.

Per citare questo articolo:

Chiara ELEFANTE, *19 poèmes de Giovanni Pascoli traduits par Yves Bonnefoy : entre finitude et nouveau rythme « à portée de voix »*, Repères DoRiF Les voix/voies de la traduction - volet n.1 - coordonné par Laura Santone - octobre 2015, DoRiF Università, Roma octobre 2015, [http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?id=247](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=247)

[Ritorna alla Barra di Navigazione](#)

ISSN 2281-3020

[AAA](#) | [XHTML](#) | [CSS](#)



Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0](#)

[Italia.](#)

```
Counter datafile "/var/cpanel/Counters/dorif-dorif.dat" must be created in cPanel first!
```