**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (2005)

**Heft:** 36: Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic

**Artikel:** La traduction comme dialogue entre deux poétiques : Fabio Pusterla traducteur de Philippe Jaccottet

**Autor:** Vischer, Mathilde

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-1006502

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

*Mathilde Vischer*

# La traduction comme dialogue entre deux poétiques

## Fabio Pusterla traducteur de Philippe Jaccottet[1]

L'objectif de cet article est d'étudier la manière dont le travail de traduction entre en dialogue avec le travail de création de deux poètes: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla. La réflexion portera essentiellement sur la comparaison entre un poème de Philippe Jaccottet et sa traduction en italien par Fabio Pusterla, ainsi que sur l'apport de cette comparaison pour la théorie de la traduction.

L'histoire des traductions littéraires révèle différentes manières d'envisager l'analyse des traductions qui déterminent, même de manière implicite, les enjeux de la comparaison. On peut penser notamment à l'école dite de Tel Aviv, dont l'objet principal est l'analyse descriptive du traduire. Cette démarche vise à examiner les conditions socio-historiques, culturelles et idéologiques déterminant ce qu'est une traduction donnée dans un système littéraire donné.[2] L'approche qui nous intéresse s'appuie sur l'herméneutique littéraire (Gadamer, Ricoeur, et à leur suite Berman pour ce qui est plus strictement de la traduction), et se veut proche du texte et de ses

1 Cet article a été rédigé à partir d'un exposé donné dans le cadre des "Journées de relève interdisciplinaires" du vendredi 7 et du samedi 8 octobre 2005 organisées à l'Université de Lausanne, portant pour titre: "Objets, modalités et enjeux de la comparaison en sciences humaines".

2 Fondée par Even-Zohar vers la fin des années 1970, et reprise ensuite par Gidéon Toury et Annie Brisset, cette démarche vise à étudier de façon "neutre" et "objective" la littérature traduite, qui appartient au système littéraire d'une culture ou d'une nation. Cette perspective, qui cherche à examiner les conditions socio-historiques, culturelles et idéologiques déterminant ce qu'est une traduction donnée dans un système littéraire donné est certes intéressante, mais elle nie à la fois le rôle créateur et autonome de la traduction, la reléguant de la sorte à un statut secondaire, et ne propose pas d'étudier les traductions comme des objets porteurs d'une poétique autonome.

enjeux; elle prend en compte la mise en dialogue du lecteur avec le texte. Afin de comprendre et d'interpréter le texte, le lecteur pratique en effet un aller-retour entre le sens du texte donné globalement, et un sens découlant de l'analyse de ses parties. Ce dialogue entre le lecteur et le texte constitue le moment-clé de l'acte de traduction, puisqu'il correspond à l'inscription de l'interprétation et de la poétique propres au traducteur dans le texte traduit.

Dans l'étude des traductions, le geste comparatif se fait à partir des *différences* que l'on peut relever entre le texte original et le texte traduit. En cela, cette démarche rejoint celle qu'Ute Heidmann propose dans son article "Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode".[3] Dans notre optique, ces différences sont relevées sans que l'un ou l'autre, l'original ou la traduction, ne soit posé comme *tertium comparationis*. Ainsi, l'analyse de texte ne vise pas à exercer une critique de traduction telle qu'elle est pratiquée par de nombreux auteurs, parfois de manière "destructive",[4] mais bien plutôt, comme le décrit notamment Friedmar Apel,[5] à déterminer les relations qui s'établissent entre le texte de départ et le texte traduit. Cette démarche se veut ainsi libérée à la fois du caractère second de la traducti-

3 Ute Heidmann, "Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode", in *Études de lettres. Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, n° 1-5 2005, pp. 99-116. Voir également Irene Weber Henking, *Differenzlektüren. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*, Iudicum Verlag, München 1999.

4 Dans son article "On appelle cela traduire Celan", Henri Meschonnic exerce par exemple une critique que Berman qualifie de "travail de destruction" dans la mesure où elle se veut un jugement de valeur négatif sur le texte traduit, qui implique toujours le caractère secondaire de cet acte. Cf. Antoine Berman, "Le projet d'une critique 'productive'", in *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris, 1995, p. 17.

5 "[...] so wäre es konsequenterweise weniger die Aufgabe der Übersetzungskritik, Übersetzungen unter verschiedenen Kriterien mit gut oder schlecht zu bewerten, als vielmehr, dem Leser zu vermitteln, in welcher Form Verhältnisse von Original und Übersetzung in einer Übersetzung als Text erfahrbar werden können und welche spezifische Rezeptionseinstellung dem Leser mit Gründen nahegelegt werden kann." Friedmar Apel, *Literarische Übersetzung*, Metzler, Stuttgart, 1983, p. 35.

on, et de son caractère "défectif"[6], selon l'expression de Berman, tous deux généralement imputés aux textes traduits. Les deux textes sont dès lors considérés de façon "non-hiérarchique".[7] À partir des différences déterminées par la comparaison, il s'agit à la fois d'établir ce que le texte d'arrivée, la traduction, apporte pour la lecture du texte de départ et de l'auteur traduit, et surtout ce que cette confrontation permet de comprendre de la poétique de l'auteur-traducteur pour son œuvre personnelle et pour son œuvre de traducteur. Ce statut d'égalité entre l'original et la traduction permet d'une part de relever des différences qui n'engagent pas de jugement de valeur, d'autre part d'envisager la comparaison comme un premier pas vers l'étude du dialogue entre deux poétiques. Il s'agit ainsi d'analyser une position traductive, et de mettre en évidence les singularités à partir desquelles se construit une poétique de traduction, avec sa cohérence, son unité, et éventuellement ses faiblesses. Le texte traduit peut dès lors être considéré comme un texte à part entière, constitué d'une poétique propre.[8] Dans cette optique, la reconnaissance d'une "poétique du traducteur" est nécessaire. Plusieurs théoriciens de la traduction actuels, notamment Franco Buffoni[9] et Emilio Mattioli, ont développé cette idée. Pour Mattioli, ce qui importe est «la possibilità del rapporto fra la poetica dell'autore tradotto e quella del traduttore".[10] En vue de l'analyse des traductions, il part des deux principes su-

6 Antoine Berman, "Le projet d'une critique 'productive'", in *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris, 1995, pp. 41-42.

7 Ute Heidmann, "Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode", *op. cit.* p. 104.

8 Nous entendons ici le terme "poétique" de la même manière que, par exemple, dans l'expression la "poétique de Jaccottet", à savoir dans une acception large: ce terme regroupe les procédés, techniques et modalités qui structurent l'écriture poétique et lui donnent la cohérence d'une œuvre. Leur description et leur analyse permettent d'élaborer la "poétique" proprement dite.

9 "Nell'ottica dell'intertestualità, la traduzione letteraria è dunque il rapporto tra due poetiche, quella dell'autore tradotto e quella del traduttore." Franco Buffoni, "Traduttologia: esiste una scienza della traduzione?", in *Il Domenicale*, 15 novembre 2003.

10 Emilio Mattioli, "La specificità della traduzione letteraria", in *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena, 2001, p. 36.

ivants: "1. La traduzione letteraria nasce dal rapporto fra due poetiche; 2. L'analisi della traduzione può essere condotta sulla base di questo rapporto".[11] La "poétique du traducteur" se définit à partir de l'analyse des traits de traduction que l'on décèle dans l'ensemble de l'œuvre traduite, et qui font sens à la fois dans leur évolution et leur cohérence par rapport à la poétique de l'auteur-traducteur, dans le cas où le traducteur est également écrivain. C'est ce que nous tenterons de montrer par l'analyse du poème de Jaccottet traduit par Pusterla.

Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla peuvent être rattachés à la famille des "poètes du sensible", qui écrivent une poésie dont l'origine s'inscrit dans le monde réel. Leur poétique se situerait, selon les termes de Jean-Claude Pinson au sujet de Jaccottet,[12] entre une "poésie pensante" et une "poésie chantante". Elle revêt aussi une dimension éthique essentielle: elle pose un regard sur le monde empreint d'une humanité critique. Philippe Jaccottet est né à Moudon en 1925, et il vit depuis 1953, après plusieurs années passées à Paris, à Grignan, dans la Drôme. La poésie de Jaccottet a pour origine les émotions suscitées par le monde qui l'entoure, notamment les paysages. Le poète cherche à approcher une parole qui puisse dire au mieux, en dépit de l'insuffisance du langage, la nature de ces émotions premières. C'est la recherche de la justesse qui est au centre de sa quête poétique; autant dans les poèmes que les proses, elle transparaît à travers les thèmes les plus présents dans son œuvre, tels que la description du paysage, l'effacement, la lumière, le travail sur l'image, la confrontation avec la mort, le rapport entre ce qui est de l'ordre de la limite et de l'illimité. *L'Effraie* (1953), et *L'Ignorant* (1958) marquent le commencement du travail poétique de Jaccottet vers la recherche d'une parole dépouillée, dépourvue de grandiloquence, à même de rendre compte des gestes et des réflexions de tous les jours. Durant cette période, il lui semble trouver ce que sera sa véritable voix

11 *Ibid.*

12 Jean-Claude Pinson, "Philippe Jaccottet et l'énigme de la beauté", in: *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, pp. 168-184.

poétique, ce "discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence".[13] C'est notamment par un travail précis sur la fluidité dans l'enchaînement des vers et la souplesse des enjambements qu'il parvient à atteindre ce ton de murmure, donnant lieu à une poésie en vers, certes, mais qui glisse vers la prose.

Fabio Pusterla, né en 1957 à Mendrisio au Tessin, vit actuellement entre le Tessin et l'Italie. Il enseigne la littérature italienne, est poète, et traducteur d'auteurs français. Le poète qu'il a le plus traduit est Jaccottet. Il a publié son premier recueil de poèmes, *Concessione all'inverno*, en 1985, depuis lors, il a publié principalement quatre autres recueils, *Bocksten* (1989), *Le cose senza storia* (1994), *Pietra sangue* (1999) et *Folla Sommersa*, paru en 2004.[14] Il s'inscrit dans la lignée des poètes de la *Linea lombarda* (parmi lesquels Fortini, Orelli, Sereni) dont la poésie se caractérise notamment par une grande importance accordée aux éléments du monde concret et quotidien. La parole poétique de Pusterla serait née, dit le critique Galaverni, comme posthume à une explosion ou à un naufrage.[15] Un sentiment d'étrangeté face au monde est perceptible et, surtout dans le premier recueil, de révolte face à la réalité. Dans *Concessione all'inverno*, cette âpreté est également perceptible dans son style, que plusieurs critiques ont, pour cette raison notamment, qualifié d'"expressionniste".[16] La poésie de Pusterla est toujours en prise directe avec la réalité du monde d'aujourd'hui, sa précarité, sa fragilité, ses muta-

13 Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1988, p. 142.

14 Le premier a paru chez Casagrande à Bellinzone, et les quatre suivants aux éditions Marcos y Marcos à Milan.

15 Roberto Galaverni, "Fabio Pusterla", in *Nuovo poeti italiani contemporanei, antologia a cura di R. Galaverni*, Guaraldi, Terni, 1996, p. 194.

16 Giorgio Luzzi, dans l'introduction à l'anthologie *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, cite quelques noms de poètes ayant recours à des formes apparentées à l'expressionnisme: Majorino, Rossi, Fiocchi et Cucchi (*Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda,* diaciannove poeti contemporanei scelti, antologizzati e introdotti da Giorgio Luzzi, Marcos y Marcos, Milano, 1989, p. 26 et p. 30). Le premier critique a avoir qualifié le style de Pusterla d'"expressionniste" est Pier Vincenzo Mengaldo ("Fabio Pusterla", in *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di G. Bonalumi, R. Martinoni, P. V., Dadò, Locarno, 1997, pp. 395-409).

tions. La nature y est très présente, décrite à la fois dans sa puissance brute et dans les transformations que lui infligent l'homme. Si les thèmes et les styles abordés sont très divers, son écriture est habitée par un effort constant pour lutter contre toute forme d'inertie, contre l'indifférence et l'oubli; la parole devient dès lors une forme de résistance, au temps, aux conventions, et à une certaine réalité du monde contemporain.

Fabio Pusterla a découvert Philippe Jaccottet à la fin des années quatre-vingt, et a traduit huit poèmes de *Leçons* pour la revue *Idra*, publiée à Milan. Cette parution a suscité de l'intérêt en Italie et l'éditeur Einaudi lui a proposé de traduire deux recueils, *L'Effraie* et *L'Ignorant*, publications qui lui ont ensuite permis de traduire cinq autres livres de Jaccottet. Observons le poème ouvrant le recueil de *L'Effraie*, "La nuit est une grande cité endormie".[17]

1 La nuit est une grande cité endormie
2 où le vent souffle... Il est venu de loin jusqu'à
3 l'asile de ce lit. C'est la minuit de juin.
4 Tu dors, on m'a mené sur ces bords infinis,
5 le vent secoue le noisetier. Vient cet appel
6 qui se rapproche et se retire, on jurerait
7 une lueur fuyant à travers bois, ou bien
8 les ombres qui tournoient, dit-on, dans les enfers.
9 (Cet appel dans la nuit d'été, combien de choses
10 j'en pourrais dire, et de tes yeux...) Mais ce n'est que
11 l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle au fond
12 de ces bois de banlieue. Et déjà notre odeur
13 est celle de la pourriture au petit jour,
14 déjà sous notre peau si chaude perce l'os,
15 tandis que sombrent les étoiles au coin des rues.

1 *La notte è una grande città addormentata*
2 *battuta dal vento... È venuto fin qui da lontano,*
3 *all'asilo del letto. È mezzanotte di giugno.*
4 *Tu dormi, mi hanno portato a questi bordi infiniti,*
5 *freme al vento il nocciolo. Ecco il richiamo*
6 *che viene e si ritrae, sembra davvero*
7 *una luce in fuga nei boschi, o quel che dicono*
8 *il vorticare d'ombre giù negli inferi.*

17 Philippe Jaccottet, *Il barbagianni, L'ignorante*, traduzione di Fabio Pusterla, Einaudi, Torino, 1992, pp. 4-5.

9 *(Questa voce nella notte estiva, quante cose*
9 *potrei dirne, e dei tuoi occhi ...) Ma è soltanto*
10 *il grido del barbagianni che ci invita*
11 *nel folto di questi boschi suburbani.*
12 *E subito il nostro odore*
13 *è quello del marciume al far dell'alba,*
14 *subito sbuca l'osso*
15 *sotto la nostra pelle così calda,*
16 *e intanto le stelle svaniscono in fondo alle strade.*

Ce poème évoque les pensées nocturnes du poète à l'écoute du cri de l'effraie. Il se déploie dans une double tonalité d'inquiétude mystérieuse, liée à l'appel ou la menace de la mort, et de douceur mélancolique. Le mystère et l'inquiétude découlent tout d'abord d'éléments factuels: il est minuit, la ville dort, celui qui dit "je" demeure éveillé, à l'écoute de la nuit, du vent et des cris de l'oiseau, attentif aux ombres qui la parcourent. Ce mystère est également induit par le fait que plusieurs éléments restent indéterminés – indétermination dont il d'agit d'analyser les fondements. Sur le plan énonciatif, on peut constater que la position du sujet lyrique s'élabore de façon tout à fait singulière. Ce sujet est bien un Je lyrique, en témoigne le pronom de première personne au vers 10. Cependant, ce pronom n'apparaît qu'à une reprise, et dans des propos entre parenthèses. D'autres pronoms personnels apparaissent dans le poème. Le poète s'adresse une fois à un destinataire, un "tu" (au v. 3), qui réapparaît au vers 10 sous la forme du pronom possessif "tes", dont l'identité n'est pas révélée. Le pronom "on" est utilisé à trois reprises, aux vers 4, 6 et 8. Il n'est jamais utilisé en place du "nous". En effet, le "on" du vers 4 désigne un "agent indéterminé" et "mystérieux", celui du vers 6 un "'je' qui se dilue dans un sujet perceptif plus global", et celui du vers 8 renvoie à un sujet général indéterminé, selon les définitions de Michèle Monte,[18] auteure d'un ouvrage sur l'énonciation dans l'œuvre de Jaccottet. L'utilisation du "on", chez Jaccottet, peut être liée, comme au vers 6, à sa recherche d'un effacement du Moi, un trait majeur de sa poétique; en effet, si un "je" est bien inclus

18 Michèle Monte, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Champion, Paris, 2002, p. 111.

dans le "on", le recours au pronom impersonnel fonctionne comme modalité à même de rendre le sujet le plus discret possible. L'usage du "on", chez Jaccottet, témoigne souvent d'un double mouvement de convocation et d'éviction du sujet et/ou d'un interlocuteur potentiel, qui peut être le poète lui-même. Par ce pronom indéterminé, d'une part le sujet est présent au sein de sa parole, d'autre part il s'en extrait. Un "nous" est également présent, au vers 11, désignant les êtres humains d'une façon générale, ou le "je" et le "tu". L'utilisation de ces pronoms indéterminés et le fait que les autres pronoms impersonnels, le "je", le "nous" et le "tu", ne soient pas spécifiés, confère au poème un effet de flou, qui se voit renforcé par le recours à des pronoms démonstratifs déictiques renvoyant à des objets n'ayant pas été présentés au lecteur: "ce lit" au v. 3, "ces bords" au v. 4, "cet appel" au v. 9. Par ailleurs, la phrase des vv. 9 et 10 est mise entre parenthèses et se termine par des points de suspension, traits de ponctuation qui renforcent l'indétermination. Les parenthèses, qui isolent un énoncé, renferment dans ce cas à la fois un commentaire du poète sur le cri qu'il entend, et une adresse à un "tu". L'un comme l'autre sont évoqués de manière très évasive, puisque le poète écrit "combien de choses j'en pourrais dire", sans que ces "choses" ne soient décrites. L'adresse, si elle est bien présente, n'en est pas moins de la sorte atténuée. Cette phrase mise en retrait fait appel à un espace extérieur au poème, un espace ouvert auquel le lecteur n'a pas accès.

Le rythme, irrégulier, témoigne de cette indétermination et de cette inquiétude, mimant le mouvement du vent qui "secoue le noisetier", et le cri inattendu de l'oiseau surgissant et traversant la nuit. Cette irrégularité, rendue notamment par les nombreux enjambements, aux vv. 2-5-6-7-9-10-11-12, rend compte également de la crainte de la mort, amenée peu à peu à travers le cri de l'oiseau, qui rappelle au poète la fragilité de l'homme, sa fin certaine et la décrépitude de tout corps dépourvu de vie. Des assonances aiguës en /i/ témoignent du cri inquiétant de l'effraie. Des allitérations liquides en /v/ et /l/, des fricatives en /f/, dans la première partie du poème, des allitérations en /l/, des sifflantes en /s/ et en /f/ dans la deuxième partie, confèrent cependant une impression de douceur mélancolique et de murmure qui contraste avec le

rythme peu régulier évoqué plus haut. La douceur mélancolique semble également témoigner d'une acceptation de notre condition d'être humain voué au cycle de la vie et de la mort. Ainsi, le contraste entre un rythme brisé et une certaine fluidité dans l'enchaînement des vers se dessine, qui fait tendre le poème vers la prose.

Si l'on observe maintenant le poème traduit, on perçoit tout d'abord, visuellement, que sa structure est différente: il est plus long, et la longueur des vers varie. Sur le plan énonciatif, on constate que le poème tend à réduire l'indétermination. Si le pronom de première personne est absent du poème italien, dans la mesure où il est inclus dans la forme verbale, comme c'est le cas dans cette langue, le pronom "tu", au vers 4, est présent, alors qu'il ne serait en fait pas nécessaire. Sa présence marque ainsi une insistance sur cette adresse, un renforcement de la présence d'un destinataire. Le pronom "on" est traduit à deux reprises par la troisième personne du pluriel, qui est l'une des manières, en italien, d'exprimer l'indétermination propre au "on", mais qui demeure une forme assez rare. La langue italienne offre plusieurs possibilités d'exprimer l'indétermination de ce pronom. La forme la plus usitée est le pronom "si" suivi du verbe à la troisième personne du singulier. Si elle est la plus courante, cette forme est parfois inadaptée à une traduction poétique. L'autre forme la plus commune est la forme verbale à la première personne du pluriel, qui ne peut être utilisée que lorsque le sujet se considère comme sujet réel ou possible du verbe (le pronom "on" remplace ainsi un "nous" implicite). On peut par ailleurs avoir recours à une tournure passive, ou encore plus rarement, et avec une nuance familière, à la deuxième personne du singulier, ou au pronom impersonnel "uno". Dans le cas de l'utilisation de la troisième personne du pluriel, même s'il s'agit bien d'une indétermination, elle est exprimée par un pronom personnel "plus déterminé", dans la mesure où cette forme désigne la plupart du temps des êtres animés précis, ce qui crée une impression d'ancrage au niveau de la situation d'énonciation plus grande que dans le poème français. Par ailleurs, le choix de cette forme implique que le sujet lyrique ne se considère pas comme sujet réel ou possible du verbe, ce qui réduit de ce fait la part d'indétermination. La traduction au moyen d'une tournure "ancrée", modifie le contraste entre

l'évocation et la mise à l'écart du sujet évoquée précédemment. Le troisième pronom "on", au vers 6, n'est tout simplement pas traduit, ce qui augmente encore l'effet d'ancrage, dans la mesure où le sujet, contenu dans le verbe "sembra", devient "richiamo".

Au niveau rythmique, on constate que la traduction comprend des ruptures supplémentaires, qui créent un rythme plus heurté (vv. 12 et 14). Même si l'effet de balancement est repris jusque vers le milieu du poème, le vers 15 est dédoublé, ce qui modifie le rythme, le rend plus saccadé, légèrement plus lent, et donne lieu à un déplacement des accents. Ainsi, certains éléments sont plus fortement mis en évidence, comme les termes relatifs au champ lexical de la mort, notamment dans les vers "subito sbucca l'osso/sotto la nostra pelle così calda", qui insistent sur le travail souterrain de la mort sur le corps encore chaud des vivants. Cette division des vers 12 et 14 ralentit le rythme et brise l'effet de fluidité faisant glisser le poème vers la prose.

Par ailleurs, d'autres éléments témoignent également de renforcements de la dynamique et de l'ancrage du poème dans le monde concret. Au vers 2, la formule passive "battuta dal vento", référant à la ville désormais "battue par le vent", est beaucoup plus forte que la douce expression "où le vent souffle". Au vers 5, la formule "Ecco il richiamo", est également beaucoup plus dynamique que "Vient cet appel", à la fois sur le plan rythmique, sonore et sémantique. Au vers 8, l'ajout de l'adverbe spatial "giù" vient qualifier les enfers, conférant une dimension supplémentaire, plus dramatique, à cette évocation. Par ailleurs, le mot "lueur" a été traduit par "luce" au vers 7, mot plus affirmé, et le mot "appel" a été traduit au vers 9 par "voce", terme qui en principe ne peut qu'être imputé à l'homme, et qui réduit de la sorte la part d'indétermination propre au mot "appel", dans la mesure où elle l'ancre dans un contexte propre à l'humain. De plus, dans le poème traduit, le substantif "grido" a été ajouté pour évoquer l'effraie appelant dans la nuit:

Mais ce n'est que
l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle au fond
*Ma è soltanto*
*il grido del barbagianni che ci invita*

Cette introduction du cri renforce considérablement la tonalité dramatique liée à la présence de l'oiseau. Au niveau des sonorités cependant, le poème traduit reproduit de nombreux échos sonores, par les assonances en /o/, en /i/ et en /a/, et par les allitérations en /v/ et en /s/ qui parcourent tout le poème et lui confèrent, en dépit des effets de rupture et de renforcement décrits, une certaine fluidité. Les allitérations en /s/ des vers "subito sbuca l'osso/sotto la nostra pelle così calda" rappellent bien celles du vers initial "déjà sous notre peau si chaude perce l'os".

La double tonalité d'inquiétude mystérieuse liée à la mort, et celle d'une certaine douceur mélancolique, s'est muée en une tonalité plus brute, plus tourmentée, où la mort apparaît de manière plus prononcée. Les traits relevés sont donc une tendance à la rupture qui amoindrit le subtile glissement du vers vers la prose, une aptitude au renforcement, par l'ajout de termes (pronoms et adverbes), par le choix d'un vocabulaire plus affirmé et par la traduction du pronom "on" au moyen de formules moins impersonnelles, donnant lieu à un plus fort ancrage dans le monde concret et dans le vécu d'un sujet. Ainsi, plusieurs éléments indéterminés du poème original sont perçus de manière plus définie dans le poème traduit. L'ensemble des traits relevés contribue à accentuer la dimension expressive du poème. En revenant à la perception d'ensemble, on constate que l'effet produit, à la lecture du texte traduit, est différent: une tonalité dramatique domine.

Cette comparaison a permis de relever des différences à même de valoriser l'un et l'autre des poèmes dans leur spécificité. Nous avons choisi, dans un souci de chronologie lié à l'élaboration de la poétique du traducteur, de commencer par l'analyse du poème de Jaccottet. Il aurait cependant tout à fait été possible d'aborder en premier lieu le poème de Pusterla, dans la mesure où les deux poèmes sont à considérer sur un pied d'égalité. Les différences auraient été relevées, dans ce cas, de l'original par rapport au poème traduit. Ce qui nous importe ici avant tout, c'est que l'analyse ait permis de souligner que chaque trait de traduction singulier témoigne de l'inscription de la voix du traducteur dans le texte, et donc de ce que nous appelons la "voix traductive du traducteur"; l'analyse de ces traits dans le système global de l'œuvre traduite permet d'élaborer une "poétique du traducteur". La

valorisation des différences permet ainsi, d'une part, de définir une poétique de la traduction, d'autre part, lorsque le traducteur est lui-même également poète, d'étudier le dialogue entre les poétiques des deux auteurs, dialogue qui se construit à travers l'acte de traduction. Pour ce faire, il s'agit de déceler en quoi les traits de traduction relevés peuvent être mis en lien avec la poétique propre à l'auteur-traducteur. Si nous observons brièvement ce poème extrait du premier recueil de Fabio Pusterla, *Concessione all'inverno*, "Fine inverno 1983",[19] nous constatons que différents traits le caractérisant peuvent être rattachés à ce que nous avons observés dans le poème traduit.

*Fine inverno 1983*

1 Fuoco (fuoco!) e crepitanti
2 fiammate nei prati e tempesta
3 di vento sulle case degli uomini.
4 Ma io sono
5 l'ululante pantera: digrigno
6 i denti aguzzi, scendo dai ghiacci,
7 dalle rocce azzurre, mi travesto (m'imbelletto),
8 m'accosto odorosa e li afferro.
9 Cerco il sangue e le ossa.

On peut tout d'abord constater que le poème est fortement ancré dans un sujet, dans le cas présent une panthère personnifiée, comme en témoignent les vers 4 et 5. Une forte insistance porte sur ce sujet, par l'ajout du pronom personnel de première personne "io", qui n'est pas nécessaire en italien. Par ailleurs, le poème est aussi fortement ancré dans deux paysages hostiles: le premier est celui d'un incendie, doublé d'une tempête (vv. 1-2), le second est un paysage de glaciers et de roches (vv. 6-7). En outre, on constate que cette hostilité du paysage va de pair avec la syntaxe, qui se voit morcelée par de nombreux rejets ou enjambements (v. 1-2 nom séparé de l'adjectif; vv. 4-5 et vv. 5-6, verbes séparés du complément), et qui contribue de la sorte à la dramatisation du paysage. Ce morcellement se voit par ailleurs renforcé par la variation dans la longueur des vers et les incises entre pa-

19 In *Concessione all'inverno*, Casagrande, Bellinzona, 1985, p. 32.

renthèses (vv. 1 et 7), qui rendent le rythme fragmenté. Les parenthèses contiennent un commentaire du sujet lyrique, à teneur exclamative pour le premier, corrective pour le second, qui introduisent une seconde voix. Or, ces éléments (l'ancrage dans un sujet et un paysage dramatisé, le rythme morcelé, les parenthèses à teneur exclamative et polyphonique) ont pour effet de conférer au poème une dimension expressive forte. Ces traits, que la critique a rattachés à un style "expressionniste", sont caractéristiques du premier recueil de Pusterla. Par cette brève analyse, les traits de traduction relevés précédemment acquièrent une dimension supplémentaire.

Au-delà de ce que peut apporter la traduction au niveau périphérique, comme l'enrichissement de la langue et de la littérature traduisantes, l'analyse de traduction permet ainsi de mettre en évidence les liens qui se tissent entre deux poétiques singulières. À travers la comparaison des deux poèmes et de l'analyse de leurs différences, nous comprenons non seulement mieux les enjeux et les potentialités du poème de départ, mais nous découvrons aussi, et surtout, que la traduction donne à lire un poème nouveau. Par ailleurs, si la comparaison demeure le procédé de départ central, elle n'a d'intérêt que si elle mène à un processus dynamique, celui du dialogue. En effet, la brève comparaison avec la poétique de Pusterla permet de considérer la traduction avant tout comme un texte révélateur de la poétique du traducteur, où s'inscrit le dialogue entre leurs poétiques respectives. Si l'on analyse parallèlement l'ensemble de la poétique de traduction et de la poétique propre à Pusterla, on constate que le fait de traduire Jaccottet influence également son oeuvre, et que cette influence se manifeste à nouveau, dans un deuxième temps, sur sa poétique de traduction. Ce double mouvement d'aller-retour donne lieu à un dialogue quasiment infini entre leurs poétiques.

## Abstract

Questo contributo propone di studiare in quale maniera il lavoro di traduzione influenza il lavoro di creazione di due poeti: Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla. La riflessione è centrata sul paragone tra una poesia di Philippe Jaccottet e la sua traduzione in italiano realizzata da Fabio Pusterla. Partendo dal presupposto di un'egalità di statuto tra il testo originale e il testo tradotto, il paragone vuole in primo luogo sottolineare che entrambe le poesie sono due testi singolari, con caratteristiche proprie. L'analisi delle particolarità del testo d'arrivo conduce anche a evidenziare tratti di traduzione che permettono l'elaborazione di una "poetica di traduzione". Questa "poetica di traduzione" viene meglio definita in un secondo tempo, tramite la breve analisi di una poesia di Pusterla, che mette in luce tratti di scrittura che si possono paragonare alle caratteristiche rilevate nell'analisi della traduzione. In questa maniera, la poetica dell'autore-traduttore "entra in dialogo" con quella del poeta tradotto. Questo confronto permette di considerare la traduzione come rivelatrice della poetica del traduttore, nella quale s'iscrive il dialogo tra le loro rispettive poetiche.