



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Lingue e letterature  
europee, americane e  
postcoloniali

Tesi di Laurea

## **À l'écoute du vers**

Une traduction du « Testament de Borée » de Jacques Réda

**Relatore**

Ch. Prof. Giuseppe Sofo

**Correlatore**

Ch. Prof. Yannick Hamon

**Laureanda**

Anna Schileo

Matricola 860487

**Anno Accademico**

2020 / 2021

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	p. 1
<b>Chapitre I : Poésie et traduction</b> .....	p. 2
1.1 La poésie : forme, sonorité et contenu.....	p. 2
1.2 La traduction poétique, expérience personnelle et plurielle.....	p. 7
<b>Chapitre II : Jacques Réda et son œuvre</b> .....	p. 13
2.1 Tour d'horizon sur son œuvre.....	p. 13
2.2 <i>Le testament de Borée</i> .....	p. 22
<b>Chapitre III : Extrait du texte original et traduction</b> .....	p. 32
3.1 Original.....	p. 33
3.2 Traduction.....	p. 34
<b>Chapitre IV : Commentaire de traduction</b> .....	p. 77
4.1 Choix formels.....	p. 77
4.1.1 <i>La traduction en vers réguliers : les éléments métriques et rythmiques</i> .....	p. 77
4.1.2 <i>Transpositions</i> .....	p. 83
4.1.3 <i>Quelques figures de style (disposition et sonorité des mots)</i> .....	p. 86
4.2 Opérations de traduction sur les contenus.....	p. 89
4.2.1 <i>Modulations</i> .....	p. 90
4.2.2 <i>Adaptations</i> .....	p. 92
4.2.3 <i>Transcriptions</i> .....	p. 94
4.2.4 <i>Quelques figures de style (significations des mots)</i> .....	p. 96
4.3 Tableau contenant la traduction et ses éléments métriques essentiels .....	p. 98
<b>Conclusion</b> .....	p. 121
<b>Bibliographie et sitographie</b> .....	p. 122

## Introduction

La traduction poétique est une activité désormais répandue, mais toujours exigeante, soumise à plusieurs réflexions, ce qui a mené les traductologues et les traducteurs à des prises de position variées. À partir de ces prémisses, d'ailleurs de grande ampleur, nous proposerons dans ce mémoire une tentative de traduction d'un extrait d'une œuvre récente : *Le testament de Borée* de Jacques Réda, publiée au mois de janvier 2020 aux Éditions Fata Morgana. Il s'agit d'un texte caractérisé par l'emploi des octosyllabes, et ayant pour objet l'avis de l'auteur sur le vers français, avec des renvois à son évolution au cours du temps et à sa situation actuelle. Puisque ces éléments formels et thématiques jouent un rôle considérable, dans notre traduction, nous avons cherché un point d'équilibre entre le « respect » envers la nature du texte de départ et « l'indépendance » par rapport à celle-ci – en reprenant les termes employés par Beniamino Dal Fabbro dans son ouvrage *Del tradurre*<sup>1</sup>.

Plus précisément, notre travail sera divisé en quatre parties. Dans un premier temps, nous indiquerons les traits essentiels de la poésie et les avis sur la traduction poétique en tant qu'expérience personnelle et plurielle. Dans un deuxième temps, nous tournerons notre attention vers la personnalité de Jacques Réda en retraçant son parcours dans le panorama de la poésie française contemporaine et en analysant l'ouvrage dont il est question. Ensuite, nous ferons place à l'extrait du texte original (à savoir l'introduction et une partie du testament, jusqu'au vers 489, strophe 49) et à la traduction. Finalement, à la lumière des aspects généraux et spécifiques mentionnés dans les parties précédentes, nous aborderons les difficultés liées à la traduction du poème de Jacques Réda et les opérations que nous avons accomplies. Ces dernières ont été envisagées en tant que balance – ou pourrions-nous même dire *balances* au pluriel, à la manière de Valéry Larbaud<sup>2</sup> – dans notre recherche d'un point d'équilibre entre le « respect » et « l'indépendance », comme nous l'avons précédemment souligné.

---

<sup>1</sup> Dal Fabbro, Beniamino, Castronuovo, Antonio, *Del tradurre*, Imola, Babbomorto, 2019. Il s'agit des termes que l'auteur a employés pour décrire les deux moments qui s'alternent au cours de la traduction poétique. J'ai traduit avec « respect » et « indépendance » les originels italiens « ossequi » et « indipendenza ».

<sup>2</sup> Larbaud, Valéry, *De la traduction in Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.

## Chapitre I : Poésie et traduction

Notre travail, comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, part du constat selon lequel la traduction de la poésie est une activité exigeante, suscitant un grand nombre de réflexions et menant à différentes prises de positions. En effet, sa pratique est largement répandue, mais vécue en tant qu'expérience individuelle et donc subjective : pour cette raison, il est souvent difficile de définir ses contours théoriques. Par ailleurs, comme M. Vischer Mourtzakis nous l'explique,

« les questions qui façonnent les réflexions récentes sur la traduction de la poésie [...] sont centrées sur l'acte lui-même, ce qu'il représente, sur l'expérience en celle qu'elle a de singulier et sur l'importance du traducteur et du sujet traduisant<sup>3</sup> ».

Si nous voulions approfondir la question de la traduction poétique, il faut d'abord se rappeler qu'elle appartient à un domaine plus large, à savoir la traduction littéraire. Celui qui l'entreprend, se confronte à une difficulté réelle : comme Annie Curien le souligne,

« toute langue a ses spécificités, ce qui rend délicat par nature l'exercice de la traduction. En littérature, l'opération se complique du fait que l'écrivain imprime à la langue des tournures personnelles<sup>4</sup> ».

La traduction ne se réduira pas à une transposition mot-à-mot d'un texte d'une langue à une autre, mais elle sera ouverte au renouvellement, à la recreation de l'original. Il faut quand même examiner les éléments constitutifs principaux de la poésie (1.1) afin de comprendre les points de vue sur sa traduction de manière approfondie et précise (1.2).

### 1.1 La poésie : forme, sonorité et contenu

Lorsque nous observons un texte poétique, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer en premier son aspect graphique, voire sa forme. En effet, il s'agit d'un trait qui le distingue de la prose – sauf dans le cas du poème en prose qui s'écarte évidemment des règles de la versification traditionnelle. Dans certains cas, nous observons une suite de vers sans aucune division, s'enchaînant par succession. Dans d'autres cas, nous remarquons des suites

<sup>3</sup> Vischer Mourtzakis, Mathilde, « La traduction de la poésie aujourd'hui : Quelles perspectives théoriques ? Quelques repères », *Atelier de traduction*, 28, 2017, p.97-114. Disponible sur [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%2028/28\\_97-114\\_Mathilde%20Vischer%20Mourtzakis%20\(Suisse\)%20%E2%80%93%20La%20traduction%20de%20la%20poesie%20aujourd%E2%80%99hui.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%2028/28_97-114_Mathilde%20Vischer%20Mourtzakis%20(Suisse)%20%E2%80%93%20La%20traduction%20de%20la%20poesie%20aujourd%E2%80%99hui.pdf), consulté le 24 octobre 2020, p. 100.

<sup>4</sup> Curien, Annie, « Les temps de la traduction », *Perspectives Chinoises*, n°5-6, 1992, pp. 54-60. Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/perch\\_1021-9013\\_1992\\_num\\_5\\_1\\_1545](https://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_1992_num_5_1_1545), consulté le 30 octobre 2020, p. 54.

de vers en regroupements séparés par des blancs graphiques : cela est un aspect qui signale normalement la présence de strophes. Il s'agit d'unités formelles et thématiques amples qui incluent un certain nombre de vers. Du point de vue formel, les vers impliqués devraient se combiner selon un système organisé d'homophonies, qu'il s'agisse d'assonances ou de rimes. Plusieurs langues ont cet aspect en commun, mais elles le décrivent en utilisant des termes différents : par exemple, la rime plate française correspond à la *rima baciata* italienne ; la rime croisée à la *rima alternata* et ainsi de suite. En outre, les vers peuvent appartenir à la même typologie, c'est-à-dire ayant le même nombre de syllabes, ou bien ils peuvent être différents entre eux : de cette manière, nous reconnaissons, respectivement, des strophes *isométriques* et des strophes *hétérométriques*. Ces aspects formels sont à la base de la structure interne de la strophe et, comme Jean Mazaleyrat le souligne, « ils ordonnent la succession des vers en correspondances, rapports et rythmes au second degré, par delà l'ordre premier des structures accentuelles qui composent les mètres proprement dits<sup>5</sup> ». De plus, il affirme qu'il convient d'observer, dans la structure de la strophe, « le rapport des mètres avec le mouvement et le sens du poème<sup>6</sup> ». Dans la poésie lyrique française en particulier, ils déterminent « les mouvements descriptifs, oratoires ou affectives<sup>7</sup> » du poème : en d'autres termes, la structure des strophes avec ses éléments internes (les homophonies, le nombre et la typologie de vers) est strictement liée à l'expression des contenus. Sur le plan thématique, la strophe est généralement considérée comme une unité autonome. Un débordement de la syntaxe et du sens d'une strophe sur celle qui la suit dans un poème peut toutefois se vérifier : c'est alors le cas d'un enjambement strophique, principe tout à fait identique à l'enjambement entre les vers.

Après les strophes, les unités majeures, il convient également de s'attarder sur leur élément constitutif qui est le vers. Il s'agit d'une unité métrique (formelle et thématique) ayant un certain nombre de syllabes dont le compte peut changer d'une langue à une autre – même entre des langues appartenant à la même famille linguistique, comme c'est le cas du français et de l'italien. Dans le système français, le compte des syllabes est le « fondement des mesures » (Mazaleyrat<sup>8</sup>). En effet, le vers français est traditionnellement doté d'une structure interne fondamentale : « un système de mesures rythmiques fondé sur une série de rapports

---

<sup>5</sup> Mazaleyrat, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, p. 92.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 36.

perceptibles des parties entre elles et des parties au tout<sup>9</sup> ». À titre d'illustration, un vers de six syllabes peut être fondé sur un rapport d'égalité 3/3, c'est-à-dire sur deux mesures ayant trois syllabes chacune (structure rythmique de type ternaire) ; un vers de huit syllabes est construit sur un rapport d'égalité 4/4, à savoir deux mesures ayant quatre syllabes chacune et, à leur tour, chacune des mesures se compose de deux syllabes (structure rythmique de type binaire).

En outre, le compte des syllabes contribue à la définition du rythme, car il est strictement lié à certains phénomènes concernant la prononciation et l'orthographe des mots : la diérèse, la synérèse, le *e* caduc et les accents en sont des exemples. En particulier, nous rappelons l'importance de l'accent tonique, celui qui tombe normalement en fin de mot et, par conséquent, en fin de vers. En effet, le nombre des syllabes jusqu'à la dernière syllabe tonique nous permet d'identifier les vers pairs et impairs. Nous reconnaissons là l'une des différences par rapport au système italien. Le syllabisme du vers italien, comme c'était pour le vers français, est certes influencé par la présence de plusieurs éléments phoniques et orthographiques – parmi eux, la synalèphe, le hiatus et la position des accents – mais il repose sur le constat suivant : deux vers appartiennent à une même catégorie lorsque le dernier accent tonique tombe sur la même position, qu'il soit sur la dernière syllabe (vers oxytons, *tronchi* en italien), sur l'avant-dernière syllabe (*versi piani*), sur l'avant-avant-dernière syllabe (*versi sdruccioli*) ou sur d'autres plus rares (Beltrami<sup>10</sup>). De cette manière, des hendécasyllabes italiens peuvent être reconnus par l'accent tombant toujours sur la dixième syllabe, même s'ils ont dix, onze ou douze syllabes métriques – sans oublier la présence d'accents principaux et secondaires.

À partir de l'accent tonique, nous relevons aussi la rime – ou autrement les assonances de sons vocaliques ou consonantiques. Son champ d'étude étant très étendu, nous mentionnerons certains de ses aspects fondamentaux pour l'instant. Il existe plusieurs typologies de rimes, mais dans la conscience commune, elles marquent la limite du vers et simultanément, elles lient les vers entre eux avec la répétition d'un son précis comprenant la voyelle tonique et les phonèmes suivants. Puisque les rimes mettent en relation au moins un distique (deux vers), elles donnent lieu à un grand nombre de combinaisons – dont quelques-unes ont été précédemment citées : rimes plates, rimes croisées, rimes embrassées, etc. – et contribuent à construire la structure des strophes s'il y en a, ou bien dans les vers en succession continue. Même si la nécessité des rimes a été mise en cause depuis longtemps, avec des effets visibles notamment dans la poésie moderne et contemporaine, il faut tenir

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>10</sup> Beltrami, Pietro G., *Gli strumenti della poesia*, Bologne, Il Mulino, 2012 [1996], p. 32.

compte de leur rôle sur le plan sonore et formel. En outre, elles peuvent être employées afin de mettre en évidence des mots précis à l'intérieur du vers. Par conséquent, il convient aussi de rappeler l'importance des mots et des expressions choisis par l'auteur – autrement dit, le lexique avec ses composantes phonétiques et sémantiques.

En linguistique, le lexique désigne l'ensemble des mots d'une langue. Chaque mot est une unité du langage porteuse d'une forme, d'une sonorité et d'une signification – ce que la linguistique de Saussure a rappelé en employant les termes de *signe linguistique*, de *signifiant* et de *signifié*. En particulier, le langage de la poésie implique une réflexion considérable sur le niveau phonique et sémantique des mots. Ils peuvent être mis en valeur par le poète en recourant à plusieurs figures de style qui sont divisées en trois catégories principales :

- Les figures jouant sur les sonorités : en répétant certains phonèmes à l'intérieur d'un ou plusieurs vers, il est possible de créer des effets euphoniques ou cacophoniques. C'est le cas de l'allitération pour les sons consonantiques (« Voici venir le temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir », *Harmonie du soir*, Baudelaire) et de l'assonance pour les sons vocaliques (« O bruit doux de la pluie », III, *Ariettes oubliées*, *Romances sans paroles*, Verlaine) ;
- Les figures liées à la disposition des mots : ces derniers peuvent être répétés plusieurs fois – par exemple avec l'anaphore, au début de deux ou de plusieurs vers : « Je ne veux point fouiller au sein de la nature, / Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers, / Je ne veux point sonder les abîmes couverts » (v. 1-3, Sonnet 1, *Les Regrets*, Du Bellay) – ou bien, les mots peuvent être invertis par rapport à l'ordre syntaxique normal – par exemple, grâce à l'anacoluthie : « Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » (v. 15-16, *L'Albatros*, Baudelaire) ;
- Les figures qui jouent sur les significations. Elles permettent d'établir des analogies – parmi elles, la comparaison (« L'âme semble un couloir où des pas hésitants résonnent, / Mais personne jamais ne vient », v. 1-2, *L'habitante et le lieu*, Réda) ; la métaphore (« [...] sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l'onde si lasse », v. 8-10, *Le Pont Mirabeau*, Apollinaire) et la personnification (« Nature, berce-le chaudement : il a froid. », v.11, *Le Dormeur du val*, Rimbaud) . Elle signalent également des oppositions (un exemple d'antithèse : « J'espère et crains, je me tais et supplie », XII, *Amours de Cassandre*, Ronsard) ; des substitutions (par l'exemple avec la métonymie, que nous trouvons également dans des expressions telles que « boire un verre », où le verre remplace son contenu, le boisson) ; des amplifications (c'est le cas

de l'accumulation – « Et tu marchais souriante / Épanouie ravie ruisselante », *Barbara*, Prévert – et de l'hyperbole – « j'ai plu de souvenir que si j'avais mille ans », *Spleen* LXXVI, Baudelaire) ; des atténuations (en particulier, la litote, employée même dans les textes en prose – pensons à la phrase célèbre des *Fiancés* de Manzoni, où le personnage de Don Abbondio « n'était pas né avec un cœur de lion » –, ou bien l'euphémisme : par exemple, nous pouvons remplacer le verbe *mourir* par « rendre son dernier soupir »).

De cette manière, le poète est en mesure de créer des effets qui nuancent son expression. D'une part, il s'agit ainsi d'une recherche de nature esthétique. De l'autre, cela nous fait comprendre que la poésie est certes l'espace d'une communication de nature référentielle, mais qu'elle va souvent plus en profondeur. Si tout mot est d'abord caractérisé par une dénotation (le concept fondamental), il faut ensuite prendre en compte ses possibles connotations (les significations secondes par rapport à la dénotation), afin de dissiper les ambiguïtés du langage. En effet, cela nous amène à penser que la fonction référentielle est l'une des composantes du langage poétique ; les autres fonctions communicatives y figurent aussi et leur poids peut varier, même selon les genres poétiques, comme l'explique Jakobson<sup>11</sup>. La fonction émotive joue souvent un rôle important, notamment dans les textes lyriques où le destinataire exprime ses sentiments et ses idées à la première personne. En outre, la fonction conative est souvent reconnaissable, surtout par l'emploi de la deuxième personne et par d'autres éléments qui concernent l'adresse au(x) destinataire(s), sous la forme d'une supplication ou d'une exhortation. Entre toutes, la fonction poétique est sans doute prééminente. Centrée sur le message de la communication, elle est strictement liée à l'aspect phonique et sémantique des mots. Elle se manifeste dans les parallélismes ou récurrences au niveau des sons – ce qui se passe avec les allitérations, les assonances et les rimes – et à celui des significations – pensons aux figures de style permettant de marquer des ressemblances ou des contrastes. Ainsi, la fonction poétique rend souvent les mots ambigus, nécessitant d'aller au-delà du plan de la dénotation. Bonnefoy, de sa part, affirme que « la parole ordinaire [...] est structurée par des notions, des concepts, des figures conceptuellement définies, qui lui sont nécessaires pour se représenter ses objets et avoir prise sur eux<sup>12</sup> » ; la poésie veut par contre passer les bornes de la pensée conceptuelle. Pour cette raison, le « dire poétique » consiste en

---

<sup>11</sup> Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Les Éditions de minuit, 2003 [1963], chapitre XI, p. 209-248.

<sup>12</sup> Bonnefoy, Yves, *L'autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction poétique*, Paris, Seuil, 2013, p. 9-10.



« dire, oui, mais en imaginant, en se risquant dans des mythes, en se complaisant à des fables, en s'attardant à des désirs restés personnels, avec alors autant d'illusionnements parfois graves que d'apports de vérité<sup>13</sup> ».

Le langage poétique est effectivement constitué de nombreux éléments de nature métrique et linguistique dont il faut tenir compte. À partir de ces observations, nous pourrions nous interroger sur *la* possibilité et sur *les* possibilités de transposer un poème d'une langue à une autre par le biais de la traduction. Nous nous en occuperons ci-après (1.2).

## 1.2 La traduction poétique, expérience personnelle et plurielle

D'une part, nous avons décrit le langage poétique dans ses éléments essentiels de nature formelle, rythmique et thématique. D'autre part, nous avons exprimé l'idée selon laquelle la traduction n'est pas simplement une transposition, mais une activité de recreation. En effet, dans la mesure où l'expérience dans ce domaine est à la fois personnelle et plurielle, plusieurs opinions ont été développées. Nous citerons certains poètes et traductologues avec leurs ouvrages et articles, en tenant aussi compte du moment historique de référence, afin d'illustrer les positionnements principaux sur le sujet en question et leurs implications.

Parmi les différents points de vue, la conviction de l'impossibilité de traduire la poésie a été proclamée plusieurs fois au fil des âges et elle a apporté à chaque fois de nouvelles réflexions. Si nous pensons à quelques personnages éminents, nous pourrions commencer par Dante Alighieri. Dans la première partie de son ouvrage intitulé *Convivio*, il a affirmé que ce qui est écrit en vers ne peut être transposé d'une langue à une autre sans que ses propres qualités de douceur et d'harmonie soient altérées<sup>14</sup>. Pour cette raison, à son époque (XIII-XIV<sup>e</sup> siècle) certains textes avaient été traduits, mais en causant des pertes inévitables dans le passage de la langue source à la langue cible d'abord, et puis dans des tentatives de retraduction (c'est le cas du Livre des Psaumes, traduit premièrement de l'hébreu au grec, et deuxièmement du grec au latin). Et pourtant, comme Ervino Pocar le remarque, Dante a quand même traduit certains passages tirés de l'*Énéide* et les a intégrés à la *Divine Comédie*<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>14</sup> Alighieri, Dante, *Convivio* [en ligne], Livre I, chapitre VI. Disponible sur wikipedia : [https://it.wikisource.org/wiki/Convivio/Trattato\\_primo](https://it.wikisource.org/wiki/Convivio/Trattato_primo), consulté le 18 mai 2021. La citation originale est la suivante : « e però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia ».

<sup>15</sup> Pocar, Ervino, « Necessità delle traduzioni », *Rivista tradurre*, 4, 2013. Disponible sur <https://rivistatradurre.it/necessita-delle-traduzioni/#:~:text=Egli%20dice%3A%20%20C2%ABLe%20traduzioni%20non,ci%20%20C3%A8%20nativa%20e%20familiare>, consulté le 17 mai 2021.

Après Dante, d'autres auteurs ont exprimé leur avis, comme c'est le cas du poète Joachim du Bellay, à une époque et dans un contexte différent. En conformité avec l'esprit de la Renaissance, la traduction serait l'un des moyens nécessaires à l'enrichissement de la langue et de la littérature nationale. Dans le chapitre VI de la *Défense et Illustration de langue française* (1549), il s'est prononcé contre les traducteurs qui trahissaient le contenu des textes, en lésant la gloire de leurs auteurs et en trompant ainsi les lecteurs. Après avoir mentionné ceux qui tentent de traduire des langues qu'ils ne connaissent pas assez, il fait référence à ceux qui entreprennent la traduction des grands poètes grecs et latins avec légèreté. Les poètes sont des auteurs dotés

« de cette divinité d'invention, qu'ils ont plus que les autres, de cette grandeur de style, magnificence de mots, gravité de sentences, audace et variété de figures, et mille autres lumières de poésie : bref, cette énergie, et ne sais quel esprit, qui est en leurs écrits, que les Latins appelleraient *genius*<sup>16</sup> ».

Cette constatation nous introduit ainsi à une autre facette de la matière : l'intraduisibilité se manifeste en l'impossibilité de reproduire tout ce qui fait le « génie » d'un auteur : la personnalité, la capacité d'invention, la virtuosité technique dans l'emploi des instruments de la langue. Plus précisément, si nous voulons chercher à l'égaliser par le biais de la traduction, il faut être à son tour poètes. C'est dans cet esprit que du Bellay a conduit sa propre activité poétique et qu'il a traduit en français le Quatrième Livre de l'*Énéide* de Virgile en 1552.

De cette manière, l'originalité du poète a été mise en valeur et elle a représenté un argument, sinon l'argument par excellence en faveur de la thèse de l'intraduisibilité. Cela nous renvoie aussi à une autre grande figure, mais appartenant à une époque plus récente : Benedetto Croce. Il est connu pour avoir défendu l'idée selon laquelle aucune œuvre d'art, y compris la poésie, ne peut être traduite. La cause réside exactement dans l'essence de l'art, où se tisse un lien entre l'*intuition* (ou *impression*) et l'*expression* : en effet, tout fait esthétique est l'élaboration expressive des intuitions (ou impressions). Puisque les impressions varient continuellement, le nombre et la variété des formes expressives changent à leur tour. Chaque ouvrage artistique étant le fruit d'une expression originale, la traduction constituera une nouvelle expression, d'ailleurs déficitaire, approximative (Cf. Jervolino<sup>17</sup>).

---

<sup>16</sup> Du Bellay, Joachim, *Défense et Illustration de la langue française* [en ligne], disponible sur wikipedia : [https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense\\_et\\_illustration\\_de\\_la\\_langue\\_fran%C3%A7aise#Chapitre\\_VI.\\_Des\\_mauvais\\_traducteurs,\\_et\\_de\\_ne\\_traduire\\_les\\_po%C3%A8tes](https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense_et_illustration_de_la_langue_fran%C3%A7aise#Chapitre_VI._Des_mauvais_traducteurs,_et_de_ne_traduire_les_po%C3%A8tes), consulté le 18 mai 2021.

Même si l'impossibilité de traduire la poésie dispose d'arguments consistants, l'activité n'a pas subi de fléchissements : « à partir du moment où il y eut plusieurs langues dans le monde, les hommes ont ressenti la nécessité de faire appel aux traducteurs, aux dragomans, aux interprètes<sup>18</sup> », comme E. Pocar le souligne. Georges Mounin précise en outre que « les théories sur l'impossibilité de traduire nous ont été transmises par des époques où la culture était réservée à une couche mince de population privilégiée, qui s'accordait le temps d'acquérir les langues originales<sup>19</sup> » ; avec le temps par contre, les traductions ont favorisé l'échange entre les cultures et font partie de notre patrimoine des savoirs. Vischer Mourtzakis, de sa part, met en évidence qu'à l'époque actuelle, l'intraduisibilité est plutôt vécue par le traducteur singulièrement, selon les caractéristiques du texte à traduire et selon sa prise de position envers ce même texte<sup>20</sup>. Finalement, Franco Buffoni déclare même que

« si nous pouvons ou ne pouvons pas traduire la poésie, si nous pouvons ou ne pouvons pas, ou pire, s'il est légitime de "reproduire" en traduction le style d'un auteur : ce sont des questions absolument dépassées. Nous ne pouvons affirmer non plus : "ici, il faut traduire de cette manière", car c'est la complexité de l'expérience d'une personne, d'un artiste, d'un traducteur dans sa totalité à être en jeu. [...] La théorie sur la traduction, une fois abandonnée toute velléité de préceptes, nous aide à réfléchir sur ce que nous avons déjà fait dans la pratique<sup>21</sup> ».

En effet, une fois mentionné les idées sur l'intraduisibilité, il convient de nous attarder sur les aspects concernant la possibilité, voire les possibilités de la traduction poétique. Nous pourrions commencer en illustrant un point de vue singulier, à savoir celui de la traduction en prose. Cette pratique est exercée depuis longtemps, et surtout depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, où la célèbre querelle des Anciens et des Modernes s'est ranimée. Meschonnic nous rappelle une traductrice en particulier : Mme Dacier. Elle est connue pour avoir traduit en prose l'œuvre poétique d'Anacréon et de Sapho et, ensuite, l'*Iliade* et l'*Odyssee* d'Homère. Comme elle l'a affirmé, « seule la prose peut suivre toutes les idées du poète, conserver la beauté de ses images, dire tout ce qu'il dit<sup>22</sup> ». Ainsi, la traductrice a fait recours à la prose pour exprimer tous les contenus du texte original, ce qui aurait été plus compliqué si elle s'adaptait à la

---

<sup>17</sup> Jervolino, Domenico, « Croce, Gentile, Gramsci sulla traduzione », *International Gramsci Journal*, 2, p. 21-28, 2010. Disponible sur <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=gramsci>, consulté le 17 mai 2021.

<sup>18</sup> Pocar, Ervino, art. cit. [je traduis]. L'auteur fait référence aux temps de la tour de Babel.

<sup>19</sup> Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2016 [1955], p. 27.

<sup>20</sup> Vischer Mourtzakis, Mathilde, art. cit., p. 102-103.

<sup>21</sup> Buffoni, Franco, « La lealtà del traduttore di poesia ». Disponible sur [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Traduzione/Buffoni.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Traduzione/Buffoni.html), consulté le 24 mai 2021. [Je traduis]

<sup>22</sup> Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 53.

constriction formelle des vers. En outre, cela aurait quand même permis de propager la connaissance des œuvres anciennes et d'enrichir la langue cible. Même s'il est éloigné dans le temps, l'exemple de Mme Dacier nous montre des arguments en faveur de cette démarche de traduction. Cette dernière a même d'autres avantages. Comme E. Pocar nous l'explique, elle peut être utile d'un point de vue didactique, pour donner un moyen d'analyse du texte aux lecteurs ne connaissant pas la langue source de manière approfondie<sup>23</sup>. Gianni Montagna précise que cette démarche est préférable dans le cas de langues très distantes entre elles : cela cause forcément des pertes dans la forme et le rythme, mais au moins, le contenu demeure<sup>24</sup>. Pourtant, ni l'un ni l'autre ne la considère comme la meilleure solution pour traduire réellement la poésie. B. Dal Fabbro affirme même que

« Des traductions poétiques en prose n'existent pas ; au moins que nous ne nous laissons tromper par la disposition graphique qui imite la prose en ne prenant pas de soin de séparer les éléments rythmiques et strophiques du discours. De même, un chant peut être mal chanté, et non parlé<sup>25</sup> ».

Goethe, pour sa part, nous offre une autre perspective sur le sujet : si d'un côté le rythme et la rime sont essentielles pour parler de poésie, de l'autre côté il est important de comprendre « ce qui reste du poète quand il est traduit en prose<sup>26</sup> ».

La traduction en prose est donc l'une des démarches possibles, à côté de la traduction en vers – en vers réguliers, suivant les normes traditionnelles concernant les structures strophiques, métriques et rythmiques, ou en vers libres. En effet, cette pratique n'est pas univoque. Certains pensent qu'il est préférable de se tenir aux éléments formels et rythmiques originaux jusqu'à où les limites de la langue d'arrivée nous le permet ; tel est l'avis de Pocar<sup>27</sup>. G. Montagna affirme en particulier que « puisque tout art a son côté artisanal », le traducteur doit avoir « une bonne aisance de versificateur et le respect de la forme de la composition qu'il traduit<sup>28</sup> ». Ce point de vue, qui témoigne du souci de la forme et du rythme du poème original, est tout à fait raisonnable. À titre d'exemple, nous pourrions citer la traduction de la *Divine Comédie* réalisée par Danièle Robert. Il s'agit d'une édition établie sur trois volumes,

---

<sup>23</sup> Pocar, Ervino, art. cit.

<sup>24</sup> Montagna, Gianni, « De la traduction poétique », *Équivalences*, 5e année-n°3 ; 6e année-n°1, 1974. p. 9-18. Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/equiv\\_0751-9532\\_1974\\_num\\_5\\_3\\_956](https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1974_num_5_3_956), consulté le 30 octobre 2020, p. 12.

<sup>25</sup> Dal Fabbro, Beniamino, *op. cit.*, XVI. [je traduis]

<sup>26</sup> Von Goethe, Johann Wolfgang, *Poésie et Vérité*, III<sup>e</sup> partie, livre XI, Paris, éd. Aubier, 1941, p. 317, cité par Meschonnic, Henri *op. cit.*, p. 35.

<sup>27</sup> Pocar, Ervino, art.cit.

<sup>28</sup> Montagna, Gianni, art. cit., p. 11.

un pour chaque partie (*cantica*). Sur le plan formel, elle a respecté en premier lieu la structure strophique originale, à savoir la tierce rime (*terza rima*), car cette dernière contribue à la structure rythmique et revêt des significations symboliques. En deuxième lieu, elle a opté pour l'emploi de vers proches de l'original, tout en reconnaissant la grande souplesse qui est propre à l'hendécasyllabe italien : dans ce cas, elle a alterné des décasyllabes et des hendécasyllabes<sup>29</sup>. Ainsi, nous comprenons que par ses préférences, elle a accordé une grande importance à ces traits distinctifs de l'ouvrage italien. D'autres possibilités sont quand même envisageables : la traduction de la *Divine Comédie* que Jacqueline Risset a réalisée en vers libres en est la preuve. À ses yeux, il s'agissait de la solution la plus naturelle, étant donné l'unicité du rythme de la structure métrique dantesque ; d'ailleurs, la traduction en prose n'aurait conservé que « le récit d'une aventure - sorte de roman épique aplati<sup>30</sup> ». De sa part, Bonnefoy a affirmé que la tentative de respecter les structures des poèmes, notamment s'ils ont des formes régulières, est une opération compliquant le travail du traducteur. En effet,

« quant à la forme, [...] il est de toute importance que le traducteur s'autorise à penser qu'il y a en lui, en lui personnellement, de quoi en reproduire une capable du même rôle, et qu'il pourra donc accéder, par ses propres rythmes et assonances, à pouvoirs semblables par des moyens différents. Ce qui signifie que de notre temps, où les formes fixes ont fait la preuve qu'elles ne reflétaient plus que de vaines orthodoxies de pensée, on traduira en vers libres<sup>31</sup> ».

De cette manière, nous comprenons que face à la complexité du langage poétique, chaque traducteur développe ses propres idées et stratégies.

Mais, pour conclure, il est intéressant de comprendre si la traduction poétique, à côté des opinions personnelles, peut être également décrite de manière objective ou « scientifique », c'est-à-dire en dégageant les opérations qui sous-tendent à cette activité. Erol Kayra l'a envisagé, et nous reportons ici les points essentiels de son raisonnement. À son avis, le problème de la traduction poétique devrait être étudié sur trois plans :

- Le plan logique ou intelligible ;
- Le plan psychologique ou sensible ;
- Le plan relationnel ou fonctionnel.

---

<sup>29</sup>Robert, Danièle, *Enfer. La Divine Comédie*, Actes Sud, 2016, p. 7-26. Dans la préface, elle explique son projet de traduction.

<sup>30</sup> Risset, Jacqueline, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010, p. XXXVII.

<sup>31</sup> Bonnefoy, Yves, *op. cit.*, p. 78.

Chaque plan correspond à une conscience précise. Le premier correspond à la « conscience intellectuelle créée par l'attention centrée sur le contenu sémantique des concepts (stade de compréhension linguistique au niveau des concepts) ». Le second est lié à la « conscience affective ou intuitive créée par la communion directe entre le poète et le traducteur (stade d'assimilation qui consiste à voir comme le poète) ». Le troisième repose finalement sur ce que Kayra appelle la « conscience pratique destinée à situer le traducteur sur le même plan que celui du poète (stade de fabrication, ou de production, qui consiste à créer comme le poète)<sup>32</sup> ». Ces consciences sont aussi à la base des compétences que le traducteur développera pour accomplir sa tâche. En définitive, trois éléments fondamentaux entrent en jeu. Le premier est celui du savoir (et de la documentation), amenant le traducteur à la compréhension des concepts essentiels du texte. Le deuxième est la sensibilité, l'amenant à prendre conscience du point de vue du poète, à interpréter le texte en instaurant avec lui une sorte de « dialogue ». Finalement, il s'agit de la créativité ou de la capacité du traducteur de recréer le texte, en recourant aux ressources langagières qui lui semblent adaptées. La traduction poétique demeure ainsi une activité complexe, digne d'intérêt et nous invitant à une exploration patiente et continuelle autant des caractéristiques des textes de départ que des solutions aptes à les traduire.

Par ces prémisses, nous avons fait le point sur l'ample question de la traduction poétique. Dans les prochains chapitres (III et IV), nous nous concentrons sur les enjeux de la traduction du *Testament de Borée* de Jacques Réda. Mais avant cela, dans le deuxième chapitre, nous ferons une introduction sur l'auteur et ses ouvrages principaux.

---

<sup>32</sup> Kayra, Erol « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique », *Meta*, 43, (2), 254-261, juin 1998. Disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1998-v43-n2-meta171/003295ar/>, consulté le 16 mai 2021, p. 6-7.

## Chapitre II : Jacques Réda et son œuvre

Toujours en demeurant dans le domaine de la poésie, nous nous concentrerons maintenant sur un grand auteur de la littérature française contemporaine, Jacques Réda. Son expérience s'étend sur un arc temporel très ample – des années 1950 à aujourd'hui. Nous la retracerons en survol, tout en mettant l'accent sur ses traits caractéristiques (2.1). Nous tiendrons compte de l'ordre chronologique des dates de publication de ses ouvrages, tout en faisant des renvois en arrière ou en avant afin de montrer les liens thématiques entre elles. Ensuite, nous nous focaliserons sur l'ouvrage central de notre thèse (2.2), en vue d'en montrer et d'en expliquer la traduction dans les chapitres successifs (III et IV).

### 2.1 Tour d'horizon sur son œuvre

Jacques Réda (Lunéville, 1929) est considéré comme l'un des poètes français les plus renommés de nos jours. Plus précisément, il a commencé son activité littéraire et culturelle au cours des années 1950 et il l'a menée jusqu'à des temps récents. Pendant cette période (Postmodernisme et âge contemporain), plusieurs courants ou tendances littéraires se sont développés. Parmi eux, nous pouvons rappeler la littérature engagée de l'après-guerre ; l'épuisement des avant-gardes, dont le Surréalisme a été la dernière (années 1960) ; le débat autour des problèmes de la langue amené par les études de la linguistique et l'OuLiPo à partir des années 1960 ; le « renouveau lyrique » des années 1980 et le débat sur la présence de la poésie dans le contexte culturel contemporain. En effet, dès la fin des années 1980, les titres de plusieurs quotidiens ont rendu compte d'une situation ambiguë dans le domaine poétique, comme l'illustre Jean-Marie Gleize<sup>33</sup>. L'inquiétude ne concernait pas tant la quantité de la production de textes, quand plutôt le rôle du genre dans la société : une marginalisation sociale – sauf dans le domaine scolaire et universitaire – et, simultanément, un changement dans ses réseaux de diffusion ont été mis en lumière. Outre le nombre circonscrit de maisons d'édition publiant les poètes les plus renommés, comme par exemple Gallimard, plusieurs moyennes et petites maisons d'éditions sont nées ou se sont institutionnalisées. De surcroît, la manifestation de la poésie à l'occasion de festivals et de marchés est devenue très importante. D. Viart et B. Vercier nous rappellent également d'autres événements associés tels que les colloques universitaires et les lectures ; la parution d'un grand nombre d'essais critiques et la

<sup>33</sup> Gleize, Jean-Marie, « La poésie morte ou vive », *Études françaises*, 27 (1), p. 103-117. Disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1991-v27-n1-etudfr1067/035839ar/>, consulté le 27 mai 2021.

contribution des revues<sup>34</sup>. Tout en tenant compte d'un contexte littéraire riche et toujours remis en discussion, la production de Réda n'a pourtant jamais subi de fléchissement. En outre, elle compte sur une production abondante et riche en typologies d'écrits : pensons au grand nombre de recueils poétiques, d'essais et de récits publiés, sans oublier son activité auprès de certaines revues – en tant que chroniqueur, comme dans *Cahiers du Sud*, *Jazz Magazine* et la *Nouvelle Revue française*, et en tant que rédacteur en chef de cette dernière de 1987 à 1996. Chez Réda, la poésie fait l'objet d'une longue réflexion théorique et d'une pratique constante, à la fois dans ses formes traditionnelles et dans celles libres ; la production en prose est aussi présente, sans oublier les textes où poésie et prose cohabitent. La poésie demeure un sujet central, mais elle est également accompagnée d'autres sujets importants, comme par exemple le voyage, la musique jazz et la physique. Tout cela fait partie de l'univers de l'auteur et met en valeur son originalité.

Comme nous l'avons anticipé, les premiers ouvrages de Réda remontent aux années 1950 : nous rappelons *Les inconvénients du métier*, texte en prose publié chez Seghers en 1952 ; deux plaquettes en vers – *All Stars* (1954), consacrée à quelques grandes figures de la musique jazz, et *Cendres Chaudes* (1955) ; *Laboureur du silence* (1955), texte en vers rimés et suivant des mètres réguliers tels que l'hexasyllabe et l'alexandrin. Il s'agit en fait des premiers essais précédant la grande notoriété qu'il a atteint plus tard, vers la fin des années 1960. Entre-temps, à l'occasion de son installation à Paris, il est devenu membre du comité de lecture des éditions Gallimard (1953) et ensuite, il a collaboré à certaines revues littéraires, comme par exemple *Les Cahiers du Sud*, et à la revue musicale *Jazz Magazine* (dès 1963). Comme nous venons de l'affirmer, depuis la fin des années 1960 et par la suite, Réda a obtenu un grand succès dans la scène littéraire. La publication du recueil poétique *Amen* en 1968 chez Gallimard lui a valu l'acquisition du prix Max Jacob de 1969 ; après, les recueils *Récitatif* (1970) et *La tourne* (1975) ont paru toujours chez Gallimard, dans la collection « Le Chemin ». Ces trois ouvrages ont été réédités dans un seul volume en 1988 (coll. « Poésies »). Sur le plan formel, *Amen* et *Récitatif* sont caractérisés par l'emploi de vers hétérométriques et souvent non rimés. *La tourne*, par contre, présente à la fois des poèmes d'une métrique libre et d'autres en vers réguliers. En outre, nous y reconnaissons l'adoption de deux procédés, à savoir l'enjambement et le « vers décroché », comme le définit C. Dupouy, « héritier peut-être

---

<sup>34</sup> Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 437-438.



du fameux “vers en escalier” d’*Hernani*<sup>35</sup> ». À titre d’exemple, nous citons quelques vers de *Récitatif* où nous pouvons remarquer tous les deux phénomènes :

« Écoutez-moi. N’ayez pas peur. Je dois  
vous parler à travers quelque chose qui n’a pas de nom  
dans la langue que j’ai connue,  
sinon justement *quelque chose*, sans étendue, sans  
profondeur, et qui ne fait jamais obstacle (mais  
tout s’est affaibli).<sup>36</sup> » (I)

La forme se prête aisément aux mouvements de l’expression du sujet lyrique. Les poésies d’*Amen* présentent un caractère plutôt méditatif et mélancolique. Les renvois à d’images obscures telles que la mort, la nuit, les ténèbres, le silence, l’atmosphère hivernale ou automnale y sont récurrentes, ce qui nous amène à le rapprocher à l’*élégie*<sup>37</sup>. *Récitatif* s’insère dans la même lignée, mais le mouvement des poèmes est plutôt « impétueux, libérateur<sup>38</sup> ». Ne suivant pas de structures métriques strictement définies, la forme des textes s’accorde aisément à la nature du *récitatif*, relevant du champ musical : « Dans la musique dramatique (cantate, opéra, oratorio) et la musique vocale religieuse et profane moderne (motet, mélodie, « Lied »), chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée<sup>39</sup> ». D’ailleurs, les textes en question sont écrits en vers libres, mais il y a également des passages en prose, comme par exemple dans la poésie *Dernier dimanche de l’été* du recueil *Amen*, dans l’*Oraison du matin* de *Récitatif* et à plusieurs intervalles dans *La tourne* (p. 149, 173, 179). Effectivement, l’hétérométrie et la cohabitation de poésie et prose font partie des expérimentations de Réda sur la forme ; l’application studieuse des mètres réguliers est le fruit d’essais graduels, comme il l’a affirmé lui-même dans un entretien récent<sup>40</sup>. Mais en revenant aux textes, *La tourne* a en commun avec *Amen* et *Récitatif* l’expression *élégiaque* à laquelle nous avons fait mention auparavant. En fait, Maulpoix précise que dans *La tourne*, le ton *élégiaque* rejoint d’abord une

<sup>35</sup> Dupouy, Christine, *Jacques Réda ou la généalogie d’une œuvre*, Paris, Hermann, 2017, p. 44.

<sup>36</sup> Réda, Jacques, *Amen, Récitatif, La Tourne*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1988, p. 129.

<sup>37</sup> Maulpoix, Jean-Michel, *Jacques Réda, le désastre et la merveille* [édition Kindle], Paris, Seghers, « Poètes d’aujourd’hui », 1986, chapitre III.

<sup>38</sup> Cortiana, Rino, Fazzini, Marco, *Incroci di poesia contemporanea*, Venise, Cafoscarina, 2009, p. 134.

<sup>39</sup> « Récitatif » dans le Trésor de la langue française informatisé (TLFi). Disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?77;s=4111088580;>, consulté le 18 juin 2021.

<sup>40</sup> *Jacques Réda : portrait d’un poète versificateur*, Entretien sur RFI, 25/02/2020. Disponible sur <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200225-jacques-r%C3%A9da-portrait-dun-po%C3%A8te-versificateur>, consulté le 4 juin 2021.

acmé et laisse ensuite l'espace à l'évocation des paysages urbains<sup>41</sup>. Cet ouvrage est ainsi un prélude aux *Ruines de Paris* (1977) et aux autres textes s'inspirant à l'observation de nombreux sites de la capitale, de la France ou de l'Europe.

Réda a effectivement réservé une grande place à la narration de ses promenades à pied, à vélo, en solex ou en train dans la ville Lumière, et notamment dans ses faubourgs. *Les Ruines de Paris* (1977, puis 1993), le premier de cette série, a souvent été qualifié de poème en prose et plus précisément, il présente à la fois des fragments prosaïques et des poésies. Ce texte, ainsi que les autres, repose certes sur les souvenirs de ce que l'auteur a vu, mais il ne s'agit pas d'une autobiographie, car aux réflexions personnelles s'ajoutent les apports de l'imagination – un exemple est celui de la description de Place de la Concorde transfigurée en un espace de nature maritime dans *Les Ruines de Paris*<sup>42</sup>. Cela nous aide à mieux saisir la nature de la *flânerie* qui a été souvent attribué à Réda. À ce propos, F. Castigliano explique avec clarté en quoi consiste cette démarche :

« La marche pour Réda, déconnectée de toute fonction pratique, devient une action pure et inconditionnée, un rituel à accomplir en solitaire, chargé d'une forte valeur symbolique. Comme la création artistique, la flânerie est une forme de contemplation et de célébration du visible qui ne demande pas de justification extérieure. Le flâneur, tout absorbé par l'exercice d'observation du spectacle qui s'ouvre devant lui, parle rarement de lui-même : les fragments de Réda sont donc en priorité descriptifs, caractérisés par une écriture digressive, très riche en références et détails, et tendant à mimer et accompagner les divagations du marcheur<sup>43</sup> ».

La flânerie ou l'exploration libre et sans but réel devient alors la source d'inspiration de l'écrivain. D'un texte à l'autre, la réflexion de Réda est suscitée par l'observation d'éléments précis du paysage urbain. À titre d'exemple, les ruines témoignent des traces du vieil Paris et des modifications progressives dont l'auteur a pris conscience. Dans *Le sens de la marche* (1990), l'image du train, signe des modernes civilisations, est souvent évoquée pour mettre en évidence les changements qu'il a amenés dans la perception du temps et de l'espace. Par exemple, ce moyen de transport nous a familiarisés à la vision latérale et, si nous voulons mieux observer le paysage, il convient de nous installer sur une place à côté de la fenêtre qui soit contraire par rapport au sens de la marche (Cf. Cortiana<sup>44</sup>). Ensuite, une attention particulière est accordée à certains détails, comme c'est le cas de l'herbe qui pousse sur les

<sup>41</sup> Maulpoix, Jean-Michel, *op. cit.*, chapitre II.

<sup>42</sup> Réda, Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993 [1977], p. 10-11.

<sup>43</sup> Castigliano, Federico, « Le divertissement du texte. Écriture et flânerie chez Jacques Réda », *Poétique*, 4, 164, 2010, p. 461-476. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-4-page-461.htm>, consulté le 2 juin 2021, p. 465.

<sup>44</sup> Cortiana, Rino, *L'occhio scrive: saggi sulla poesia francese*, Venise, Cafoscarina, 2003, p. 108-109.

talus et aux bords des routes. Nous en trouvons des renvois dans *L'herbe des talus* (1984) et dans *Le sens de la marche*, où l'herbe est même mise en relation avec la musique : « Seules les petites herbes qui poussent sur le bord du ballast en plein vent sifflotent<sup>45</sup> ». Comme le remarque Cortiana, « le travail de construction du chemin de fer, les poutrelles, les poutres, les boulons provoquent à la vue des réactions auditives. Mais ce sont les herbes qui donnent à ce paysage une connotation musicale<sup>46</sup> ». De cette manière, ce que Pierre Reverdy avait appelé le « lyrisme de la réalité » en 1927 est reconnaissable<sup>47</sup>. Cette expression est à la base du lyrisme du XX<sup>e</sup> siècle, et notamment du renouveau lyrique des années 1980. À la différence des courants du siècle précédent (le romantisme, le symbolisme et le naturalisme), le « lyrisme de la réalité » ne vise pas à « exalter les états d'âme d'un individu hors du commun », ni propose-t-il une « plate imitation de la réalité extérieure<sup>48</sup> ». Par contre, il met l'accent sur l'émotion de l'individu au contact avec la réalité quotidienne. En effet, cela se fonde sur l'idée selon laquelle la réalité peut émouvoir car elle est « mouvante », à savoir elle peut toujours se présenter sous un aspect nouveau. Par le biais de la parole, le poète peut décrire la réalité de manière originale, nouvelle (Cf. Collot<sup>49</sup>).

Cela se passe également dans ses textes autobiographiques majeurs. En réalité, les références autobiographiques sont éparses dans plusieurs de ses écrits, soient-ils en vers (par exemple considérable est la section *Mes autobiographies*, dans *L'adoption du système métrique*, 2004) ou en prose (fragments, récits et essais). Outre *L'Herbe des talus*, nous rappelons *Aller aux mirabelles* (1991), *Aller à Elisabethville* (1993) et *Aller au diable* (2002). *Aller aux mirabelles* n'a pas de dénomination particulière, tandis qu'*Aller à Elisabethville* est sous-titré « récit » et *Aller au diable* « roman ». Les deux premiers appartiennent à la collection « L'un et l'autre » et, le troisième, à la collection « Blanche » des éditions Gallimard. Ces indices nous permettent de remarquer le caractère subjectif de ces textes et de plus, cela est confirmé par les contenus. Dans les deux premiers, l'auteur, voire le narrateur, cherche à reconstruire le souvenir de son enfance – correspondant objectivement aux années 1930 et 1940 – en explorant des villes et des paysages ruraux où beaucoup d'obstacles le détournent. Dans le troisième, le narrateur s'attarde sur la période de l'adolescence et sur les

---

<sup>45</sup> Réda, Jacques, *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 207.

<sup>46</sup> Cortiana, Rino, *L'occhio scrive, saggi sulla poesia francese*, p. 115. [je traduis]

<sup>47</sup> Reverdy, Pierre, *Le Gant de crin, notes* (1927), Flammarion, 1968, p. 15, cité par Collot, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, 110, 1998, p. 38-48. Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1998\\_num\\_110\\_2\\_2470](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_110_2_2470), consulté le 26 mai 2021.

<sup>48</sup> Collot, Michel, art. cit., p. 39.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

premières expériences amoureuses. J. Dupré reconnaît aussi un « dégage­ment progressif du sujet » par l’observation des pronoms employés dans les trois textes. Outre le « je », le pronom *on* est utilisé dans *Aller aux mirabelles* pour indiquer que le sujet n’a pas encore conscience de soi-même ; dans *Aller à Élisabethville*, la récurrence du pronom *nous* met en lumière la découverte favorisée par les jeux collectifs et finalement, dans *Aller au diable*, ce procès continue tout en observant l’emploi prévalent du pronom *je*<sup>50</sup>. De cette manière, ces ouvrages rappellent le genre de l’autobiographie, mais sous la forme d’histoires où l’auteur est capable de faire revivre ses émotions et ses sensations et d’y faire plonger le lecteur.

En nous rattachant au discours sur l’autobiographie subjective, nous pourrions citer un autre exemple singulier : *Le grand orchestre*, publié en 2011 chez Gallimard, dans la collection « L’un et l’autre ». Ce texte est centré sur la figure de Duke Ellington, mais l’auteur y raconte comment il a connu sa musique aux années 1940 et il donne également de la place à plusieurs musiciens qui ont joué avec Ellington de temps en temps ou bien au sein de son orchestre. Même si beaucoup de titres de pièces de musique sont cités, une notice « bibliodiscographique » est présente à l’intérieur du volume, ce qui permet aux lecteurs d’avoir des références plus approfondies sur la figure du pianiste et directeur d’orchestre. L’ouvrage de Réda, dans son ensemble, devient quand même un hommage à la musique jazz – sans oublier son lien avec la poésie – dont Réda est un grand connaisseur et chroniqueur. En effet, une fois avoir pris connaissance de ce genre musical à la fin de la deuxième guerre mondiale, Réda s’est consacrée à son écoute constante, puis à la rédaction d’ouvrages et d’articles. Après la plaquette *All Stars*, il a régulièrement collaboré avec *Jazz Magazine* à partir de 1963, il a publié des essais et des anthologies (*L’improvisiste* en 1980 et son deuxième tome en 1985 ; *Anthologie des musiciens du jazz* en 1981 ; *Autobiographie du jazz* en 2002 ; *Une Civilisation du rythme* en 2017), sans compter les nombreux renvois disséminés dans ses textes en vers et en prose.

Comme nous l’avons constaté, le goût de Réda pour la musique jazz remonte à longtemps et occupe une place considérable dans ses écrits, soient-ils en prose ou en vers. Un autre champ d’intérêt dont les origines sont lointaines, mais que Réda a intégré à son écriture à une époque plus récente, est celui des sciences, voire de la physique. Plusieurs personnalités ont remarqué qu’en réalité, le poète avait déjà imaginé une « physique de la poésie » dans son essai *Celle qui vient à pas légers* (1969 pour la première édition dans la *Nouvelle Revue*

---

<sup>50</sup> Dupré, Jocelyn, « Trois allers pour l’enfance. Autobiographèmes, surgissements, Jacques Réda », *Poétique*, 1, 249, 2007, p. 51-72. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-51.htm>, consulté le 1 juin 2021, p. 62.

*Française*)<sup>51</sup>. Pourtant, la physique et la poésie ont été véritablement conjugué dans le recueil *La physique amusante* (2009) et dans les quatre autres volumes qui ont paru dans la suite, jusqu'en 2018. Nous pouvons le considérer comme un exemple singulier de poésie didactique et scientifique à nos jours : en effet, ce genre avait rejoint son acmé au XIX<sup>e</sup> siècle et Réda l'a repris de manière désengagée. De fait, il a favorisé un rapprochement entre la poésie et les sciences, en dépit de ceux qui les ont considérées comme des domaines opposés, comme c'est le cas de Voltaire<sup>52</sup>. Le didactisme voué à l'apprentissage des notions et des découvertes de la physique moderne y est certes reconnaissable, mais cela est accompagné d'un ton humoristique. Dans l'introduction au premier volume, il a d'abord comparé les formules mathématiques à des vers qui sont facilement mémorisables. Ensuite, il a déclaré :

« je n'ai pas su toujours me retenir d'ajouter, aux recettes rigoureuses de la Physique, mon propre grain de sel. Si des physiciens s'en amusent, j'y verrai la meilleure réponse à l'hommage que mon petit livre entend rendre à ces vertigineux poètes de notre temps<sup>53</sup> ».

L'humour, qui inclut à la fois le divertissement et le sérieux, devient effectivement un moyen utile à la compréhension des concepts de la matière en question – pour cette raison, Réda a été associé à Lucrèce et à son ouvrage *De rerum natura*. Plusieurs phénomènes sont expliqués par Réda – l'espace, le temps, le vide, la lumière, la gravité et ainsi de suite – en employant un langage clair et badin en même temps. À titre d'exemple, en parlant du temps, il affirme que

« Comme l'Espace, il est partout, mais nulle part  
Reste en place : il suit sa flèche. La corvée

Le trouve en permanence allègre, ponctuel.  
Propulsé par hier, son lendemain l'aspire  
Et, divers seulement pour qui tremble, soupire  
Ou s'ennuie, il demeure, en bougeant, actuel.<sup>54</sup> ».

De cette manière, nous comprenons d'abord que le temps écoule en suivant toujours la même direction, c'est-à-dire qu'il va toujours en avant. Ensuite, nous comprenons qu'il est

---

<sup>51</sup> Dupouy, Christine, *op. cit.*, p. 179 et Mainguy, Thomas, « La physique à l'école du poème : contrepoint didactique chez Jacques Réda », *Littérature*, 4, 180, 2015, p.50-72. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-70.htm>, consulté le 2 juin 2021, p. 71.

<sup>52</sup> Mainguy, Thomas, art. cit., p. 73.

<sup>53</sup> Réda, Jacques, *La Physique amusante*, Paris, Gallimard, 2009, p. 8.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 20.

toujours actuel d'un point de vue objectif, tandis que nous pouvons en avoir une perception différente selon notre disposition à un moment donné. La dimension du temps est un sujet fondamental en physique et Réda ne peut ne pas l'associer également à la musique et à la poésie. Plus précisément, à partir du temps, le poète nous renvoie à la question du rythme : dans la *Physique amusante*, le rythme est défini comme « le plus bel enfant de la Vie et du Temps<sup>55</sup> » ; dans d'autres ouvrages successifs – dans l'essai *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français* et dans *Le testament de Borée* – il rappellera que le rythme règle tous les phénomènes physiques et tous les éléments de l'univers, y compris le vers. L'emploi de vers réguliers (octosyllabes, décasyllabes ou alexandrins) rimés dans les poèmes de la *Physique amusante* convient alors particulièrement. Entre autres, le texte inclut de nombreux renvois littéraires, mythologiques ou historiques contribuant à personnaliser cet itinéraire dans le champ de la physique : par exemple, Réda ne renonce pas à invoquer les Muses, patronnes de la poésie, pour qu'elles lui donnent l'inspiration nécessaire à l'accomplissement de son ouvrage (« donnez-moi de pouvoir entendre et scander votre chant / Au rythme que le pas du vers nous insuffle en marchant<sup>56</sup> »).

Comme nous venons de le mentionner, ces ouvrages ont été rédigés en vers réguliers, rimés. La pratique de ces vers s'est notamment intensifiée dans l'œuvre de Réda à partir des années 1990 et l'auteur l'a mise en valeur sans pourtant renoncer à l'application de formes libres (vers libres, poèmes en prose) ou moins usitées (par exemple le vers de quatorze syllabes) tout au long de son activité. Comme il l'a affirmé dans une note au recueil *L'adoption du système métrique* (2004), le vers régulier n'est pas privilégié par rapport aux autres typologies. Par contre,

« ce qui le recommande est le caractère anonyme et collectif de sa lente élaboration. Il participe ainsi du commerce humain dans ses pratiques les plus soutenues, qu'il s'agisse de transmettre un savoir, livrer une confidence, s'adonner à un jeu ou à une volupté. Il est le corps d'une volupté qu'on partage avec le langage, première et peut-être suffisante manifestation de la poésie en tant que passage d'une réalité dans des mots<sup>57</sup> ».

Le système métrique, qui est le fruit d'un long travail théorique et pratique au cours des siècles, ne devrait pas être considéré comme une contrainte : en affirmant que « c'est lui qui nous adopte, quand on a perçu le rythme en acte dans la représentation verbale qu'il en fournit<sup>58</sup> », Réda a renversé la perspective sur le sujet. Cela est quand même accompagné d'un

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>57</sup> Réda, Jacques, *L'adoption du système métrique. Poèmes 1999-2003*, Paris, Gallimard, 2004, p. 117.

<sup>58</sup> *Ibid.*

autre constat selon lequel l'application rigoureuse des règles établies est désormais dépassée. Dans l'un de ses essais les plus récents, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français* (2019), l'auteur s'est attardé sur l'évolution du vers français, ce qui va de pair avec l'évolution de la langue. Réda a fait recours à une image militaire pour développer son raisonnement. Après avoir vécu son enfance dans une ville de garnison, il a pris connaissance de plusieurs ouvrages écrits, y compris ceux en vers, et il les a comparés à une grande armée ; plus précisément, tous les vers constitueraient une infanterie de la langue française, un corps d'élite organisé en régiments et bataillons. En effet, l'écriture poétique a été l'objet d'une pratique de la langue qui s'est étendue dans un arc temporel très long : le vers régulier a été normé et perfectionné surtout à partir des premiers textes écrits en vers au Moyen Âge jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. À ces époques, le vers était notamment reconnu pour son utilité sur le plan pratique, pédagogique, civique et religieux et il pouvait être considéré comme un bien commun – à titre d'exemple, l'idéation des vers, structures fixes ayant un certain rythme, contribuait à la mémorisation et à la transmission des savoirs, comme l'avait déjà anticipé Réda dans la note à l'*Adoption du système métrique*. L'armée du vers, d'abord bien équipée et unie, se serait débandé en de petites unités isolées au moment où, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les normes du vers régulier ont été assouplies, sinon abandonnées, et sa fonction pratique a perdu sa valeur. Ces unités se seraient retrouvées dans la même condition « d'une cavalerie sans soutien logistique et d'artillerie ni claire vision de ses objectifs<sup>59</sup> ». Si nous comparions la poésie à une guerre, ce serait une guerre que la langue française a conduite dans un millénaire, mais qu'elle ne pourrait plus soutenir aujourd'hui. Réda affirme que la langue française actuelle est dégradée, influencée par plusieurs aspects – pensons aux décalages entre la fixation des modèles écrits, notamment lettrés, et l'évolution rapide de la langue parlée ; à la pénétration de langues étrangères telles que l'anglais et au développement du langage informatique. En d'autres termes, la condition du vers est un reflet des changements de langue et de la société au cours du temps. Pour Réda, il s'agit de mécanismes naturels qui ne peuvent pas être arrêtés, d'où la dénomination d'*histoire naturelle* dans le titre de son essai.

L'analyse de Réda est aussi à la base du texte que nous aborderons ci-après, *Le Testament de Borée*. Nous parcourrons maintenant le texte du *Testament de Borée* en mettant en lumière ses aspects formels et thématiques les plus importants (2.2).

---

<sup>59</sup> Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, Paris, Buchet/Chastel, 2019, p. 10.

## 2.2 *Le testament de Borée*

Comme nous l'avons souligné jusqu'ici, Jacques Réda a été un auteur prolifique et qui a amené un long travail théorique et pratique sur la poésie. Après son essai intitulé *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, l'ouvrage ayant pour titre *Le testament de Borée* a paru chez Fata Morgana, en janvier 2020. En général, nous considérons un testament comme un acte écrit à un certain moment de la vie pour exprimer ses dernières volontés ; dans le domaine littéraire, il constitue la « dernière œuvre d'un artiste, ultime expression de sa pensée, de son art<sup>60</sup> ». Avec ce testament, Réda est aux sommets de sa réflexion sur la poésie, et notamment sur le vers français. Sur ce dernier, le poète a posé un regard ausculteur lui permettant de dresser un état des lieux précis sur son présent et de faire des hypothèses sur son avenir, ce qui est strictement lié aux évolutions de la langue et du langage. En écrivant le texte en vers réguliers et rimés, l'auteur n'a pas envisagé de défendre à tout prix les modèles de la versification traditionnelle, mais il nous aide à estimer la valeur de leurs règles, même à une époque – l'actualité – où leur application est toujours plus limitée, sinon au point d'une possible amnésie ou disparition. Écrit sur un ton qui inclut le lyrisme, la gravité et l'humour, le texte nous accompagne dans un parcours qui traverse plusieurs moments de l'histoire, tout en incluant des renvois à la mythologie, à la littérature, à la musique, à la physique, à l'astronomie et à la technologie.

Du point de vue de la structure, l'ouvrage est constitué de quatre parties. La première, « Pourquoi Borée ? », est l'introduction qui nous accompagne ensuite vers la deuxième section, à savoir celle du testament. Ces deux parties présentent des strophes de dix vers (dizains) où le système de rimes suivant se présente : ABAB CC DEED, à savoir des rimes croisées, un couplet de rimes plates et des rimes embrassées. Chaque strophe est composée en prévalence d'octosyllabes ; occasionnellement, d'autres vers apparaissent (quelques décasyllabes, alexandrins ou vers de quatorze syllabes). Le testament est suivi d'une conclusion, indiquée sous le nom de « Péroration » (en rhétorique, la « conclusion ou dernière partie d'un discours dans laquelle l'orateur rappelle, brièvement et de manière concise, l'essentiel de son propos et dont le but est d'emporter la conviction de l'auditoire (et éventuellement de l'entraîner par un appel aux sentiments, aux passions)<sup>61</sup> ». Dans ce cas, il

---

<sup>60</sup> « Testament » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). Disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=651770565;r=1:nat=;sol=0;>, consulté le 19 juin 2021.

<sup>61</sup> « Péroration » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). Disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?27;s=3225382800;> consulté le 12 juin 2021.



s'agit d'une seule poésie en vers rimés. Finalement, il figure une toute dernière section intitulée « Stomp » et dédiée à Alexandre Prieux (1982), traducteur et correspondant de Jacques Réda, comme nous le remarquons dans le volume *Entretien avec Monsieur Texte* (Fario, 2020).

En commençant par l'introduction (« Pourquoi Borée ? »), nous pouvons déjà collecter des informations importantes concernant la forme et les contenus du texte. Tout d'abord, l'auteur cite le personnage de Borée que nous pouvons observer dans le titre de l'ouvrage. Il s'agit d'une figure mythologique, à savoir du dieu du vent du nord, fils d'Éos et d'Astréos et frère de Zéphyr, Euros et Notos. Selon les mythes, il engendra douze poulains qui traversaient les landes tout en laissant l'herbe intact. Le poète affirme ensuite que Borée a donné la forme à l'alexandrin ayant douze syllabes et donc « galopant » douze fois (v. 1-10). Le grand patrimoine poétique s'est ainsi constitué et les êtres humains en sont devenus les bénéficiaires. Une dilapidation de cet héritage a pourtant eu lieu au fil du temps, à tel point qu'à l'âge actuelle, il ne fascine que « l'antiquaire » – comme si le vers était destiné à devenir un objet ancien et rare, une pièce de collection – et le « bricoleur entêté / A brancher la corde métrique / Sur le haut voltage excentrique / de la fée Électricité » (v. 14-20) – image suggestive, qui décrit peut-être le vers comme un élément dont la nature a été bouleversée. De toute façon, cette constatation n'empêche pas le poète d'exprimer son admiration et sa reconnaissance envers la tradition de la poésie. Il ne se considère ni comme un « nouveau Borée » (v. 41) ni comme un poète ayant un « culte idolâtre » pour la Muse (v. 45), mais comme un « disciple » du vers, le maître qui lui a appris « l'art du mètre » (v. 47-50). L'une des preuves en faveur de cette affirmation est représentée par le choix de l'octosyllabe pour la rédaction de son testament. Des alternatives ne manquaient pas : il cite à ce propos le décasyllabe, un vers « fier », car associé à la poésie épique ; l'heptasyllabe, qui est pourtant comparé à un « cheval arabe trop nerveux » et même le vers de quatorze syllabes, « amoureux de la symétrie » (v. 21-30). Cependant, il nomme l'octosyllabe en qualité de « greffier » du testament, car il évite que la « fantaisie » et la « frénésie » aient trop de liberté et qu'elles arrivent à se disputer sur le sujet de la poésie (v. 31-38). Cela signifie que le vers de huit syllabes assure un certain équilibre dans la forme et dans le développement des contenus. Entre autres, Réda en avait décrit les qualités essentielles dans l'essai *Quel avenir pour la cavalerie* : d'abord, sa longueur mesurée ; ensuite, son mouvement assez libre, proche de la prose, où la rime suffit à rappeler sa nature syllabique ; finalement, en tenant compte de ces éléments, la capacité de bercer et de tenir éveillée l'attention en même temps, comme il se passait dans les passages abstraits ou romanesques des textes de Jean de Meung et de Chrétien de Troyes. Pour ces raisons, l'octosyllabe s'est bien adapté aux chansons, aux méditations et

aux élégies<sup>62</sup>. De cette manière, nous comprenons que ce vers possède de grandes qualités d'un point de vue objectif et dans le testament, le poète en apporte également une explication originale, comme nous l'avons indiqué auparavant (la limitation de la fantaisie et de la frénésie). En compagnie du vers, la rime est l'autre élément essentiel mis en évidence par Réda. Il la définit, en employant des termes hyperboliques, comme « [s]a raison d'être » (v. 61) et comme une « démangeaison » (v. 64) à laquelle il n'existe pas de remède - en d'autres termes, comme un élément incontournable. Pourtant, cela ne doit pas être confondu avec une « manie » (v. 71) ou avec un « dada ridicule » (v. 75) : il s'agit de l'élément « sur quoi s'articule / Le grand Rythme fondamental – / Alternatif, contradictoire – » et qui, « Loin de borner sa trajectoire, / Le ramène à son point natal » (v. 76-80). Sur le plan métrique, la rime signale normalement la fin du vers, mais elle est aussi le point d'où le rythme prend son mouvement. Le rythme est un principe à la base du vers, mais du point de vue du poète, il s'étend ensuite à l'univers entier, c'est-à-dire à tous ses phénomènes physiques et aux êtres vivants. Effectivement, « tout mortel enfin participe / Du rythme » (v. 91-92), c'est-à-dire que tous ont la même nature que le rythme ; plus en détail, le poète « participe *au* rythme » (v. 94), comme si tout poète participait activement au rythme grâce au travail d'écriture en vers. En outre, à côté de la poésie, le rythme joue également un rôle essentiel dans d'autres activités humaines citées dans les strophes 12 et 13 : la danse – pratiquée par de nombreuses populations pour des raisons différentes (propitiatoire, religieuse, jubilatoire etc.) – et la musique – d'où le renvoi à l'image des orchestres de jazz dirigés par Duke Ellington et par Fletcher Henderson. Tout en reconnaissant l'importance du principe du rythme, le poète ne peut ne pas constater la présence de « souffles [qui] lui sont contraires » (v. 101) - autrement dit, des tendances qui en ont changé la perception. Il déclare en effet que l'élaboration de vers non rimés est signe que le rythme a été abandonné par la langue (v. 98-100). Ensuite, il souligne que le rythme peut être comparé à un « démiurge absolu » puisqu'il a prégnance sur tout (il « veille au bonheur de ses ouailles » au vers 149 ; il « comprend tout, s'entend compris / Par tout », aux vers 152-153), sauf que sur le numérique (v. 153), comme s'ils ne parlaient pas le même langage. De cette manière, nous reconnaissons en premier lieu qu'il existe des liens étroits entre le vers, la langue et le langage. En deuxième lieu, nous prenons conscience que ces liens ont changé au cours du temps et qu'ils changeront encore dans l'avenir. Avec ces indices révélateurs de la condition du vers français, l'introduction prend fin et le lecteur est invité à passer au testament où les points cruciaux de la question sont repris et développés.

<sup>62</sup> Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, op. cit., p. 40-41.

L'introduction s'était ouverte sur la référence à Borée et à l'héritage poétique ; le testament commence par contre en rappelant le « dernier apanage », ou privilège du poète, indiqué par « L'an nonantième de [s]on âge », (v.171). Ayant conscience de son âge avancé et de sa durable activité littéraire, il imagine que son nom figure déjà dans le répertoire des lettrés et que les dates de sa naissance et de sa mort devront être inscrites à un moment donné. Mais si les notaires n'avaient plus d'encre pour faire cela, le poète donnerait à eux le crayon qui a été l'instrument de son écriture, l'écriture étant l'activité à laquelle il a consacré son existence - ou, pourrions-nous même dire, le crayon avec lequel il a mis sur papier son existence pas à pas, ce qui est évoqué par l'image du « brouillon » au vers 190. Le poète, le sujet lyrique du texte, ne veut pas laisser le testament d'un « caïman qui sanglote / Sur soi » (v. 193-194), où il donnerait une image déplorable de soi-même, mais un testament où il veut décrire son rapport avec la poésie et où il veut être rappelé pour cela. Comme il l'indique lui-même, « Si j'eus commerce avec la Muse, / Ce fut plutôt comme on s'amuse : / Notre meccano fut le vers » (v. 225-227). Un meccano est un jeu composé de pièces métalliques à trous permettant de construire de nombreux objets ; de la même manière, le vers, dans la représentation du poète, est composé de « rouages » dont les mouvements rappellent les « nuages / Élastiques que l'étourneau / Étire dans l'air ou comprime » (v. 233-235). En outre, comme l'explique Réda dans *Quel avenir pour la cavalerie*, la rime est l'élément qui lubrifie ces rouages et fait bien fonctionner les mécanismes des textes poétiques<sup>63</sup>. Cette image relevant de la mécanique et de la physique contribue sans doute à la caractérisation du vers. De surcroît, un lien avec l'arithmétique est établi – l'auteur en avait déjà fait référence dans l'introduction (v. 123-125). En effet, la structure du vers se fonde sur le principe du syllabisme, à savoir le compte des syllabes, d'où dérivent à leur tour l'identification des mesures et la perception du rythme. Il s'agit ainsi d'une structure mesurable avant tout, dont les règles et les usages ont été élaborés au cours des siècles. Dans son testament, le poète en donne plusieurs indices. À titre d'exemple, il nous apprend que la poésie pouvait aborder de nombreux sujets tout en tenant compte des aspects formels. Au vers 411, il offre l'image d'une « chaste priapée » à laquelle pouvaient participer les « preux », les « artistes du cafouillis », les « pieux », les « piteux », « les conteurs », les « baladins », les « voyants », « Les Philémons et le Baucis » (v. 413-420). Ensuite, il affirme :

« Que ce fût pour Sainte Thérèse  
 Ou pour Bérénice et Titus,  
 Il suffisait – la diérèse,

<sup>63</sup> Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, p. 61-62.

Le nombre juste, l’hiatus –,  
 D’obéir à la rectitude.  
 Mais ce n’était qu’une habitude  
 Vite acquise. Le vers prenait  
 Ensuite, comme un théorème,  
 En charge l’essor du poème :  
 Chanson, épopée ou sonnet<sup>64</sup> » (v. 421-430)

Le vers réglé donc à la base des textes poétiques. En référence à l’extrait susmentionné, nous pouvons remarquer certaines normes traditionnelles, à savoir l’attention à la diérèse (la prononciation de deux voyelles consécutives en deux syllabes distinctes), le compte exact des syllabes et l’hiatus (la rencontre de deux voyelles appartenants à deux syllabes différentes, soit à l’intérieur d’un mot ou entre deux mots, et qui avait été interdite dans la versification classique). En outre, nous pouvons associer l’octosyllabe à la chanson, le décasyllabe à l’épopée et l’alexandrin au sonnet – ces trois typologies de vers étant les plus renommés de la tradition française. Dans un autre point du testament, le poète nous ramène plus précisément à la Renaissance et il mentionne le traitement du système du vers en évoquant des images naturelles : dans un premier temps, il était organisé à l’imitation d’un « parc à l’anglaise / Ici verger, là bocager » (v. 642) et dans un deuxième temps, de Marot à Malherbe, à la manière d’un espace naturel extrêmement ordonné, où l’herbe d’un sous-bois se transforme en gazon (une herbe fine et courte) et où des arbres croissent (les « chaînes, / Fûts des hêtres et troncs des chênes ») tout en étant alignés comme des troupes militaires (v. 647-649). Ensuite, en référence au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Louis XIV, il affirme que tous étaient « dociles à la baguette / De Boileau dans l’alexandrin » (v. 672-673). L’*Art poétique* (1674) de Boileau est un ouvrage emblématique ayant décrété les règles fondamentales sur l’écriture en vers (par exemple l’attention accordée aux modèles de l’Antiquité) et avait mis en relief la prédominance de l’alexandrin. Ainsi, le vers était reconnu en tant que structure mesurée et mesurable sur le plan métrique. Simultanément, il révélait aussi sa fonction d’instrument de mesure du monde : à titre d’exemple, Réda nous rappelle l’importance du genre de la poésie didactique ou scientifique qui s’est épanoui entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme le souligne F. Aït-Touati, il était apte à «mettre en poème des savoirs pour les ennoblir, pour les mémoriser, pour les diffuser, ou bien pour répondre à l’injonction horacienne de l’*utile dulci*<sup>65</sup> ». Ensuite, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la spécialisation toujours majeure des sciences se fondant sur des expériences et sur des résultats

<sup>64</sup> Réda, Jacques, *Le testament de Borée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2020, p. 29.

précis, la poésie a graduellement perdu sa prégnance sur ce domaine<sup>66</sup>. En effet, le vers avait assumé pendant longtemps le « rôle de comptable » et « d'interprète audacieux / Des énigmes que la science / Résolvait par l'expérience » (v. 735-738), et à un certain point, le vers n'a plus qu'à explorer « ce qu'on ne mesure pas » (v. 749). Parmi les changements les plus importants, nous reconnaissons un assouplissement des règles de la versification traditionnelle et une émergence d'autres formes d'écriture poétique, sans oublier les liens avec l'évolution de la langue et du langage mis en évidence par l'auteur. Ce dernier nous le suggère en rappelant les noms de certains poètes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui se sont distingués pour leurs choix formels et thématiques, comme par exemple Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud (v. 634-636). En ce qui concerne Baudelaire, nous pourrions rappeler le traitement du vers dans les *Fleurs du mal*, où une « tension entre une certaine orthodoxie prosodique [...] et une tendance à prêter à la matière sonore et poétique une autonomie dont l'équivalent pictural serait la *couleur*<sup>67</sup> ». En outre, il ne faut pas oublier l'audace des thématiques choisies, qui mettent en relief une « sensibilité presque malade » de l'auteur<sup>68</sup>. Ensuite, Baudelaire est également reconnu pour ses poèmes en prose (les textes du volume posthume *Le Spleen de Paris* ou *Petits poèmes en prose*, 1869), genre qui ne prévoit pas la disposition du texte en vers, mais qui présente des figures de style. Un autre témoignage significatif est celui de Lautréamont, alias Isidore Ducasse, avec dans ses *Chants de Maldoror* (1868, puis 1874). Il s'agit d'un autre exemple de prose poétique, c'est-à-dire d'un texte dépassant les règles de la poésie traditionnelle ; en outre, le ton épique y est prépondérant. Comme le remarque Réda, *Les Chants de Maldoror* contiennent une phrase qui semble prévoir les évolutions futures : « La poésie sera faite par tous, non par un », où le *tous* indique le lieu d'élaboration d'une nouvelle langue, étant donné qu'une langue est le fruit d'une collectivité où la contribution de chacun est absorbée dans l'ensemble<sup>69</sup>. Rimbaud, de sa part, a d'abord travaillé sur le vers régulier – et en particulier avec les mètres impairs –, mais son parcours l'a conduit à s'en éloigner, jusqu'à arriver à la forme du poème en prose, comme c'est le cas de l'ouvrage *Une Saison en enfer* (1873). Par la suite, le XX<sup>e</sup> siècle sera

---

<sup>65</sup> Aït- Touati, Frédérique, « Les très riches heures de la poésie scientifique », *La Vie des idées*, 12 juin 2014. Disponible sur <https://laviedesidees.fr/Les-tres-riches-heures-de-la.html#page>, consulté le 16 juin 2021.

<sup>66</sup> Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, p. 78-79.

<sup>67</sup> Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, édition établie par John E. Jackson, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche / classiques », 1999, p. 17.

<sup>68</sup> Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, p. 95.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 92.

riche en auteurs qui ont contribué à l'affirmation d'autres tendances, où le vers est libéré des règles métriques (le nombre précis et régulier des syllabes, la rime, la césure et ainsi de suite). À titre d'exemple, Réda nous rappelle le verset de Claudel, ou bien les vers libres de Cendrars et d'Apollinaire – ce dernier s'est aussi distingué pour l'élaboration graphique singulière de ses textes, notamment dans *Calligrammes* (v. 66, 525). Pour qu'une nouvelle langue s'élabore, le procès ne peut que commencer dans le chaos (v. 570-573), et le vers est passé exactement à un état chaotique, comme le souligne le poète dans plusieurs points du *Testament de Borée* (v. 470, 517). Il l'évoque également dans l'image d'un « tohu-bohu » étant le « prix fort de la liberté » (v. 318-320). De son point de vue, cette condition est le résultat d'une dégradation du rapport entre la poésie et la langue. L'auteur en donne une image évocatrice où les vers sont décrits comme des « coursiers fougueux » attelés par la poésie et qui, à un certain moment, se persuadant d'être « la cause du souffle » (d'être les éléments représentant et animant la poésie), ils secouent le joug et c'est là que les distances avec la langue se créent (v. 281-290). Les ressources de cette dernière (la grammaire, la syntaxe et ainsi de suite) perdent leur force et semblent se méfier du vers libéré (v. 291-295). La langue prend même des apparences humaines mettant en évidence son déclin. Dans sa jeunesse, elle était la tendre « mère nourricière » (v. 298) de ses ressorts (syntaxe, grammaire, etc.) et des vers, tandis que maintenant, elle est « vieille », « sans mémoire et dure d'oreille », une dame faisant de la bienfaisance et étant l'objet de moqueries (v. 301-310). De même, à son âge d'or, elle s'attirait le respect (l'appellatif « Madame » au vers 389 le prouve) et entre autres, elle avait l'embarras du choix de ses amants, indiqués ici par certains produits de la langue écrite (« poèmes, romans, / Drames, sermons, philosophie », v. 377-378). Maintenant elle est désorientée et elle se laisse aller aux chagrins dus à son charme rompu. En effet, la langue française, autant que les autres, est considérée par Réda comme un organisme ayant une propre conscience et un propre cycle biologique. Pour cette raison, le poète déclare : « Poètes, vous croyez écrire / Votre langue. Laissez- moi rire / En frère : nous sommes écrits » (v. 458-460). Après sa naissance, sa jeunesse et son âge mûr, elle est désormais parvenue à sa vieillesse et sa disparition dans l'avenir ne peut pas être exclue. En général, une langue disparaît au moment où une autre est capable de la remplacer. Le poète affirme ainsi qu'une nouvelle langue se produira avec « l'infiltration des barbares » (v. 547) parlant de différentes langues : il cite ici le « peul », le « bassari », le « mandingue » et le « tchilouba », à savoir les parlers de certaines populations africaines (v. 551-555). Dans l'essai *Quel avenir pour la cavalerie*, Réda précise que la langue française a toujours été de nature à assimiler les apports provenant de l'extérieur, mais à l'époque actuelle, elle est portée à un appauvrissement (ou simplification) dû à une « immigration économique, climatique ou politique » et à la nécessité

d'assurer l'apprentissage du français au moins à un niveau de base. De même, la présence d'autres langues est très forte et cela aura sans doute une influence dans l'avenir : à côté des langues d'Afrique, nous pouvons également ajouter celles du Proche-Orient et l'anglais<sup>70</sup>. Mais en revenant au testament du poète, nous pouvons conclure en citant l'autre aspect contribuant à définir la dégradation de la langue, jusqu'à toucher le langage articulé : le développement et la présence toujours plus massive du langage informatique. Ces paroles du poète, avec l'emploi d'une forme elliptique, retentissent en nous : « Place donc au robot sans âme / Sans les abîmes qu'elle inclut / Dans le sublime et dans l'infâme, / sans libre arbitre superflu » (v. 830-833). Le pronom *elle* semble se référer ici à l'âme, élément appartenant dans le spécifique à l'être humain et le mettant en contraste avec la machine. Le même rôle d'opposition est joué par le libre arbitre, cité à la troisième répétition de la préposition *sans* : le libre pouvoir de détermination est une autre faculté humaine. Comme l'affirme le poète, le robot « calcule et spéculé » grâce à l'électricité et s'il s'affole, nous ne devons que le débrancher (v. 834). Mais il ne faut pas exclure qu'il puisse un jour s'évoluer, apprendre à s'exprimer et employer son propre langage jusqu'au point de remplacer le nôtre (v. 840-850). Au contraire de la *langue de l'âme pour l'âme* imaginée par Rimbaud, il s'agirait plutôt de « celle de l'épithalame / Du mariage humain-robot » (v. 882-883), s'exprimant par les *bits* n'ayant ni « phonation », ni « calame », ni « cantatrice qui déclame » (v. 884-885). Le robot, ou « froid génie informatique », devra ainsi « gérer l'oubli du secret » de personnages de textes poétiques tels que *Les Filles de Camaret* (Tailhade) et *Les Cinq Grandes Odes* (Claudel), et il arrivera à éliminer tout mystère (v. 890-894, 900-904). Le poète arrive même à se faire une image singulière, celle du déraillement de notre Terre de sa propre orbite et dont tout l'ensemble de ses éléments relevant de la nature, des êtres vivants et des artifices (indiqués ici par les mots « minéraux », « chair » et « ferraille », v. 912) « alimentera la coulée / Au fond de la nuit étoilée / Où dans cent mille ans, par hasard, / Mal réglé sur sa longueur d'onde, / Le capteur d'une vieille sonde / Le percevra comme un pulsar » (v. 914-919). Peut-être qu'il évoque une disparition et une amnésie concernant la Terre et le passage de l'humanité sur elle (son souvenir ne serait gardé ni par un « souffle », ni par un « menhir », ni par un « éclat de vers ou de prose »), tout en le décrivant comme quelque chose d'annoncé à l'avance (v. 920-930). À ce point, le poète se demande s'il est important de savoir comment « tous les airs de notre chanson » – où les airs pourraient désigner les mélodies, les mouvements rythmiques et musicaux, et peut-être aussi les émotions, les mouvements de l'âme qui en dérivent – « se perdront dans le silence » (v. 931-933). Le poète rappelle qu'il

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 198-204.

convient entre-temps de continuer nos activités à l'aide du rythme (l'écriture et la danse sont notamment évoquées aux vers 936-937) et il conclut son testament avec une affirmation mystérieuse : « Ce qui s'en va de la trompette / Revient ailleurs par le tambour » (v. 938-939). Pourrons-nous encore avoir de la sensibilité pour le vers et pour son rythme, l'entendre peut-être dans un autre temps et autre part ?

Nous arrivons ainsi à la partie finale du testament intitulée « Péroration ». Ce terme appartient au domaine de la rhétorique et désigne la conclusion d'un discours où l'orateur résume les contenus tout en employant un ton vigoureux de manière à convaincre l'auditoire. En effet, les contenus du testament sont ici concentrés en un texte unique, en décasyllabes liés entre eux par un système de rimes ressemblant à celui que nous avons déjà observé (en ce cas, deux séries de rimes croisées, un couplet de rimes plates et deux séries de rimes embrassées). Nous y retrouvons l'idée dominante selon laquelle « tous lasse et passe » (v. 16) : le dernier poète n'aura ni de testament, ni d'héritiers et le vers, déjà désuet, risque d'entrer dans l'oubli. Finalement, l'auteur s'interroge sur les raisons pour lesquelles nous devrions nous préoccuper du sort des vers et de leur musique, alors que nous sommes encore en mesure de danser et de chanter.

Pour conclure, nous traiterons brièvement la toute dernière partie du volume de Réda, à savoir la section « Stomp<sup>71</sup> », dédiée au correspondant Alexandre Prioux. Elle se fonde sur un certain nombre de strophes longues, composées d'octosyllabes suivant un système de rimes croisées. Le lecteur peut y reconnaître les thématiques essentielles de l'ouvrage : en particulier, l'idée du rythme en tant qu'élément éternel et omniprésent ; le discours sur l'évolution du vers et sur son sort n'étant pas propice. De surcroît, nous pouvons observer des expressions singulières du poète : par exemple, « Mon bienfaiteur et mon bourreau, / Jamais le rythme ne me quitte » (v. 137-138) et « je danse, donc je suis » (v. 176) définissent son rapport au rythme, la première formule étant alternative à la citation de Baudelaire et la seconde à celle de Descartes. Dans un autre point du texte, et plus précisément dans les vers finals, il nous donne une image de soi témoignant de son attachement à l'écriture en vers français : « Ridicule, / Je veux bien l'être s'il est vrai / Qu'entre l'aube et le crépuscule, / La rose de Ronsard périt, / Mais toujours, dans ses vers, refléurit » (v. 341-345).

---

<sup>71</sup> Il s'agit d'un terme d'origine anglaise désignant un "jazz que l'on danse en frappant au pied pour marquer le rythme". Définition tirée du Dictionnaire Larousse Anglais-Français, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/stomp/615108>, consulté le 18 juin 2021.



Après avoir donné des renseignements sur Jacques Réda et sur son œuvre, nous montrerons dans le chapitre suivant (III) l'extrait du *Testament de Borée* que nous avons choisi pour notre travail de traduction.

### **Chapitre III : Extrait du texte original et traduction**

Dans ce chapitre, nous rapporterons l'extrait du texte original et sa traduction. Plus en détail, le passage inclut l'introduction et une partie du testament, jusqu'au vers 489 (p. 31).

### 3.1 Original

Pourquoi Borée ?

Il engendra, dit la légende,  
Et sous la forme d'un cheval,  
Douze poulains qui, sur la lande,  
Malgré son naturel brutal,  
Couraient, laissant l'herbe vibrante.  
Zéphyr, auquel il s'apparente,  
Fut plus amène, plus serein.  
Mais c'est à coup sûr à Borée  
Que doit sa forme élaborée  
Douze fois galopant ou calme, Alexandrin.

De son merveilleux héritage,  
Nous avons tout dilapidé  
Et nous retrouvons à l'étage  
Où le vers, désuet, soldé,  
Maintenant de santé précaire,  
N'attire plus que l'antiquaire  
Et le bricoleur entêté  
A brancher la corde métrique  
Sur le haut voltage excentrique  
De la fée Électricité.

### 3.2 Traduction

#### Perché Borea?

Leggenda vuole ch'egli diede vita,  
Assunte le sembianze d'un cavallo,  
A dodici puledri, che, partita  
La loro gran corsa a rotta di collo,  
Lasciavano però l'erba vibrante.  
Zefiro, fratello a lui somigliante,  
Fu nelle disposizioni più liete.  
Ma Borea di certo fu il padrino  
Della forma del verso alessandrino  
Dodici volte galoppante o lieve.

Di quel suo patrimonio sorprendente  
Abbiamo ormai dilapidato tutto  
E siamo ora al delicato frangente  
Dal quale il verso non esce distrutto  
Ma versa in uno stato già precario,  
Affascina soltanto l'antiquario  
E il tuttofare in maniera ostinata  
Intento ad allacciar la corda metrica  
Ai cavi dell'alta tensione eccentrica  
Dell'Elettricità, magica fata.

Pour mon discours, le fier décasyllabe  
Aurait sans doute été plus opportun.  
Ou l’hepta, cheval arabe  
Trop nerveux. Il en est un  
Qui m’eut donné du fil à retordre,  
C’est le vers de neuf, rétif à l’ordre  
Où peut se complaire à quatorze encore un vers français  
Amoureux de la symétrie  
Où toujours il se rapatrie  
Après – sur onze, treize ou quinze – tant d’insuccès.

Si j’ai choisi cet octopode  
Pour greffier de mon testament,  
C’est que, même sous forme d’ode,  
Il évite l’échauffement  
Sur un sujet – la Poésie –  
Où fantaisie et frénésie  
Se donnent souvent libre cours  
Et dégénèrent en disputes.  
Mais assez d’apprêts, de culbutes :  
Ma tâche m’appelle, j’y cours.

Sans me croire un nouveau Borée,  
Un autre Éole, dieu des vents,  
Pour la Muse qu’ont adorée

Al mio poema, il fiero settenario  
Avrebbe pure calzato a pennello.  
Direi anche l'illustre quinario,  
Ma è fin troppo nervoso. Quel fratello  
Che in un valzer m'avrebbe trascinato  
È il novenario, di tre in tre ritmato  
E meno in vista dell'endecasillabo  
Che in un'articolata melodia  
Trova sempre la propria armonia  
Dopo aver scorso dei versi il gran sillabo.

Proprio l'endecasillabo ho scelto  
Qual cancelliere del mio testamento  
Perché, di un'ode pur sotto l'aspetto,  
Quel verso evita l'infervoramento  
Nella materia – che è la Poesia –  
Laddove fantasia e frenesia  
Si scatenano spesso e volentieri  
E danno vita a vive discussioni.  
Basta a preparativi e scivoloni:  
Il dovere mi chiama, stiamo seri.

Un nuovo Borea non son per niente,  
Né un altro Eolo, dio dei venti,  
Ma per la Musa che adorata venne

Des foules d'humbles desservants,  
Aurais-je un culte d'idolâtre ?  
Non. Je répugne à ce théâtre.  
En tant que disciple assidu  
A ses leçons sur l'art du mètre,  
Ici je veux, envers ce maître,  
Le vers, m'acquitter de mon dû.

Il est indulgent et commode  
Si l'on respecte chaque loi  
Dont Boileau rédigea le mode  
En apparence ardu d'emploi.  
C'est une affaire aussi simplette  
Que de rouler à bicyclette  
Et la seule difficulté  
Est de savoir comment on freine  
Lorsque la pente vous entraîne :  
Je ne me suis plus arrêté.

Ma raison d'être fut la rime  
Qui se présentait à foison.  
Qui pourrait m'imputer à crime  
Une telle démangeaison ?  
Rien n'en guérit, rien ne l'apaise :  
Vers libre, verset, tout me pèse

Proprio da folle d'umili servienti  
Io non avrò forse un culto idolatra?  
No. Anzi, questo teatro non m'aggrada.  
In qualità di discepolo dedito  
Alle lezioni sull'arte del metro  
Io voglio qui, con quel maestro eletto,  
Ovvero il verso, saldare il mio debito.

È indulgente e pure conveniente  
Rispettare ogni singolo principio  
Che Boileau formulò espressamente  
E che sembra difficile in principio.  
Ma in realtà è una passeggiata  
Così com'è anche una pedalata  
E il solo vero affare complicato  
È quello di saper come si frena  
Se si è portati giù dalla discesa:  
Io non mi sono mai più fermato.

La mia ragion d'essere fu la rima  
Che compariva doviziosamente.  
Chi potrebbe arrivare a biasimarmi  
Per questo desiderio travolgente?  
Nessun antidoto, neppure un balsamo:  
Verso libero, versetto, mi mancano



Quand elle manque à mon appel.  
Son absence me rend morose  
Et, Caïn, je fuis dans la prose  
Comme après le meurtre d'Abel.

Ce ne serait qu'une manie  
Commune aux vieillards, aux enfants,  
Mais je dis qu'on les calomnie  
Et, pour ma part, je m'en défends.  
Loin d'être un dada ridicule,  
La rime, sur quoi s'article  
Le grand Rythme fondamental –  
Alternatif, contradictoire –,  
Loin de borner sa trajectoire,  
Le ramène à son point natal.

Son dynamisme s'y ressource,  
Innervant ainsi l'univers  
Depuis Pluton et la Grande Ourse  
Jusqu'à l'humble niveau du vers.  
Chaque mortel, qu'il soit suffète  
Ou larbin, habite en poète  
Comme en a jugé Hölderlin,  
Cette Terre dont les rapaces  
Ont ravagé tous les espaces,

Le forze se ella manca al mio appello.  
La sua mancanza per me è dolorosa  
E, Caino, rifugio nella prosa  
Come dopo aver ucciso il fratello.

Non sarebbe altro che una fissazione  
Comune negli anziani e negli infanti  
Ma dico che questa è diffamazione  
E, quanto a me, metto le mani avanti.  
Tutt'altro che fissazione ridicola,  
È sulla rima che appunto s'articola  
Il grande Ritmo che è fondamentale –  
Alternato, pure contraddittorio –,  
E non ne limita la traiettoria,  
Ma lo riporta al suo punto iniziale.

Il suo dinamismo ne trae vigore,  
Innervando in tal modo l'universo  
Compresi Plutone e l'Orsa Maggiore  
Fino al modesto livello del verso.  
Ogni mortale, padrone dicentesi  
O servo, abita poeticamente,  
Come il poeta Hölderlin l'ha espresso,  
Questa Terra i cui esseri rapaci  
D'ogni suo spazio son stati predaci,

Laissant bientôt l'homme orphelin.

Tout mortel enfin participe

*Du* rythme. Le poète, enfant

Que sa candeur seule émancipe,

Participe *au* rythme vivant

Même dans la matière atone.

Pardonnez celui qui détonne

En vers sans rimes ni raison :

C'est la langue qui le délaisse

Et fait paraître sa noblesse

Anxieuse, une trahison.

Tous les souffles lui sont contraires.

Où trouverait-il du secours ?

Pour moi je rends grâce à mes frères

Noirs, bruns, beiges, car leur recours

Direct au rythme par la danse

M'apprit comment sa discordance

Avec leur malheur les sauva

Et les fit rois, comme la Bible

Montre David, jugé risible,

Fêter le Rythme en Jéhovah.

Dansons alors (des mandibules

Lasciando ben presto l'uomo a se stesso.

Ogni mortale alla fine partecipa

*Del* ritmo. Il poeta, fanciullino

Che in virtù del suo candore s'emancipa,

Partecipa *al* ritmo che resta vivo

Anche immerso nella materia atona.

Ma chi crea versi venga perdonato

Se senza rime e ragione fondata:

La lingua lo abbandona, qual viltà

Che fa vedere la sua nobiltà

In affanno, qual grande pugnalata.

Tutti i venti gli son proprio contrari.

Chi potrebbe venire in suo soccorso?

Sono grato ai miei fratelli chiari

E scuri visto che il loro ricorso

Diretto al ritmo nei passi di danza

M'indicò come la sua discordanza

Con la loro afflizione li salvò

E li rese re, come della Bibbia

Il Re David che prima messo in dubbio,

Poi grato a Dio il Ritmo celebrò.

Danziamo dunque (a suon di mandibole

Qui ne servent pas qu'à mâcher),  
Sinon comme les funambules  
De Harlem, quand Duke et Fletcher  
Menaient de leurs bandes l'orchestre  
Et, mettant Chaos sous séquestre,  
K.O. le temps toujours vainqueur  
Mais lui-même un moment en butte  
Au riff têtu qui le culbute,  
Battant régulier comme un cœur.

Lu souvent avec un strabisme  
Qui l'a fait estimer gratuit,  
Arbitraire, le syllabisme  
De notre vers est le produit  
D'une subtile arithmétique  
De sa langue acataleptique,  
Donc soucieuse de confort,  
Qui, s'appuyant sur la dernière  
Syllabe des mots, routinière,  
Cherche à ménager son effort.

Ce manque apparent d'énergie  
Laisse apprécier la saveur  
De son éloquence assagie  
Et qui lui valut la faveur

Che non soltanto a masticare aiutano),  
Se non altro ispirati ai funamboli  
Di Harlem, quando Duke e Fletcher erano  
Lì a dirigere la loro orchestra  
E, mettendo Caos sotto sequestro,  
K.O., il tempo era vincitore  
Anche se talvolta era sconcertato  
Se si imbatteva nel riff ostinato,  
Costante quanto i battiti d'un cuore.

Letta spesso da una vista alterata  
Che la rende d'opinabile aspetto,  
La sillabazione che è riservata  
Al verso di Francia è il prodotto  
D'una sottile logica aritmetica  
Della sua lingua che è acatalettica,  
Dunque alla ricerca di conforto,  
E avendo in uso di trovare appoggio  
Sull'ultima sillaba nel conteggio,  
Sta attenta a misurar ogni suo sforzo.

La sua forza che appare consumata  
Fa in realtà apprezzare il sapore  
Della sua eloquenza più pacata  
Che le permise d'avere il favore

Des salons et des diplomates  
Las des capiteux aromates  
Grecs, latins, slaves ou teutons  
De l'européen papotage.  
Elle seule avait en partage  
Le don d'égaliser les tons.

Eût-il été d'humeur fantasque,  
Le rythme eût laissé le jargon  
De nos ancêtres morne et flasque  
Ou proche de ceux d'Aragon,  
Toscane ou d'Angleterre.  
Mais le rythme, parfois austère  
Comme un démiurge absolu,  
Des Célèbes aux Cornouailles,  
Veille au bonheur de ses ouailles :  
Rien ne lui paraît farfelu,

Oiseux, choquant, amphigourique :  
Il comprend tout, s'entend compris  
Par tout, sauf par le numérique,  
Cerveau binaire de souris.  
Mais les électrons et les astres  
Et le plus sot des poétastres  
(Sinon lui, son vers en tout cas),

Di salons e diplomati dolenti  
Per le diverse voci dagli accenti  
Greci e latini, poi slavi e teutonici  
Del chiacchiericcio d'europa natura.  
Lei sola possedeva di natura  
Il dono d'uguagliar tra loro i toni.

Fosse anche stato d'umore mutevole,  
Il ritmo avrebbe lasciato quel gergo  
Dei nostri avi monotono e arrendevole  
O per così dire vicino al verbo  
D'Aragona, Toscana o d'Inghilterra.  
Ma il ritmo a volte con un'aria austera  
Quanto quella d'un demiurgo assoluto,  
In ogni luogo da Oriente a Occidente  
Si prende cura d'ogni suo credente:  
A suo vedere nulla pare assurdo,

Vano, sconvolgente oppure involuto:  
Comprende tutto, tutto lo comprende  
Ma il digitale da ciò è escluso,  
Cervello binario che i clic comprende.  
Ma sia dagli elettroni, sia dagli astri  
E dal più stolido dei poetastri  
(Se non da lui, dai versi da lui dati)



L'appréhendent pour le traduire  
A leur manière, mais sans nuire  
Ses tours les plus délicats.

Ici se clôt mon liminaire.  
De la suite de mon trajet,  
Lecteur ami, je t'exonère.  
J'entre dans le vif du sujet,  
Si toutefois déjà Borée  
N'en a pas la somme égarée  
Sous son souffle, ainsi que jadis  
L'eût écrit Marot ou Jodelle  
Lors que le vers, à tire d'aile,  
Volait, oiseau de paradis.

Viene colto perché lo tradurranno  
A lor modo, ma senza recar danno  
Ai suoi movimenti più delicati.

Qui si chiude la mia introduzione.  
Dal seguire tutto il mio tragitto  
Amico lettore, hai l'essenzione.  
Entro adesso nel vivo del soggetto,  
A meno che Borea nel frattempo  
Non ne abbia già fatto, sotto il suo vento,  
Perder la rotta, come riferito  
Da Marot o Jodelle, uno dei tali,  
Quando il verso, in un frullio d'ali,  
Volava, uccello del paradiso.

## Testament

L'an nonantième de mon âge,  
Avant que l'on m'ait inhumé  
Dans l'oubli, dernier apanage  
Du poète qui fut nommé  
A tel endroit du répertoire  
Où les notaires de l'histoire  
De la langue ont déjà prévu –  
Les deux pieds dans leurs charentaises –  
De placer entre parenthèses  
Les deux dates qui l'auront vu

Passer, aussi furtif entre elles  
Que le tiret qui les unit,  
Pareilles à deux sauterelles  
Dans les friches de l'infini,  
Si d'aventure ils manquaient d'encre,  
Je veux, avant de jeter l'ancre,  
Leur léguer au moins le crayon avec lequel s'est asservie  
Opiniâtrement ma vie  
A recomposer son brouillon.

Non que je craigne la tremblote

## Testamento

Dei miei novant'anni ormai al passaggio,

Prima ch'io venga per sempre inumato

Nell'oblio, ecco l'ultimo appannaggio

Del poeta che venne annoverato

Nel preciso punto del repertorio

Dove i dovuti notai della storia

Della lingua hanno oramai previsto –

Coi piedi avvolti in pantofole calde –

Di mettere entro parentesi tonde

Le due date che l'avrebbero visto

Passare fugaci tra le suddette

Quanto il trattino della loro unione

Quasi fossero due cavallette

Di infiniti spazi in esplorazione.

Se per caso l'inchiostro più non dura

Voglio almeno, prima che sia sera,

Lasciare a loro quella mia matita

Al cui segno infatti mai si è sottratta

La mia vita di certo assai cocciuta

Per vedersi quale opera finita.

Non temo affatto d'essere tremante,

La cécité, l'essoufflement,  
Mais d'un caïman qui sanglote  
Sur soi, laisser le testament.  
Un poète voudrait qu'on l'aime,  
Mais combien valent leur poème ?  
Qui ne flatte un peu son égo  
Ou facilement ne s'en compte  
Et sans jamais rougir de honte :  
La Fontaine ? Victor Hugo ?

Autant alors s'aimer soi-même  
Au point de se donner les gants,  
Si l'on prend son âme pour thème,  
De le dire en vers élégants  
Insinuant qu'on n'est pas dupe,  
Quand on va humer sous ta jupe  
Avec le flair d'un maraudeur,  
Des flatuosités des anges  
Qui flûtent mieux que des mésanges,  
Ô Muse, ta sublime odeur.

Quelle police détestable  
Recrute plus d'un rimailon  
Qui veut te faire "mettre à table"  
Après Rimbaud, après Villon ?

D'essere cieco o in affanno crescente,  
Ma invece di un caimano singhiozzante  
Tra sé e sé, lasciare il testamento.  
Un poeta vorrebbe essere amato,  
Ma quanto vale il proprio operato?  
Del poeta compiace un poco l'ego  
O ansiosamente perfino l'agogna  
E senza arrossire dalla vergogna:  
La Fontaine? Victor Hugo? Come prego?

Tanto vale dunque amar se stessi  
Arrivando al punto di darsi vanto,  
Se in poesia si parla di se stessi,  
Con eleganti versi s'ha da farlo  
Che a illusioni nostre non danno adito,  
Quando respiriamo sotto il tuo abito  
Quasi avessimo un fiuto da furfante,  
Tra le ariette degli angeli cantanti  
Coi passerotti pure gareggianti,  
O Musa, la tua essenza inebriante.

Solo una polizia odiosa assai  
Assolda poeti da quattro soldi  
Per sapere se il sacco vuoterai  
Come per Rimbaud e Villon, ricordi?

Ils t'ont à leurs dépens connue,  
Pour t'avoir découverte nue.  
Mais combien d'autres, parmi nous,  
T'auront toujours effarouchée,  
Jugée et sainte et débauchée  
En te prenant sur leurs genoux ?

Je n'ai pas eu ce privilège  
Dont se targuent des indiscrets,  
Et de commettre un sacrilège,  
Jamais je ne me vanterais.  
Si j'eus commerce avec la Muse,  
Ce fut plutôt comme on s'amuse :  
Notre meccano fut le vers.  
Qu'on s'en déleste ou le moleste,  
De sa mécanique céleste  
Dante a rebâti l'univers.

Ce que l'on sait de ses rouages  
Démontre que ce meccano  
Relève plutôt des nuages  
Élastiques que l'étourneau  
Étire dans l'air ou comprime.  
Il se passe alors de la rime  
Dont le vers eut toujours besoin,

A loro spese t'hanno conosciuta  
Poiché t'avevano scoperta nuda.  
Chissà quanti altri, nella nostra cerchia,  
Ti avranno giorno e notte spaventata  
E santa e depravata giudicata  
Tenendoti sulle loro ginocchia!

Io non ho avuto tale privilegio  
Di cui si millantano gli indiscreti  
E se io commettessi un sacrilegio,  
Mai ne riceverei dei plausi lieti.  
Se con la Musa io fui in contatto  
Fu invece per piacevole diletto:  
Il nostro meccano fu appunto il verso.  
Le sue sorti fossero anche funeste,  
Di quella sua meccanica celeste  
Dante ha ricostruito l'universo.

Quel che sappiamo dei suoi ingranaggi  
Ci rende chiaro che questo meccano  
È come le nuvole di passaggio  
Elastiche che lo storno che plana  
Nell'aria o distende o comprime.  
Il verso lascia allora le sue rime  
Con cui cerca sempre d'esser congiunto,



Qu'il fût confidence ou harangue,  
Pour maintenir avec la langue  
Le charme de son contrepoint.

Ainsi parfois même frivole  
Sous la stricte règle du vers  
Dans notre langue, la parole  
Courtoisement se tourne vers  
Un interlocuteur sensible,  
Fût-il le silence impassible  
Qui répond à tous nos "pourquoi ?".  
Le jeu du monde, qui se prête  
Aux "comment ?" plus loin nous arrête :  
Le fond des choses reste coi.

Comme il arrive que l'on voie  
Un rayon du soleil couchant  
Qu'une vitre – où, là-bas –, renvoie,  
Pourtant parfois l'écho d'un chant  
Semblait surgir de ce silence  
Sur l'aile d'un vers où balance  
Un instant en pleine clarté  
Une réponse énigmatique.  
Or seule la mathématique  
Apaaise notre anxiété.

Sia per confidenza o per arringa  
Per mantenere assieme alla lingua  
Il fascino che è nel suo contrappunto.

Anche se a volte con aria leggera  
Sotto la rigida norma del verso  
Nella lingua francese, la parola  
Con grande cortesia si volge verso  
Un interlocutore che sensibile,  
Fosse anche il silenzio imperturbabile,  
Trova risposta ai nostri “perché?”.  
Il gioco del mondo, che ben si presta  
Ai “come?” più in avanti ci ferma:  
Il fondo delle cose resta cheto.

Così come succede d’osservare  
Un raggio del sole in pieno tramonto  
Che su un vetro si riesce a rispecchiare  
A volte tuttavia l’eco d’un canto  
Dal silenzio sembrava risuonare  
Sull’ala d’un verso dove a oscillare  
In un momento di piena chiarezza  
V’è una risposta assai enigmatica.  
Eppure soltanto la matematica  
Ci fa uscire dalla nostra incertezza.

Le calcul nous rend sens usure  
Et même avec des intérêts  
Ce que l'on prête à sa mesure  
Exacte et toujours en progrès  
Dans l'infiniment divisible.  
Mais une part de l'invisible  
Échappe même au nombre pi.  
À quoi bon vouloir le poursuivre ?  
L'infini n'est qu'un fantôme ivre  
Et titubant qui déguerpit.

Laissons donc cette fantaisie  
A d'autres ivrognes vivants :  
Les poètes. La poésie,  
Qui flotte au gré de tous les vents,  
Ne mesure rien qu'elle-même.  
C'est un merveilleux stratagème  
À quoi son vers nombré servait.  
On ne peut en aucun domaine  
Où l'esprit humain se démène  
Lui délivrer aucun brevet.

Les coursiers fougueux qu'elle attelle  
Demeurent plus irrésolus  
Ou saisis par la tarentelle

Il calcolo ci rende con misura  
Ma con interessi lo stesso in più  
Ciò che noi prestiamo alla sua misura  
Esatta e in progressione sempre più  
Nell'infinitamente divisibile.  
Ma una parte di quanto è invisibile  
Sfugge pure al controllo del pi greco.  
Allora perché stargli alle calcagna?  
L'infinito è solamente un fantasma  
Che s'allontana barcollante ed ebbro.

Lasciamo allora tale fantasia  
Ad altri ebbri che sono anzi viventi:  
I poeti. La loro poesia,  
Che ondeggia al soffiare di tutti i venti,  
Va a misurare soltanto se stessa.  
È una fantastica e astuta mossa  
A cui serviva il verso misurato.  
Proprio in nessun campo di ricerca  
Dove l'intelletto umano s'ingegna  
Possiamo lasciarle un certificato.

I corsieri irruenti da essa aggiogati  
Rimangono invece più tentennanti  
O dalla tarantella pizzicati

Que les superbes cumulus  
Dissous par une longue pause.  
Se flattaient-ils d'être la cause  
Du souffle ? Alors dans ses brancards  
Tout l'attelage du vers rue  
Avec une fureur accrue.  
Et multipliant les écarts,

Le roulement de la syntaxe,  
La grammaire et tous ses ressorts  
Patinent, lâchent. On les taxe  
D'ennemis des nouveaux essors  
Que le vers libéré va prendre  
S'il parvient encore à s'entendre  
Avec la langue qui, jadis,  
Comme une mère nourricière  
Conteuse et déjà romancière  
Les avait, enfants, dégourdis.

Mais la voici maintenant vieille,  
Presque impotente. Désormais,  
Sans mémoire et dure d'oreille  
Comment irait-elle aux sommets  
Qu'elle atteignit dans sa jeunesse ?  
C'est une dame patronnesse

In confronto ai cumuli imponenti  
Che son divisi da una lunga pausa.  
S'illudevano d'essere la causa  
Del soffio? E allora assai scalpitante  
Il verso si ribella al proprio giogo  
Dando a una grande furia uno sfogo.  
E con l'aumentare delle distanze,

La sintassi col proprio andamento  
La grammatica e tutte le sue risorse  
Cedono e cadono. Quale commento?  
Le vediamo ostili alle nuove rotte  
Che liberato il verso tratterà  
Se ancora a intendersi riuscirà  
Con la lingua, che in epoche passate  
Come una tenera madre nutrice,  
Già romanziera oltre a narratrice  
Le aveva, nell'infanzia, animate.

Ma eccola adesso divenuta vecchia,  
Quasi impotente. Quindi come ora  
Senza memoria e dura d'orecchi,  
Come potrà tornare allo splendore  
Di cui brillò nella sua giovinezza?  
Tale signora fa beneficenza

Dont on ne peut guère espérer,  
Sans la traiter à la hussarde  
Avec l'aplomb d'une avant-garde,  
La railler ou la délurer.

Autour d'elle, quelques fidèles  
Restent blottis sous ses jupons,  
Et reproduisent ses modèles,  
Jeunes candides, vieux poupons  
En quête d'un nouveau délire  
Qui ménage l'antique lyre  
Dont les cordes one éclaté.  
C'est le tohu-bohu qui règne  
Et, que l'on s'y joigne ou le craigne,  
Le prix fort de la liberté.

Que la destinée est menteuse !  
Quand j'étais encore mignon,  
Emballé dans ma barboteuse  
Et pas plus haut d'un champignon,  
Qui m'aurait promis tant de rides,  
Et ces rouges îles Hébrides  
Dont m'archipelle l'eczéma ?  
Quelle risible frénésie  
Qu'à propos de la poésie

E da ella non si può sperare nulla  
Senza comportarsi con malagrazia  
Con la sfrontatezza di un'avanguardia,  
Provocarla o farla oggetto di burle.

Attorno a lei, alcuni suoi vassalli  
Vanno a rannicchiarsi sotto i suoi manti,  
E stanno a riprodurre i suoi modelli  
Candidi giovani, passati infanti  
Alla ricerca d'un nuovo delirio  
Che faccia risuonar l'antica lira  
Le cui corde si sono spezzate.  
È il caos totale a governare  
E che vogliate unirvi o scappare,  
Il prezzo della libertà trovate.

Ma che naso lungo che ha il destino!  
Quand'ero ancora un dolce piccoletto,  
Ancora avvolto nel mio completino  
E non più alto rispetto a un funghetto,  
Chi mi avrebbe predetto tante rughe,  
E queste rosse Isole Ebridi pure,  
Arcipelago d'eczema assai vasto?  
E quale ridicola frenesia  
A proposito della poesia



Vouloir faire mon cinéma !

Quand Néron mourut en artiste,  
Seul au monde à le déplorer,  
Clown sinistre au bord de la piste  
Où l'on allait le massacrer  
Et qu'il prononça son éloge,  
Sans doute avait-il dans sa toge  
De quoi rémunérer Charon.  
S'il me dit "passons la monnaie",  
Il se pourrait, moi, que je n'aie  
Pas de quoi lui donner un rond.

Et je resterai sur la berge,  
Les pieds dans la vase, vaseux,  
Me demandant à quelle auberge  
Aller frapper. Mais pas chez eux,  
Les élus des Champs-Élysées.  
Leurs âmes sont trop avisés  
Pour me reconnaître des leurs.  
Et s'ils souffrent que je les lorgne,  
Ce sera depuis l'hôtel borgne  
Des faussaires et des voleurs.

Qu'enseignerais-je alors à Pythagore,

A farmi un mio film l'aver pensato!

Quando con Nerone morì l'artista,  
Il solo al mondo che lo deplorasse,  
Un clown sinistro al bordo della pista  
Dove lo avrebbero ucciso si disse  
E dove pronunciò il suo elogio,  
Aveva nella toga senza dubbio  
Quel che serviva per pagar Caronte.  
Se mi dicesse "prego, la moneta",  
Forse potrei non essere munito  
Neppure di uno spicciolo restante.

E rimarrò allora sulla riva  
Con i piedi nel fango, limaccioso,  
Ricercando un alloggio che m'ispira  
Per bussare alla porta. Ma è escluso  
Ai Campi Elisi, tra i lor destinati.  
Le loro anime sono troppo sagaci  
Per accogliermi come uno di loro.  
E se soffrono il mio sguardo insistente,  
Sarà dal malfamato albergo ambiente  
Perfetto per ladri e contraffattori.

Cosa potrei insegnare a Pitagora,

Platon, Job, Lucrèce, Plotin,  
Jésus, Confucius, Tagore,  
Descartes, Bach, saint Augustin ?  
A Pasteur, Poincaré, de Broglie ?  
De mon court savoir qui s'embrouille,  
Tous ces sages illuminés  
Pensant, créant comme on respire –  
Rembrandt, Kant, Einstein ou Shakespeare –,  
Ne pourraient que me rire au nez.

Mais je cède encore au lyrisme :  
A mesure que l'on vieillit  
On pimente ce gargarisme  
Sans gout lorsqu'il a trop bouilli.  
Or, au fond, mon vrai congénère  
Est le citoyen ordinaire  
Qui, même toqué du stylo,  
N'a jamais cassé quatre pattes  
Au fameux canard ("Tu m'épates,  
Dit-il, d'en faire un trémolo").

Rimeurs, que sommes-nous ? La langue,  
Nous a pétris, chéris, nourris,  
Et voici qu'elle roule et tangué,  
Perd le nord et la boule. Ris,

Platone, Job, Lucrezio e Plotino,  
Cristo Gesù, Confucio e Tagore,  
Cartesio, Bach, e anche a Sant'Agostino?  
A Pasteur, a Poincaré e a di Broglia?  
Un modesto sapere che s'imbrogliava,  
Per cui codesti saggi illuminati  
Pensanti e creanti come respirano –  
Rembrandt, Kant, Einstein o Shakespeare m'ispirano –  
Per il naso m'avrebbero menato.

Ma torno ancora a cedere al lirismo:  
A mano a mano che l'età avanza  
S'insaporisce questo gargarismo  
Senza gusto se andato troppo avanti.  
Eppure alla fine il mio vero pari  
È il cittadino tra gli ordinari  
Che, della scrittura seppur patito,  
Non è mai arrivato a far miracoli  
("È sorprendente e direi ammirevole  
Che almeno un tremolo ti sia riuscito").

Rimatori, cosa siamo? La lingua  
Ci ha plasmata, amata e nutrita,  
Ed eccola ora che rotola e fluttua,  
Mentre perde la bussola. Tu ridi,

Fils ingrat, de la voir se mettre  
En quête d'une guide ou d'un maître,  
Elle qui – poèmes, romans,  
Drames, sermons, philosophie –,  
A tous les moments de sa vie  
N'eut que le choix de ses amants.

Comme une bonne femme saouïe,  
Elle va de bar en bistro  
Et minaude, éructe, roucoule  
Avec l'Américain faraud,  
Puis rentre seule dans sa thurne  
Et, dans sa misère nocturne,  
Pleure sur son charme aboli,  
Quand, de l'empereur au vidame,  
Chacun lui donnait du "Madame",  
A la ville, à la cour, au lit.

Tous ces vers de concours Lépine  
Qui s'efforcent de l'aguicher  
Ou de la traiter en copine  
Toujours disposée à coucher  
Avec les lascars de la prose  
Dessalés (mais à l'eau de rose),  
Tous ces vers laissent sur sa faim

Figlio ingrato, nel vederla andare  
A cercare una guida o un luminare,  
Ella che – tra poemi e tra romanzi,  
E drammi e sermoni e filosofia –,  
Ogni istante della sua biografia  
Doveva sol scegliere tra gli amanti.

Come una donna che ubriaca ondeggia,  
Di bar in bar a girellar si dedica  
E tra vezzi e flati, li amoreggia  
Con quel bellimbusto che vien d'America,  
Poi torna sola là nel suo tugurio  
Dove, nella sua miseria notturna,  
Piange quel fascino d'altri suoi tempi  
Quando le genti di tutto il reame  
L'appellavano dicendo "Madame",  
In città, corti e letti d'altri tempi.

Tali versi da concorso Lépine  
Che tentano di esserle irresistibili  
O di trattarla da amica, *copine*,  
Che a concedersi è sempre disponibile  
A quelle vecchie volpi della prosa  
Dissolute (ma all'acqua di rose),  
Tali versi lasciano amareggiata

Sa *chère chair* naguère *en fête*  
Et qu'avaient longtemps satisfaite  
Les jeux savants d'Alexandrin.

Or le pauvre est en bout de course  
Et, pour s'être trop dépensé,  
Il reste sans autre ressource  
Que ses prouesses du passé.  
Tantôt il frime avec la rime  
Tantôt s'escrime et se déprime  
Pour arriver au compte exact  
Des syllabes où la sonnette  
Lançait jadis la chansonnette  
D'un déduit conduit avec tact.

A cette chaste priapée,  
Tous avaient droit d'être accueillis :  
Les preux sans quitter leur épée,  
Les artistes du cafouillis,  
Les pieux avec leur rosaire,  
Les piteux avec leur misère,  
Les conteurs avec leurs récits,  
Les baladins avec leur lyre,  
Les voyants avec leur délire,  
Les Philémons et les Baucis.

La sua *cara carne* prima *festante*  
E che dagli alessandrini sapienti  
Giochi era stata a lungo appagata.

Ma il poveretto è ora senza forza  
E, per essersi troppo prodigato,  
Rimane senza nessun'altra risorsa  
Se non le sue prodezze del passato.  
A volte si fa bello con la rima  
Altre volte s'affanna e si deprime  
Per arrivare al conteggio esatto  
Delle sillabe in cui la campanella  
Dava il via un tempo alla canzonetta  
D'un gioco amoroso fatto con tatto.

A questa casta festa priapea  
Tutti potevano esservi accolti:  
I prodi con la spada loro dea,  
Gli artisti che nel caos son coinvolti,  
Le anime pie col loro rosario,  
I miserandi con la lor miseria  
I narratori con le loro storie,  
Gli attori ambulanti con la loro lira,  
I veggenti con il loro delirio,  
I Filemoni e i Bauci, senza storie.



Que ce fût pour sainte Thérèse  
Ou pour Bérénice et Titus,  
Il suffisait – la diérèse,  
Le nombre juste, l’hiatus –,  
D’obéir à la rectitude.

Mais ce n’était qu’une habitude  
Vite acquise. Le vers prenait  
Ensuite, comme un théorème,  
En charge l’essor du poème :  
Chanson, épopée ou sonnet.

Mais l’auteur, direz-vous, ce mage  
Que les dieux auraient adoubé  
Seigneur du rythme et de l’image ?  
– Ce conte, que l’on a gobé,  
N’était au vrai qu’une chimère.  
Sait-on même qui fut Homère ?  
Tuold ? – Nuages par le vent  
Du temps qui n’a qu’un sens unique  
Emportant de sa mécanique  
Le souffle exhalé du vivant.  
Nul auteur ne ressemble à d’autres,  
Mais tous forment un seul corpus  
Où le mien, qui n’est pas les vôtres,

Che questo fosse per Santa Teresa  
Oppure per Berenice e per Tito,  
Era sufficiente – la nota dieresi,  
E poi il numero giusto e lo iato –,  
Seguir le leggi della rettitudine.  
Ma altro non era che un'abitudine  
Presto assimilata. Dipoi il verso  
Avrebbe preso, come un teorema,  
In carico il progresso del poema:  
Canzone, epopea o sonetto.

Ma l'autore, direte, questo mago  
Che gli dei avrebbero addobbato  
Signore del ritmo e dell'immagine?  
– Questo racconto per vero fu dato,  
Ma era invero soltanto una chimera.  
E sappiamo tra l'altro chi fu Omero?  
E Turolfo? – Son nuvole col vento  
Del tempo che procede in un sol senso  
Meccanica con cui porta con sé  
Il soffio esalato dal vivente.

Nessun autore è somigliante ad altri  
Ma tutti insieme formano un sol corpus  
Dove il mio, che dissimile è dai vostri,

Est du genre cirrostratus  
A consistance vaporeuse.  
Celui-ci l'aura plantureuse  
Comme le cumulonimbus,  
Mais tous ont la même provenance.  
Accorder la prééminence  
A tel genre n'est qu'un abus.

Quelques-uns certes plus notoires  
Ont au mieux illustré le leur,  
Mais ont-ils bien les auditoires  
Que mériterait leur valeur ?  
La langue en secret les préfère  
A l'écart dans sa stratosphère  
Et hors d'atteinte du mépris.  
Poètes, vous croyez écrire  
Votre langue. Laissez-moi rire  
En frère : nous nommes écrits.

Notre vanité polémique  
Même avec la seconde loi  
Qui, de la thermodynamique,  
A trouvé partout son emploi  
Même dans l'ordre du langage  
Où chaque idiome s'engage

Di cirrostrato per me ha lo status,  
Genere a consistenza vaporosa.  
Questo l'avrà abbondante e grandiosa  
Come nel cumulonembo è data  
Ma son tutti d'uguale provenienza.  
L'idea d'assegnar la preminenza  
A questo genere è esagerata.

Certo taluni risultan più noti  
Avendo al meglio illustrato il proprio.  
Ma vi sono uditori a loro noti  
Degni del valore che a loro è proprio?  
Segretamente la lingua li spera  
In disparte nella sua stratosfera  
Lontani dal mirino dei dispetti.  
Poeti, voi presumete di scrivere  
La vostra lingua. Lasciatemi ridere  
Fraternamente: noi veniamo scritti.

La nostra vanità entra in polemica  
Con la seconda legge, che è invero,  
A partire dalla termodinamica  
Ha trovato ovunque il suo impiego,  
Perfino nell'ordine del linguaggio  
Dove ogni lingua cerca un ancoraggio

Avec des bas, avec des hauts,  
Vers son éphémère équilibre :  
Énivré de s'y croire libre,  
Il titube vers le chaos.

Les langues sont des organismes,  
Comme l'atome et l'univers,  
Et d'identiques mécanismes  
S'appliquent à leurs sorts divers  
Comme à celui de chaque vie.  
Quand la nôtre nous est ravie,  
Ne pleurons pas son abandon :  
Cette plainte nous rapetisse ;  
Nous payons en bonne justice  
La libéralité du don.

C'est le rythme qui tout anime,  
L'inerte comme le vivant  
Et, dans l'univers unanime,  
Imposa de même au langage  
La justesse de son tangage  
Avec le vers qui va, qui vient,  
Tel un drapier qui la mesure,  
L'étoffe sans fin ni couture  
Et dont la trame nous contient.

Tra gli alti e i bassi, tra l'ordine e il caos  
Verso un proprio equilibrio effimero:  
Inebriato dal credersi libero,  
Procede titubante verso il caos.

Le lingue sono di fatto organismi  
Come l'atomo e come l'universo,  
E quegli stessi loro meccanismi  
S'applicano alle lor sorti diverse  
E così è per quella d'ogni vita.  
Quando della nostra veniam privati  
Non stiamo a deplorarne l'abbandono:  
Questo lamento infatti ci svisisce:  
Noi paghiamo come la legge dice  
La generosità di tale dono.

È grazie al ritmo se tutto si anima,  
Proprio tutto dall'inerte al vivente  
E oltretutto, nell'universo unanime,  
Determinò altresì nel linguaggio  
La precisione nel suo ondeggiare  
Con il verso che va e viene, va e viene  
A mo' d'un drappiere che la misura,  
La stoffa senza fine o cucitura  
E con una trama che in sé ci tiene.

## Chapitre IV : Commentaire de traduction

Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, la traduction poétique pose des interrogations de nature formelle et thématique auxquelles il n'existe pas de solution unique et valable pour tout traducteur. Dans ce chapitre, nous nous attarderons sur nos choix de traduction en relation à l'extrait du *Testament de Borée* de Réda. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les solutions que nous avons mises en œuvre sur le plan formel (4.1). Plus en détail, nous mentionnerons les éléments métriques (accents, césures, rimes) impliqués dans le passage de la versification française à la versification italienne (4.1.1) ; ensuite, nous citerons les transpositions employées (4.1.2) et finalement, nous donnerons de la place aux figures de style jouant sur la disposition et sur les sonorités des mots (4.1.3). Dans un deuxième temps (4.2), nous expliquerons les opérations de traduction concernant les contenus. Il s'agit notamment de modulations (4.2.1), d'adaptations (4.2.2), de transcriptions (4.2.3) et, finalement, de certaines figures de style jouant sur les significations des mots (4.2.4). Dans la toute dernière partie du commentaire (4.3), nous montrerons un tableau que nous avons élaboré au cours du travail de traduction et dans lequel nous avons inséré les éléments suivants : la traduction de l'extrait et, pour chaque strophe, les accents ; les césures ; les rimes ; les synalèphes et les hiatus (*dialefi* en italien). Cela nous permettra de nous relier aux nombreux aspects qui seront mentionnés dans ce chapitre.

### 4.1 Les choix formels

*Le testament de Borée* est l'un des ouvrages où l'auteur a employé une structure précise renvoyant à la versification traditionnelle. Pour réaliser notre traduction en langue italienne, nous avons choisi d'adopter l'écriture en vers et nous avons appliqué plusieurs techniques sur le plan formel.

#### 4.1.1 La traduction en vers réguliers : les éléments métriques et rythmiques

Comme nous l'avons observé, le texte du *Testament* présente une suite de strophes séparées entre elles par des blancs graphiques ; chacune d'elles a dix vers réguliers, c'est-à-dire ayant un certain nombre de syllabes, et rimés selon un système préétabli. Puisque l'octosyllabe est le mètre dominant du poème, les strophes sont pour la plupart isométriques. Parmi les nombreuses options, l'auteur a choisi l'octosyllabe pour ses qualités d'équilibre et

de souplesse. Grâce à sa longueur modérée de huit syllabes, ce vers ne nécessite pas de la présence impérative de césures, c'est-à-dire de pauses rythmiques qui en facilitent l'énonciation. Il s'est alors adapté à plusieurs genres poétiques à partir du Moyen Âge et il est considéré comme l'un des vers les plus renommés de la poésie française (Réda<sup>72</sup>).

En tenant compte des éléments susmentionnés, nous avons réfléchi sur les formes d'écriture que nous pourrions adopter dans notre traduction. Nous avons exclu en premier les formes de la prose et des vers libres. Si nous avions choisi l'écriture en prose, l'élaboration des vers n'aurait pas été nécessaire ; pourtant, elle nous aurait considérablement éloignés de la nature du texte original. En effet, dans certaines strophes de l'introduction au *Testament* (dans la troisième et dans la quatrième strophe en particulier), le poète a justifié son choix d'écrire en vers réguliers. À la différence de la prose, les vers libres nous auraient permis, par contre, de maintenir la forme versifiée ; cependant, cette solution nous aurait conduit à négliger deux éléments importants étant l'objet d'une pratique et, simultanément, l'objet d'une réflexion métopoétique de la part de Réda : la prévalence des octosyllabes et la présence constante des rimes.

Ainsi, nous avons examiné d'autres solutions en revenant aux formes régulières, sans oublier que les systèmes de versification des deux langues en question, le français et l'italien, présentent des différences. À titre d'illustration, l'octosyllabe français ne correspond pas exactement à l'octosyllabe italien (*ottonario*) d'un point de vue métrique : en effet, dans l'octosyllabe, l'accent tonique tombe normalement sur la toute dernière syllabe métrique ; par contre, l'*ottonario* prévoit que le dernier accent tombe sur la septième syllabe métrique. Nous reconnaissons par là l'un des éléments qui distingue les deux langues, à savoir la position de l'accent tonique – nous l'avons également cité dans le premier chapitre de notre travail, mais il convient de le rappeler ici afin d'évaluer ses implications. En français, l'accent tonique se porte normalement sur la dernière syllabe des mots, sauf si ces derniers finissent par un *e* muet – dans ce cas, l'accent se déplace sur l'avant-dernière syllabe. Par contre, dans la plupart des mots italiens, l'accent tonique tombe sur l'avant-dernière syllabe (*parole piane*) ; ensuite, la langue inclut aussi un certain nombre de mots oxytons (*parole tronche*), où l'accent tombe sur la dernière syllabe ; finalement, d'autres mots portent leur accent sur l'avant-avant-dernière syllabe (*parole sdrucciole*) ou sur d'autres encore. Par conséquent, le vers italien qui se rapproche le plus au vers de départ correspond au *novenario*, ayant son accent tonique sur la huitième syllabe. Il s'agit d'un vers impair, caractérisé par des accents fixes, selon les schémas suivants : sur les syllabes 2 ou 3, 5 et 8, ou bien sur les syllabes 3 ou 4 et 8. En effet,

<sup>72</sup> Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, op. cit., p. 40.



la langue italienne est plus encline aux vers impairs – ce qui la distingue de la langue française, privilégiant par contre la symétrie des vers pairs –, mais le *novenario* a eu moins de succès que les autres vers impairs de la tradition italienne. Dante l’avait employé dans sa ballade *Per una ghirlandetta* (*Rimes*), mais dans son ouvrage *De vulgari eloquentia*, il l’a défini comme un « trisyllabe triplé », en insistant sur son rythme ternaire répétitif. Il n’a été réhabilité qu’au XIX<sup>e</sup> siècle par certains grands auteurs – notamment Carducci, Pascoli, Tommaseo, Boito et D’Annunzio (Lavezzi<sup>73</sup>). Si d’une part ce vers n’est pas l’un des plus renommés de la langue italienne, d’autre part, il demande au traducteur une grande attention aux accents fixes. En outre, il faut tenir compte des différences dans la syllabation en français et en italien. En français, la récurrence des lettres muettes est l’un des éléments ayant une grande influence sur ce procédé. Songeons par exemple aux consonnes qui ne sont pas prononcées d’habitude en fin de mot (-d, -p, -s, -t, -x, -z) : si nous comptons les syllabes d’un mot tel que le participe français *galopant*, nous observerons qu’il est constitué de trois syllabes (ga-lo-pant), tandis que son équivalent italien « galoppante » en inclut quatre (ga-loppan-te). Un autre cas, même si « litigieux », est celui du *e* muet ou *e* caduc<sup>74</sup>. À l’oral, il a tendance à disparaître, tandis qu’à l’écrit, sa diction est plus conservatrice. La prosodie ancienne considère le *e* muet comme un élément ayant une valeur syllabique à l’intérieur du vers, tandis qu’à la fin du vers, il n’est pas compté. Si nous examinons un vers du texte de Réda tel que « Ma raison d’être fut la rime » (v. 61), nous constaterons en effet que « d’être » a deux syllabes, tandis que « rime » n’a qu’une syllabe dans ce cas. Par contre, comme le rappelle Mazaleyrat, « l’*e* [muet] terminal d’un mot suivi d’une initiale vocalique ou d’un *h* non aspiré n’a pas plus d’existence rythmique qu’il en a de phonétique<sup>75</sup> » ; il nous reporte en effet le vers de la *Chanson de Roland* « Vostr(e) olifant ne deignastes suner » pour nous apprendre qu’ici, le *e* muet est élidé, et que ce phénomène remonte même aux origines de la langue française<sup>76</sup>. Au fil du temps, ces principes ont été suivis de manière plus ou moins rigoureuse, ce qui peut laisser des doutes sur le compte exact des syllabes ; en tout cas, elles sont à la base de la prosodie traditionnelle. Outre les lettres muettes, d’autres phénomènes phonétiques et prosodiques jouent un rôle notable dans le compte des syllabes : à titre d’illustration, la diérèse, selon la versification classique, augmente leur nombre, car il s’agit de

<sup>73</sup> Lavezzi, Gianfranca, *I numeri della poesia*, Rome, Carocci, 2006 [2002], p. 46-47.

<sup>74</sup> Adjectif employé par Jean Mazaleyrat dans *Éléments de métrique française*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>76</sup> *Ibid.*

la prononciation séparée de deux voyelles consécutives, tandis que la synérèse le diminue. Mais la récurrence des lettres muettes est un véritable trait distinctif de la langue française, tandis qu'en italien, la seule véritable lettre muette est la consonne *h* dans la conjugaison du verbe *avere*, ou bien dans le cas d'emprunts (le mot *hotel*, par exemple, emprunté du français). Éventuellement, l'italien peut compter sur d'autres éléments tels que la synalèphe et le hiatus. Plus en particulier, la synalèphe se manifeste à la rencontre de la voyelle finale d'un mot avec la voyelle initiale du mot suivant et implique que les voyelles concernées forment une seule syllabe métrique<sup>77</sup>.

D'un point de vue métrique, le vers que nous appelons en italien *novenario* serait le plus proche de l'octosyllabe français, comme nous l'avons constaté. En outre, il marquerait un rythme régulier, puisqu'il demande l'élaboration d'un schéma accentuel plutôt rigide. Tout au début de notre travail de traduction, nous avons fait des essais en employant ce mètre et, parallèlement, un autre mètre de la tradition italienne, l'*endecasillabo*. Nous avons ensuite choisi la deuxième solution et nous en expliquerons les motivations.

L'hendécasyllabe italien est l'un des vers impairs à côté du *settenario* et du *quinario*. Il était apprécié par Dante pour sa longueur modérée, pour sa flexibilité et sa richesse en schémas accentuels. Certains hendécasyllabes sont appelés « canoniques » et d'autres « non canoniques ». Les vers de la première catégorie présentent l'accent tonique obligatoire sur la dixième syllabe métrique et, normalement, les accents principaux sur la quatrième et/ou sur la sixième syllabe. Plus en détail, certains vers canoniques ont été définis comme il suit : hendécasyllabes *iambiques* (ayant les accents sur la 2<sup>e</sup>, la 4<sup>e</sup>, la 6<sup>e</sup>, la 8<sup>e</sup> et la 10<sup>e</sup> syllabe métrique), *dactyliques* (les accents se portant sur la 1<sup>ère</sup>, la 4<sup>e</sup>, la 7<sup>e</sup> ou 8<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> syllabe) et *anapestiques* (les accents tombant sur la 3<sup>e</sup>, la 6<sup>e</sup>, la 9<sup>e</sup> éventuellement, et la 10<sup>e</sup> syllabe). En ce qui concerne les hendécasyllabes qui ne sont pas canoniques, l'accent sur la 10<sup>e</sup> syllabe demeure toujours, mais les autres accents tombent sur des syllabes particulières, comme par exemple sur la 5<sup>e</sup>, ou bien sur la 3<sup>e</sup> et sur la 7<sup>e</sup>. Dans notre traduction, nous avons élaboré des hendécasyllabes à la fois canoniques et non canoniques, toujours en tenant compte de la règle fondamentale, à savoir la présence de l'accent tonique sur la dixième syllabe métrique.

Cela dit, certains vers nous ont permis de marquer une césure métrique, à savoir une pause divisant la structure en deux hémistiches ; dans d'autres cas – notamment à cause de la position des accents ou de la présence constante de synalèphes – nous n'avons pas identifié de césure métrique notable. En effet, comme Beltrami nous l'explique, la question de la césure

<sup>77</sup> Lavezzi, Gianfranca, *op. cit.*, p. 69.

de l'hendécasyllabe est plutôt débattue. La césure peut être considérée à la fois en tant qu'élément métrique et en tant qu'élément rythmique. En tant qu'élément métrique, la césure divise le vers en deux unités métriques, les hémistiches, et pour Beltrami, cette division rappelle celle du décasyllabe français, où la césure le divise en deux hémistiches, l'un ayant quatre syllabes et l'autre incluant six syllabes – et les accents toniques se portant ainsi sur la quatrième et sur la sixième syllabe. Dans l'hendécasyllabe italien, la même fonction de la césure du décasyllabe français aurait été remplacé directement par la présence d'un accent tombant sur la quatrième syllabe ou bien sur la sixième syllabe. En particulier, la fonction de l'accent sur la quatrième syllabe remonte directement au modèle du décasyllabe français, tandis que l'accent sur la sixième syllabe a la même fonction que l'autre, et cela pour deux raisons : l'une est l'imitation du décasyllabe français ; l'autre est la tendance de l'italien à inclure un vers de sept syllabes (*settenario*) dans l'hendécasyllabe – le vers de sept syllabes, d'habitude, a son accent tonique sur la sixième syllabe. Une fois que la césure a perdu sa fonction d'élément métrique, l'hendécasyllabe peut être divisé par une césure marquée, ou bien il peut suivre un mouvement rythmique unitaire. Cela dit, la césure en tant qu'élément rythmique marque une pause de nature syntaxique ou une pause liée à l'intonation. Elle n'est pas obligatoire et elle a de différents degrés d'intensité ; de ce point de vue, nous pourrions identifier plus d'une pause au sein d'un même vers<sup>78</sup>. Entre autres, si nous nous reportons un instant aux octosyllabes de Réda, certains d'entre eux peuvent être divisés en deux parties égales (ou hémistiches) par une césure métrique après la quatrième syllabe (v. 1 : « Il / en / gen / dra, | dit / la / lé / gende ») ; d'autres vers peuvent avoir une pause à d'autres points, comme par exemple après la cinquième syllabe métrique (v. 2 : « Et / sous / la / for / me | d'un / che / val ») ; d'autres encore n'ont pas de pause marquée (v. 4 : « Malgré son naturel brutal »). Qu'il s'agisse de césures métriques, liées à la syntaxe ou à l'intonation personnelle, elles conservent de toute façon la souplesse du vers.

Pour conclure, il convient de mentionner un autre élément essentiel : la rime. Normalement, la rime marque la fin des vers, et simultanément, elle les met en relation. Dans les dizains qui composent l'introduction et le testament, les vers se fondent sur un système de rimes comme il suit : deux rimes croisées, un couplet de rimes plates et deux rimes embrassées (ABAB CC DEED). Dans notre traduction, nous avons mis en place la même structure des strophes et le même schéma de rimes. À propos de ces dernières, nous avons élaboré, dans certains cas, des rimes « parfaites », qui attestent l'identité parfaite, à partir de la voyelle tonique, de toutes les voyelles et de toutes les consonnes ; dans d'autres cas, nous

<sup>78</sup> Beltrami, Pietro G., *op. cit.*, p. 50-52.

avons fait recours à des rimes « imparfaites », à savoir à des assonances (répétitions de phonèmes vocaliques) ou à des allittérations (répétitions de phonèmes consonantiques en particulier). À titre d'illustration, nous en rappellerons quelques-unes. La rime entre les termes « vibrante » et « somigliante » (v. 5-6) est parfaite, car nous y reconnaissons l'identité entre les parties comprenant la voyelle tonique (*a*) et tous les phonèmes suivants (*-nte*) ; de surcroît, tous les deux termes correspondent à des formes participiales. La rime parfaite entre les termes « ridicola » et « s'articola » (v. 75-76) dérive des originaux français « ridicule » et « s'articule », mais en italien, l'accent tonique tombe sur l'avant-avant-dernière syllabe (*-icola*). Un autre exemple particulier est celui de la rime entre le mot « principio » au vers 52 et le même mot au vers 54 : il s'agit d'une rime équivoquée, car les deux termes sont identiques, mais ils ont deux sens différents (le premier substantif correspond à « règle, loi » et le second à « début »). Parmi les rimes imparfaites, nous pouvons rappeler l'assonance des voyelles qui s'établit entre les adjectifs « lieve » et « liete » (v. 7, 10) ; une allittération (en italien *consonanza*) s'établit par contre entre « Bibbia » et « dubbio » (v. 108-109) grâce au double *b*. Dans de rares cas, nous n'avons pas trouvé de rime parfaite à cause de la position différente des accents français et italiens. Nous en avons un témoignage entre les vers 351 et 353 : en français, l'accent tonique de « Pitagore » et de « Tagore » tombe sur l'avant-dernière syllabe ; en italien, par contre, l'accent de « Pitagora » se porte sur l'avant-avant-dernière syllabe et celui de « Tagore » tombe sur l'avant-dernière syllabe. Au moyen des exemples que nous avons montrés, nous confirmons que les rimes parfaites italiennes reposent sur l'identité de toutes les voyelles et de toutes les consonnes. En français, les rimes se fondent sur l'homophonie, à savoir sur l'identité phonique des mots ; pourtant, cela n'implique pas nécessairement que les mots soient toujours identiques au niveau orthographique, ou homographes. J.-M. Gouvard nous rappelle deux aspects à ce propos. En premier lieu, l'homophonie admet que les consonnes graphiques non prononcées en fin de mot puissent varier « au voisement près » : cela signifie que les mots terminant par une consonne *sonore* ou *voisée*, comme par exemple [b], [d], [v], [z], [g] peuvent rimer avec des mots terminant par une consonne *sourde* ou *non voisée*, à savoir [p], [t], [f], [s] et [k]<sup>79</sup>. Si nous observons les rimes du *Testament* de Réda, celles des vers 357 et 360 en constituent une preuve : le mot « illuminés », finissant par un *-s*, consonne finale qui n'est pas prononcée et qui n'est pas voisée, rime avec le mot « nez », où la consonne finale *-z* est aussi muette, mais normalement visée. En second lieu, Gouvard précise que « l'homographie ne concerne pas le noyau

<sup>79</sup> Gouvard, Jean-Michel, *La versification française*, Paris, PUF, 2015 [1995], p. 147.

vocalique<sup>80</sup> ». Cela signifie que dans une rime, les voyelles toniques doivent être identiques du point de vue sonore, mais elles peuvent être différentes au niveau de leurs graphies. Il y en a plusieurs exemples dans le *Testament*, mais nous en citons deux : le mot « vainqueur » (v. 117) rime avec « cœur » (120), car la voyelle tonique est prononcée [œ], même si elle présente deux graphies différentes. Aux vers 48 et 49, « mètre » rime avec « maître », puisque la voyelle tonique est prononcée comme un *e* avec un accent grave, à savoir [ɛ], même si dans « maître » le son vocalique est allongé ([ɛ:]). Ces éléments permettent ainsi au poète de créer une grande variété de rimes. Dans notre traduction, nous avons fait recours à la fois aux rimes parfaites et aux rimes imparfaites, tout en tenant compte aussi de leur importance dans la perception du rythme du vers.

En définitive, les procédés expliqués jusqu'ici ont été envisagés en tant que « balances », ou compromis entre la nature du texte de départ et le texte d'arrivée. Maintenant nous illustrerons les autres opérations sur le plan formel.

#### 4.1.2 *Transpositions*

Au cours du travail de traduction, nous avons réfléchi sur la disposition des mots et sur la construction des énoncés à l'intérieur des vers. En effet, certains vers peuvent contenir des énoncés suivant l'ordre syntaxique normal (le sujet en premier ; ensuite, le verbe et, finalement, le complément), tandis que d'autres vers présentent des inversions. En formulant les hendécasyllabes, nous avons conservé les structures syntaxiques originales dans certains cas ; dans d'autres cas, nous avons recouru à des transpositions. La transposition est une opération (ou technique) de traduction, et plus précisément de « traduction oblique » ou « d'équivalence indirecte » (la première définition étant de J.-P. Vinay et J. Darbelnet et la deuxième de M. Ballard), comme J. Podeur nous le rappelle<sup>81</sup>. Elle consiste à remplacer une partie du discours par une autre : cela peut ainsi se vérifier entre le nom et le verbe ; le nom et l'adjectif ; le nom et l'adverbe ; le verbe et l'adverbe ; l'adverbe et la préposition et, finalement, entre l'adverbe et l'adjectif. Elle peut aussi concerner les catégories grammaticales et les fonctions syntaxiques. Si l'opération se déroule dans une même catégorie grammaticale (par exemple entre deux adverbes formulés de manière différente), il s'agit alors d'une transposition locale. En reparcourant notre traduction, nous montrerons des

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>81</sup> Podeur, Josiane, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, Naples, Liguori, 2008, p. 30.

transpositions significatives – en premier, des transpositions concernant les parties du discours et, ensuite, des transpositions liées à l'organisation de la syntaxe.

Si nous commençons par les transpositions du nom au verbe et vice versa, nous en reconnaissons une aux tous premiers vers de l'introduction. Le poète a écrit que les douze poulains engendrés par Borée « couraient » sur la lande en « laissant l'herbe vibrante » (v. 5). Nous avons reformulé ce vers comme il suit : « [diede vita] A dodici puledri che, partita / La loro gran corsa a rotta di collo, / Lasciavano però l'erba vibrante » (v. 3-5). En effet, nous avons changé la structure syntaxique en employant le verbe italien *dare vita* (*a*), qui demande un complément d'objet indirect, et nous avons transposé le verbe *courir* en un substantif, « corsa » en italien. De surcroît, nous avons ajouté l'expression italienne *a rotta di collo* pour mettre l'accent sur le mouvement impétueux des animaux. Toujours dans l'introduction, mais un peu plus en avant, une autre transposition de ce type peut être remarquée à la septième strophe. Dans cette partie, le poète a défini la rime comme un désir tellement fort qu'il ne peut être ni « guéri », ni « apaisé » : au lieu de ces deux verbes, nous avons opté respectivement pour les substantifs *antidoto* et *balsamo* (v. 65), l'un désignant un remède curatif, et l'autre correspondant à un remède calmant. En s'attardant encore sur la rime, le poète a quand même affirmé que nous ne devons pas la considérer comme une « manie » (v. 71) des personnes âgées ou des enfants ; si nous le pensions, cela serait une accusation infondée contre eux. À cette occasion, nous remarquons un autre verbe, *calomnier* (v. 73), conjugué en suivant le pronom *on* à la troisième personne du singulier. Nous l'avons traduit par un substantif, à savoir le mot italien « diffamazione ». Après ce renvoi à la rime, le poète s'est reporté au principe du syllabisme et à la position de l'accent tonique en français. Aux vers 128-129, il a cité la langue « s'appuyant sur la dernière / Syllabe des mots, routinière ». Dans ce cas, nous avons remplacé le verbe *s'appuyer* par une formule constituée d'un verbe et d'un nom, à savoir *trovare appoggio*. Un exemple similaire peut être aussi retrouvé aux vers 162-163, vers la fin de l'introduction. Le poète « exonère » le lecteur de la suite tout son parcours et nous avons traduit cette affirmation par l'expression « Dal seguitare tutto il mio tragitto / Amico lettore, hai l'eszensione », où le verbe *seguitare*, employé substantivement, remplace l'original « suite », et où la formule *verbe + substantif* remplace le verbe initial *exonérer*. Nous répererons également quelques autres transposition nom - verbe en passant au testament. Nous rappelons en particulier, au vers 182, le verbe original *unir* que nous avons transposé en nom (« unione »), tout en ajoutant une préposition pour indiquer l'appartenance – en d'autres termes, le fait qu'un trait va unir les dates de naissance et de mort du poète. Ensuite, au vers 226, nous avons traduit l'expression française « comme on s'amuse » (concernant le rapport de Réda avec la poésie) par l'expression italienne « per piacevole

diletto », ce qui démontre le changement du verbe *s'amuser* en le substantif *diletto*. Une autre transposition particulière a été effectuée au vers 327 : le poète a employé un mot inventé, à savoir le verbe « archipeller » qui dérive sans doute du substantif *archipel*. Nous avons décidé de le traduire par le substantif italien « arcipelago », dans le but de conserver l'image de l'eczéma dont la forme rappelle, à l'apparence, celle d'un archipel. Finalement, nous rappelons, au vers 383, la traduction des verbes *minauder* (« User des manières affectées pour chercher à plaire<sup>82</sup> ») et *éructer* (« Rejeter bruyamment par la bouche des gaz contenus dans l'estomac<sup>83</sup> ») en « vezzi » e « flati ».

En ce qui concerne les transpositions d'un nom à un adjectif et vice versa, nous indiquerons ces quatre exemples. Le premier, aux vers 191-192, consiste en le remplacement des termes « tremblote » et « cécité » avec les adjectifs « tremante » et « cieco », précédés du verbe *être* en italien (*essere*) – de la même manière, nous avons traduit l'expression « je rends grâce » par l'expression « son grato » (v. 103) contenant le verbe *être* et l'adjectif. Le deuxième se trouve au vers 294 et correspond à la transposition du substantif « ennemis » à l'adjectif « ostili ». Le troisième consiste par contre à la transposition de l'adjectif « faraud » (v. 384) au substantif « bellimbusto », qui désigne quand même un individu prenant soin de sa vêtue et de son aspect physique au point d'être vaniteux et se donnant des airs avantageux auprès des femmes. Le quatrième exemple se trouve au vers 450, où nous avons substitué le substantif « abus » avec l'adjectif « esagerata », car un « abus » indique le fait d'employer quelque chose (son autorité, sa force, un produit alimentaire et ainsi de suite) de façon mauvaise ou excessive.

Nous avons également employé d'autres transpositions, mais elles sont moins fréquentes. Pour celle concernant le verbe et l'adverbe, nous rappelons la formule adverbiale « en quête » au vers 376 que nous avons traduite par le verbe « (andare a) cercare ». En ce qui concerne la transposition adjectif - adverbe, nous pouvons citer l'adverbe « opiniâtement » (v. 189) remplacé par l'adjectif « cocciuta », conjugué ici au féminin pour indiquer qu'il est lié au mot « vita ». Des transpositions locales d'adverbes peuvent être aussi reconnues : par exemple, l'adverbe « à foison » est devenu « doviziosamente » en italien (v. 62) ; l'adverbe « courtoisement » a été traduit par la formule « con grande cortesia » (v. 244) et la forme adverbiale « en frère » a été traduit par « fraternamente » (v. 460).

<sup>82</sup> « Minauder » dans le Dictionnaire de l'Académie française (9<sup>e</sup> éd.) [En ligne], disponible sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2212>, consulté le 23 juin 2021.

<sup>83</sup> « Éruciter » dans le Dictionnaire de l'Académie française (9<sup>e</sup> éd.) [En ligne], disponible sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E2519>, consulté le 23 juin.

En conclusion, nous mentionnerons l'une des typologies de transposition concernant l'organisation des énoncés. En effet, il en existe plusieurs, mais parmi elles, nous avons notamment eu recours au passage de la forme active à la forme passive. Cette dernière, en fait, est utilisée en les deux langues, mais elle plus fréquente en italien qu'en français. Par exemple, au vers 96, nous remarquons le verbe *pardonner* à l'impératif : nous avons ici adopté le même mode, mais nous avons transposé la forme active en la forme passive avec le verbe auxiliaire *venire* et le verbe principal, *perdonare*, au participe passé (« venga perdonato »). Un peu plus en avant, aux vers 155-158, le poète a affirmé que les « électrons », les « astres » et « le plus sot des poétastres » *appréhendent* (et traduisent) le rythme à leur manière : par contre, nous avons traduit ce verbe à la forme passive « [il ritmo] viene colto ». Quelques autres exemples : le vers « Un poète voudrait qu'on l'aime » (v. 195) a été remplacé par « Un poeta vorrebbe essere amato » ; au vers 434, « – Ce conte, que l'on a gobé » a été traduit par « – Questo racconto per vero fu dato ». Toutes ces formules nous ont ainsi permis de transformer les compléments d'objet direct en sujets et de les mettre en évidence.

En définitive, par le biais des transpositions, nous avons pu mettre en œuvre plusieurs solutions formelles, tout en tenant compte aussi du nombre des syllabes que nous pouvions atteindre en écrivant en hendécasyllabes. À côté de la transposition, nous avons eu recours à un certain nombre de figures de style jouant sur la disposition et sur les sonorités des mots.

#### 4.1.3 Quelques figures de style (disposition et sonorités des mots)

En parlant d'éléments formels en poésie, nous envisageons finalement de citer les figures de style que nous avons employées sur le plan de la disposition et de la sonorité des mots. Elles nous ont convenu pour des raisons à la fois techniques et stylistiques. En effet, si d'une part le respect du nombre des syllabes était essentiel, d'autre part, la variété des structures syntaxiques et des sons était également importante.

Parmi les figures liées à la disposition, nous avons employé plusieurs anastrophes, c'est-à-dire des « renversement[s] de l'ordre habituel des mots<sup>84</sup> ». Il peut s'agir du déplacement d'un seul mot à l'intérieur d'un vers, comme c'est le cas du vers 112 : nous avons traduit l'original « [des mandibules] Qui ne servent pas qu'à mâcher » par « Che non soltanto a masticare aiutano », où le verbe *aiutare* est placé à la fin de l'énoncé, plutôt qu'après les mots « Che » ou « non ». Il peut également s'agir de l'inversion de deux mots ou de deux parties

<sup>84</sup> « Anastrophe » dans le Trésor de la Langue Française informatisé, disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2790856425;>, consulté le 23 juin 2021.



plus amples. Par exemple, le vers original « Pour la Muse qu'ont adorée » (v. 43) a été traduit par « Ma per la Musa che adorata venne » : dans ce cas, nous avons inversé les composantes du verbe à la forme passive (le verbe *venir* et le participe passé du verbe *adorer*) et nous l'avons lié par assonance au mot « niente » au vers 41. Au vers 33, par contre, nous avons complètement renversé l'énoncé de départ « même sous forme d'ode » : la traduction italienne « di un'ode pur sotto l'aspetto » nous a permis d'établir l'assonance entre les termes « aspetto » au vers 33 et « scelto » au vers 31. Ce cas-ci nous en rappelle deux autres. Aux vers 96-97, nous avons renversé les vers originaux « Pardonnez celui qui détonne / en vers sans rimes ni raison » en « Ma chi crea versi venga perdonato / Se senza rime e ragione fondata », tandis que l'ordre syntaxique normal aurait été « Venga perdonato chi crea versi senza rime e ragione fondata ». Ensuite, au vers 184, nous avons reformulé l'original « Dans les friches de l'infini » en « Di infiniti spazi in esplorazione » – l'ordre syntaxique normal étant « in esplorazione di infiniti spazi », mais l'inversion nous a permis d'élaborer la rime entre les mots « esplorazione » (v. 184) et « unione » (v. 182). Une anastrophe de ce genre permet, entre autres, de mettre en évidence des éléments à l'intérieur d'un même vers. Au vers 225, par exemple, le poète a commencé la phrase hypothétique « Si j'eus commerce avec la Muse » et dans ce cas, nous avons élaboré l'anastrophe suivante : « Se con la Musa io fui in contatto ». Elle nous permet de mettre en relief toutes les deux parties : la première finit avec le mot « Musa », ce dernier contenant aussi un accent principal (sur la syllabe *Mu-*, la quatrième du vers) ; après une possible césure, la deuxième partie s'étend jusqu'à « contatto », à savoir le mot final portant l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe.

Si nous nous concentrons par contre sur la relation que les vers établissent entre eux, nous ne pouvons pas citer l'enjambement. Nous en trouvons plusieurs exemples dans le texte de départ et nous l'avons aussi employé dans notre traduction. Nous en mentionnerons quelques-uns. Déjà au début de l'introduction, nous avons complété le vers 3 en le liant avec le suivant : « A dodici puledri che, partita / La loro gran corsa a rotta di collo, / [...] ». Dans la traduction des vers 66-67 de l'original, nous avons eu recours à un autre enjambement (« Verso libero, versetto, mi mancano / Le forze se ella manca al moi appello »), pour que la syntaxe et le sens s'achèvent. Finalement, un enjambement était nécessaire autant pour le vers 349 (« Sarà dal malfamato albergo ambiente / Perfetto per ladri e contraffattori ») que pour le vers 399 (« E che dagli alessandrini sapienti / Giochi era stata a lungo appagata ») : ainsi, nous avons relié les noms et les adjectifs et, justement, les vers entre eux.

Comme nous venons de le constater, notre traduction inclut un grand nombre d'anastrophes et d'enjambements. D'autres figures concernant la disposition des mots et

l'organisation syntaxique sont présentes aussi, mais dans une moindre mesure. Nous avons un exemple de chiasme, à savoir d'un inversement de deux parties symétrique d'un vers selon une disposition en croix. Les vers 152-153 du texte français présentent cette construction : les vers « Il [Le rythme] comprend tout, s'entend compris / Par tout » ont été traduits par « Comprende tutto, tutto lo comprende », à savoir par un seul vers où le premier «tutto » a la fonction de complément d'objet direct et le deuxième prend la fonction de sujet.

Après le chiasme, nous avons eu recours à un polysyndète entre les vers 377 et 378. Cela est reconnaissable à partir de la répétition de la conjonction de coordination *et* devant chaque terme des deux vers : « Ella che – tra poemi e tra romanzi, / E drammi e sermoni e filosofia – [...] », ce qui permet de mettre en relief chaque élément de l'énumération.

Finalement, nous avons employé une épanalepse, figure concernant à la fois la disposition et la sonorité des mots : plus précisément, elle consiste à « répéter, après un intervalle, un ou plusieurs mots, ou même un membre de phrase<sup>85</sup> ». En effet, nous avons traduit l'expression originale « [le vers] qui va, qui vient » (v. 486) par « va e viene, va e viene » afin de mettre l'accent sur le mouvement (ou rythme) du vers que l'auteur décrit comme un « balancement ».

En parlant de répétitions, nous pouvons mentionner une autre figure de style qui se fonde sur ce procédé, mais directement au niveau des sonorités : l'allittération. Elle consiste en effet en la répétition d'un ou de plusieurs phonèmes, notamment consonantiques, à l'intérieur d'un vers. Si nous observons le vers 174, par exemple, nous remarquons que dans le verbe italien conjugué au passif « venne annoverato », deux sons se répètent : le double *-n* et la syllabe *ve*. Aux vers 212-213, nous entendons la répétition des consonnes *s* et *t* : « Assolda poeti da quattuo soldi / Per sapere se il sacco vuoterai ». Trois autres exemples se trouvent aux vers 241-242 (la répétition de la consonne *r* : « [...] con aria leggera / Sotto la rigida norma del verso »), au vers 293 (la répétition des consonnes *d* et *n* dans les verbes « cedono » et « cadono ») et au vers 382 (« Di bar in bar a girellar si dedica »). Ce dernier vers contient également un autre phénomène : l'apocope. Il s'agit d'une « coupure qui affecte la finale d'un mot, soit par chute phonétique d'un élément, soit par abrègement arbitraire<sup>86</sup> ». Elle crée en effet une coupure au niveau phonétique et, simultanément, elle réduit le nombre des syllabes du vers. Dans le vers 382, le verbe « girellare » a été abrégé en « girellar », à la

<sup>85</sup> « Épanalepse » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?83;s=2790856425;>, consulté le 23 juin 2021.

<sup>86</sup> « Apocope » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3091666410;>, consulté le 23 juin 2021.

même manière d'autres verbes (« son » pour « sono » au vers 41 et ailleurs ; « allacciar » pour « allacciare » au vers 18 et d'autres encore). Nous l'avons aussi utilisée avec certains adjectifs : par exemple, l'adjectif démonstratif « quello » au vers 49, abrégé en « quel » ; et puis au vers 4, nous avons réduit l'adjectif « grande » à « gran ». Entre autres, ces deux adjectifs italiens sont souvent abrégés lorsqu'ils précèdent un mot (un substantif ou un adjectif) commençant par consonne (dans les expressions « a quel tempo<sup>87</sup> » ; « un gran spavento », « un gran santo » et ainsi de suite<sup>88</sup>). À côté de l'apocope, plusieurs élisions peuvent être remarquées. Étant très récurrentes, nous n'en citerons qu'une : au premier vers, nous avons élidé le *-e* final du pronom relatif « che » à la rencontre du pronom de troisième personne « egli » commençant par voyelle : il en résulte ainsi la formule « ch'egli ».

Après avoir énoncé ces éléments formels et sonores, nous passons maintenant aux solutions que nous avons appliquées en relation aux contenus (4.2).

## 4.2 Opérations de traduction sur les contenus

Tout au long de notre travail, nous avons pu constater deux faits. Premièrement, la forme et les contenus de l'ouvrage sont strictement liés entre eux, car le vers français est l'unité formelle de base et, simultanément, l'élément thématique fondamental. Deuxièmement, ces éléments renvoient à un contexte culturel précis, ce qui peut compliquer la tâche du traducteur. D'une part, des pertes ne peuvent pas être exclues dans le passage de la langue source à la langue cible, mais d'autre part, le traducteur peut mettre en place une série de techniques de traduction aptes à réaliser des compromis. Si dans la partie précédente (4.1) nous nous sommes attardés sur les opérations de traduction que nous avons effectuées sur le plan formel et sonore, maintenant, nous citerons les opérations principales sur les contenus. Nous nous consacrerons d'abord aux modulations (4.2.1) ; ensuite, aux adaptations (4.2.2), aux transcriptions (4.2.3) et, finalement, aux figures de style jouant sur les significations (4.2.4).

---

<sup>87</sup> « Quello » dans Treccani [En ligne], disponible sur <https://www.treccani.it/vocabolario/quello>, consulté le 24 juin 2021.

<sup>88</sup> « Grande » dans Treccani [En ligne], disponible sur <https://www.treccani.it/vocabolario/grande>, consulté le 24 juin 2021.

#### 4.2.1 *Modulations*

Quant à la modulation, J. Podeur précise qu'elle n'implique pas seulement « une variation de la forme, mais [aussi] une variation ponctuelle dans le message en vue d'assurer une équivalence globale du discours<sup>89</sup> ». Ainsi, elle comporte un véritable changement du point de vue à la rencontre de cultures différentes. Une modulation peut concerner à la fois des termes isolés et des expressions idiomatiques. Elle est « lexicalisée » ou obligatoire lorsqu'elle est enregistrée dans les dictionnaires, comme c'est le cas de l'expression « bande dessinée » qui met l'accent sur l'illustration en bandes en français, tandis qu'en italien, l'équivalent « fumetto » relève de la forme des bulles : cela nous montre que les différentes langues peuvent se référer à un même sujet tout en insistant sur des détails différents<sup>90</sup>. Autrement, la modulation est appelée « libre » et elle peut conduire à des traductions plus ou moins idiomatiques par rapport au texte source.

Puisque la modulation comporte un changement du point de vue, elle est aussi à la base de certaines figures de style. Il s'agit d'un côté de la métonymie et de la synécdoque, figures qui amènent à remplacer un terme par un autre en tenant compte de la relation qui les unit – en d'autres termes, elles reposent sur la contiguïté dans l'expérience. De l'autre côté, la similitude et la métaphore, figures établissant une comparaison, sont aussi concernées. Dans notre traduction, nous avons élaboré plusieurs métonymies et synécdoques en particulier.

Nous reconnaissons au vers 121 une métonymie de l'effet pour la cause. L'original « strabisme » a été traduit par « vista alterata », la vue troublée désignant l'un des effets du strabisme. Cette expression vise quand même à mettre en relief les considérations arbitraires sur le principe du syllabisme du vers français. Une métonymie similaire, mais de la cause pour l'effet, est celle du vers 260 : nous avons indiqué l'originale « anxiété » par « incertezza », cette dernière étant la cause de l'état d'anxiété. Cela fait référence à une « réponse énigmatique » du vers – peut-être le fait qu'un vers peut toujours avoir un aspect énigmatique, mystérieux sur le plan des contenus – et à l'arithmétique (ou calcul ou compte des syllabes) en tant qu'élément dissipant toute équivoque – Réda a représenté le vers comme une structure ordonnée, réglée par les normes qui ont été établi jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cela dit, nous avons employé un grand nombre de synécdoques, à savoir de formes de métonymies où les mots impliqués sont liés entre eux par un rapport d'appartenance ou

---

<sup>89</sup> Podeur, Josiane, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 43.

<sup>90</sup> *Ibid.*

d'inclusion (la partie pour le tout et le tout pour la partie). Au vers 190, nous avons élaboré une synécdoque du tout pour la partie : le poète avait cité le « brouillon » de sa vie et nous l'avons traduit par « opera finita », à savoir l'ouvrage entier, conclu après une série de brouillons en cours de route. Ensuite, nous avons employé un certain nombre de synécdoques *généralisantes* qui montrent toujours le lien d'appartenance, mais avec un passage d'un mot particulier, spécifique de la langue de départ (*hyponyme*) à un mot général de la langue d'arrivée (*hyperonyme*). Aux vers 85-86, par exemple, nous avons remplacé les substantifs originaux « suffète » et « larbin » par « padrone » et « servo ». Le mot « suffète » désignait, dans l'histoire antique, « chacun des deux premiers magistrats de l'État punique dont le pouvoir correspondait à celui du consul de Rome<sup>91</sup> » : il s'agit d'un terme spécifique, ou *hyponyme*, désignant une position d'autorité, et nous l'avons substitué par l'italien « padrone », terme plus général ou *hyperonyme*. De même, le mot « larbin » désigne le « domestique d'une grande maison » ou, dans une acception populaire et péjorative, un « personnage servile ayant une mentalité de laquais<sup>92</sup> » ; à partir de cet hyponyme, nous avons effectué le passage à un terme plus général, « servo ». Pour cette raison, nous pouvons la définir comme une synécdoque généralisante. Un autre exemple tiré des vers 103-104 nous montre le même procédé : nous avons indiqué, avec les adjectifs « chiari » et « scuri », les frères « noirs, bruns et beiges » cités par l'auteur pour désigner de différentes populations qui ont activé et tenu le rythme par leurs danses. Ensuite, au vers 178, nous avons remplacé les « charentaises », pantoufles prenant le nom de leur lieu d'origine, le département de la Charente, par le mot italien plus générique « pantofole ». Un dernier exemple de ce procédé est au vers 388, où nous avons traduit « de l'empereur au vidame » (la partie, spécifique) par « le genti di tutto il reame » (le tout, général), une formule incluant aussi les deux figures de l'empereur et du vidame. Finalement, nous pourrions identifier trois synécdoques *particularisantes*, comportant le passage d'un hyperonyme à un hyponyme. Le premier est au vers 13 : il s'agit du mot « frangente », qui souligne la précarité du vers, tandis que le mot original, « étage », est plus neutre. Le deuxième, au vers 59, est « discesa » : il s'agit d'un terme spécifique par rapport à l'original « pente ». Le troisième est au vers 379 ; le poète a fait référence à la « vie » de la langue française et dans ce cas, nous avons choisi de la traduire par le mot italien « biografia », qui est plus spécifique. En effet, ce dernier désigne un texte retraçant la vie d'une personne, et, par conséquent, cela nous permet d'établir un lien avec les

<sup>91</sup> « Suffète » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?83;s=1019477250;>, consulté le 24 juin 2021.

<sup>92</sup> « Larbin » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?119;s=1019477250;>, consulté le 24 juin 2021.

mots voisins qui appartiennent au domaine de l'écriture (« poemi », « romanzi », « drammi », « sermoni », « filosofia », v. 377-378) et qui contribuent à enrichir la « vie écrite » de la langue française.

Une forme particulière de synécdoque est celle de l'antonomase, qui implique la modulation d'un nom propre pour un nom commun et vice versa. Nous en reconnaissons deux dans notre traduction. Dans la première strophe de l'introduction, l'auteur a cité l'alexandrin, vers représentatif de la poésie française, en l'écrivant avec un *A* majuscule qui pourrait suggérer un nom propre, ou même une personnification. Dans notre traduction, nous l'avons transformé en un nom commun qui l'inclut, « verso », et nous avons indiqué l'alexandrin avec un *a* minuscule, en fonction d'adjectif : il en résulte ainsi l'expression « verso alessandrino ». Dans un autre point, au vers 70, le poète avait mentionné Abel, personnage biblique. Pour des questions techniques liées à la rime, nous avons remplacé ce nom propre par « fratello », nom commun indiquant au moins son lien de parenté avec Caïn.

Comme nous l'avons rappelé auparavant, les métonymies et les synécdoques se fondent sur la modulation. Nous envisageons de citer finalement un exemple du procédé de comparaison, la similitude. Nous l'avons formulée à partir des vers « c'est une affaire aussi simplette / Que de rouler à bicyclette » (v. 55-56). Nous avons d'abord renforcé l'idée de la simplicité en employant l'expression italienne « è una passeggiata », ce qui pourrait être considérée comme une similitude abrégée ou métaphore *in praesentia*. Cela met en relation la simplicité à la marche et ensuite, nous avons également conservé la deuxième partie de la comparaison originelle, où l'action de « rouler à bicyclette » est citée. Il en résulte les vers suivants : « Ma in realtà è una passeggiata / Così com'è anche una pedalata ».

Nous citerons d'autres similitudes directement dans la partie consacrée aux figures de style (4.2.4), car il s'agit de comparaisons qui n'ont pas subi de modifications significatives dans le passage de la langue française à la langue italienne. Mais avant cela, nous examinerons les cas d'adaptation et de transcription.

#### 4.2.2 Adaptation

Par rapport aux autres démarches de traduction, l'adaptation est considérée comme une solution « extrême », mais qui peut être nécessaire au moment où il faut traduire des réalités culturelles spécifiques. J. Podeur nous rappelle que l'adaptation est, plus en détail, une

« réponse à l'intraduisibilité du métalinguistique » qui vise à « supprimer la distance entre la réalité du premier texte et du premier lecteur et celle du second texte et du second lecteur<sup>93</sup> ».

En ce qui concerne le *Testament de Borée*, la traduction des vers français était la question la plus problématique. Étant donné que nous avons choisi d'écrire en vers réguliers, le passage de la versification française à la versification italienne était inévitable. Mais un point spécifique du texte, à savoir la troisième et la quatrième strophe (v. 21-40), nous a amenés à recourir à une adaptation. Il s'agit du passage où le poète a justifié le choix d'écrire son testament en octosyllabes. Il l'a choisi en qualité de « greffier » de son testament et, pourrions-nous dire, comme « médiateur » entre la « fantaisie » et la « frénésie » afin qu'elles n'aient pas trop de libre cours (v. 31-38). En outre, il l'a choisi tout en ayant un grand éventail de possibilités : il pouvait opter pour le décasyllabe, le vers de la poésie épique ; ou bien pour l'heptasyllabe, mais c'était un « cheval arabe / trop nerveux » (v. 23-24) ; ou encore, il pouvait choisir le vers de quatorze syllabes, répondant au souci de la symétrie du vers français. L'ennéasyllabe était par contre le vers le moins favori, car il s'agit d'un vers impair et, pour cette raison, « rétif à l'ordre » (v. 26). En traduisant cette partie en hendécasyllabes italiens, nous avons procédé à une adaptation. Plus précisément, nous avons remplacé les vers français mentionnés par des vers renommés de la tradition italienne. Tout d'abord, le décasyllabe a été substitué par le *settenario* (vers ayant son accent tonique sur la sixième syllabe), et ensuite, nous avons ajouté qu'il conviendrait parfaitement au poème en employant l'expression italienne « calzare a pennello », qui appartient en premier au domaine de l'habillement, mais qui est désormais d'usage commun dans plusieurs circonstances : « Al mio poema, il fiero settenario / Avrebbe pure calzato a pennello » (v. 21-22). Ensuite, nous avons cité le *quinario* (vers ayant l'accent tonique sur la quatrième syllabe) à la place de l'heptasyllabe, mais nous avons quand même insisté sur son caractère « inquiet », « turbulent » qui est dû à sa brièveté (« Direi anche l'illustre quinario, / Ma è fin troppo nervoso », v. 23-24). Juste après, nous avons remplacé l'ennéasyllabe français « rétif à l'ordre » (v. 26) par le *novenario*, le vers italien ayant son accent tonique sur la huitième syllabe. L'ennéasyllabe français est un vers composé de deux mètres de longueur différente à cause des syllabes en nombre impair. Le *novenario* est aussi un vers impair, mais cela ne lui a pas assuré le même succès que celui des autres vers impairs italiens. Dante en avait souligné le rythme ternaire répétitif et, par conséquent, nous avons affirmé que ce vers nous ferait danser une valse, cette dernière reposant effectivement sur un rythme ternaire (« Quel fratello / che in un valzer m'avrebbe trascinato / È il novenario, di tre in tre ritmato / e meno

<sup>93</sup> Podeur, Josiane, *La pratica della traduzione*, Naples, Liguori, 2002, p. 113. [je traduis]

in vista dell'endecasillabo », v. 25-27). À ce point, nous l'avons mis en contraste avec l'hendécasyllabe italien (*endecasillabo*), le vers le plus célèbre de la poésie italienne. Dante l'avait défini « superbissimus carmen » pour ses qualités, à savoir sa longueur mesurée et les places variées de ses accents. Pour cette raison, nous avons affirmé que ce vers mélodieux retrouve toujours son harmonie, après avoir parcouru la liste des vers de la langue italienne (« E meno in vista dell'endecasillabo / Che con un'articolata melodia / Trova sempre la propria armonia / Dopo aver scorso dei versi il gran sillabo », v. 27-30). Ainsi, l'hendécasyllabe est devenu le nouveau « greffier » du testament (v. 31-32).

De toute façon, l'adaptation ne devrait pas confondre le lecteur et, par souci de clarté, nous avons accordé une grande attention aux nombreux renvois à la poésie et à la langue française tout au long du texte.

#### 4.2.3 Transcriptions

À la différence de l'adaptation, la transcription est une opération consistant à reporter directement dans le texte d'arrivée certains mots et expressions de la langue de départ. Nous avons appliqué ce procédé, mais en analysant chaque cas.

L'un des termes que nous avons reportés est celui du « Lépine » (v. 391), car il s'agit d'un événement français – il est également appelé *Salon international de l'invention* et il consiste en une « exposition annuelle, dotée de nombreux prix destinés à récompenser les créations d'inventeurs français et étrangers<sup>94</sup> ». Ensuite, pour établir la rime avec « Lépine », nous avons reporté un autre mot français, à savoir « copine » (v. 393). Nous aurions pu le traduire en italien, mais nous avons proposé un compromis en recourant à un binôme traducteur : « amica, *copine* ».

Nous aurions aussi pu traduire en italien deux mots caractéristiques de la langue française, à savoir « salon » (v. 135) et « Madame » (v. 389). Pourtant, nous les avons transcrits en français et nous en exposerons les raisons. Le mot « salon » a plusieurs acceptions et dans le contexte du testament, il est notamment lié aux domaines de la politique et de la société. De ces points de vue, il désigne à la fois une pièce dans un lieu privé ou public où des réunions (familiales, mondaines, politiques etc.) ont lieu ; par métonymie, il indique un « ensemble de personnes réunies, à un moment donné, dans une demeure privée »

<sup>94</sup> « Concours Lépine » dans l'Encyclopédie Larousse [en ligne], disponible sur [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/concours\\_L%C3%A9pine/129551](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/concours_L%C3%A9pine/129551), consulté le 24 juin 2021.



et par extension, au pluriel, « la société mondaine, les gens en vue<sup>95</sup> ». Par contre, l'équivalent italien « *salone* » ne maintient que l'acception du lieu de réunions et de cérémonies (congrès, bals, et ainsi de suite) ou d'expositions de produits industriels ou artisanaux<sup>96</sup>. En définitive, l'original « *salon* » nous paraît le mieux adapté. En ce qui concerne le mot « Madame » (v. 389), nous l'avons transcrit pour deux raisons : premièrement, ce titre est amplement reconnu dans la culture italienne ; deuxièmement, si nous tenons compte des éléments thématiques de l'ouvrage, nous apprenons que ce titre est adressée à la langue française. Par conséquent, la transcription fait ressortir la couleur du mot français et nous invite à maintenir notre attention sur cette langue.

Par contre, nous avons traduit un autre mot typique de la langue française, « bricoleur », en l'italien « *tuttofare* » (v. 17). La voix « bricoleur » est enregistrée par de nombreux dictionnaires italiens et elle désigne un individu qui aime le bricolage et les activités artisanales. Nous l'avons pourtant traduit par « *tuttofare* », ce qui met l'accent sur la capacité d'un individu de s'arranger dans plusieurs activités.

En ce qui concerne l'onomastique, plusieurs noms propres de personnages historiques réels ou mythologiques sont cités dans l'ouvrage. Nous avons d'abord transcrit les noms des personnages français ou étrangers n'ayant pas d'équivalent en italien. Nous reconnaissons les noms d'un grand nombre de poètes et d'autres personnages de la culture littéraire, artistique, musicale, philosophique et scientifique : « Boileau » (v. 51) ; « Hölderlin » (v. 89) ; « Duke et Fletcher » (v. 114) ; « Marot et Jodelle » (v. 168) ; « Hugo, [...] La Fontaine » (v. 200) ; « Rimbaud et Villon » (v. 214) ; « Job » (v. 352) ; « Bach » (v. 354) ; « Pasteur, Poincaré » (v. 355) ; « Rembrand, Kant, Einstein et Shakespeare » (v. 359). Ensuite, dans les autres cas, nous avons procédé à la traduction en italien : « Borea » (v. 8, 41, 165) ; « Zefiro » (v. 6) ; « Dante » (v. 230) ; « Nerone » (v. 331) ; « Caronte » (v. 337) ; « Pitagora » (v. 351) ; « Platone, [...], Lucrezio, Plotino » (v. 352) ; « Gesù Cristo, Confucio, Tagore » (v. 353) ; « Cartesio, [...], Sant'Agostino » (v. 354) ; « Di Broglia » (v. 355) ; « Santa Teresa » (v. 421) ; « Filemoni » et « Bauci » (v. 420) ; « Berenice e Tito » (v. 422) ; « Omero » (v. 436) et « Turoldo » (v. 437). Étant donné que chaque nom propre est un renvoi culturel précis et fait partie des connaissances de l'auteur, nous n'avons procédé à aucune forme d'adaptation dans

<sup>95</sup> « *Salon* » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?110;s=3827032860;r=4;nat=;sol=2;>, consulté le 26 juin 2021.

<sup>96</sup> « *Salone* » dans le vocabulaire Treccani [En ligne], disponible sur <https://www.treccani.it/vocabolario/salone>, consulté le 26 juin 2021.

le domaine de l'onomastique. Toutes ces références permettent au poète de dresser l'état des lieux du vers français, ce qui continue également dans le reste du testament.

#### 4.2.4 *Quelques figures de style (signification des mots)*

Pour conclure ce chapitre consacré à nos choix de traduction, nous mentionnerons certaines figures de style jouant sur la signification des mots, à l'exception des métonymies et des synécdoques que nous avons déjà abordées dans la partie consacrée aux modulations (4.2.1). Plus précisément, certaines figures étaient déjà présentes dans le texte de départ et, une fois que nous les avons identifiées, nous les avons reportées dans le texte d'arrivée. Après cela, nous avons employé d'autres figures de manière personnelle, dans le but de nous éloigner d'une traduction littérale.

Parmi les figures présentes dans le texte source, nous rappelons en premier deux similitudes. Au vers 298, nous remarquons une comparaison de la langue française à une figure humaine, à une mère qui a pris soin de ses fils – dans ce cas, il s'agit des éléments de la grammaire et des vers : « Comme une mère nourricière / Conteuse et déjà romancière / Les avait, enfants, dégourdis ». Nous avons décidé de la conserver en la traduisant comme il suit : « Come una tenera madre nutrice, / Già romanziera oltre a narratrice / Le aveva, nell'infanzia, animate ». En plus plus en avant, au vers 358, nous reconnaissons une similitude entre les activités de la pensée et de la création et la respiration, comme si penser et créer étaient aussi indispensables que respirer. Nous avons conservé cette comparaison, de l'original « Tous ces sages illuminés / Pensant, créant comme on respire » à la traduction italienne « [...] codesti saggi illuminati / Pensanti e creanti come respirano ».

Outre les comparaisons, nous avons trouvé une figure exprimant une opposition, à savoir un oxymore. Au vers 219, deux adjectifs antithétiques sont attribués à la Muse, emblème de la poésie : « [jugée] et sainte et débauchée », ce que nous avons traduit par le correspondant « e santa e depravata [giudicata] ».

Finalement, nous rappelons une figure qui crée un effet d'amplification en réunissant un grand nombre de termes, à savoir une accumulation. Entre les vers 150 et 151, nous remarquons en effet des adjectifs à connotation négative qui se suivent l'un après l'autre et nous avons décidé de les traduire par des équivalents : du français « Rien ne lui paraît farfelu, // Oiseux, choquant, amphigourique » à l'italien « A suo vedere, nulla pare assurdo, // Vano, sconvolgente oppure involuto ».

Ensuite, nous avons employé trois autres figures pour nuancer l'expression dans notre traduction. D'abord, nous avons recouru à l'une des figures de substitution, à savoir la périphrase. Au vers 148, le poète avait employé l'expression « Des Célèbes aux Cornouailles » pour indiquer que le rythme a prégnance sur tout et « veille » à ses fidèles en tout lieu de la Terre. Nous l'avons traduite par le vers « In ogni luogo da Oriente a Occidente », qui est en effet un détour par rapport à l'original.

Ensuite, nous avons créé des effets d'amplification au moyen de l'hyperbole. Un premier exemple peut être observé au vers 135, où le poète a affirmé que les « salons » et les « diplomates » français étaient « las » des « capiteux aromates », à savoir des influences des autres langues européennes. Dans notre traduction, nous avons exprimé la même idée du poète, mais nous avons remplacé l'adjectif « las », synonyme de *fatigués*, par l'adjectif hyperbolique « dolenti », centré sur la souffrance et sur la douleur. En outre, nous avons substitué le mot « aromates » par « voci », *voix*, appartenant au champ sémantique de la langue et du langage. Un deuxième exemple d'hyperbole se trouve au vers 218 : au lieu de traduire l'adverbe temporel « toujours » par son équivalent italien « sempre », nous avons choisi l'expression « giorno e notte » afin de renforcer l'idée de la perpétuité. Finalement, une dernière formule hyperbolique est reconnaissable au vers 413, au moment où l'auteur mentionnait une « chaste priapée » à laquelle tous pouvaient participer. Parmi les invités, nous comptons les « preux sans quitter leur épée », ce que nous avons traduit par « I prodi con la spada loro dea » pour insister sur l'idée que pour les preux, l'épée n'est pas seulement indispensable, mais elle devient un objet de vénération.



En conclusion, en opposition avec les effets d'amplification, nous avons produit un effet d'atténuation par le biais de l'euphémisme. Au vers 208, nous avons choisi, au lieu de traduire le mot « flatuosités » par son équivalent italien « flati », d'employer un mot familier et euphémique, « ariette ». En outre, il s'agit également du diminutif du mot « aria », ce dernier étant un motif mélodique qui peut être chanté et qui peut être relié à l'image proposée par le poète, où les anges de la Muse « flûtent mieux que des mésanges ». À ce propos, nous rappelons que le verbe français *flûter* est polysémique. Il désigne l'action de « jouer de la flûte » et en outre, par analogie, l'action de « chanter », en parlant d'oiseaux. Puisqu'il n'existe pas d'équivalent en italien, nous avons insisté sur l'idée du chant et nous avons traduit le verbe par l'adjectif sous forme participiale « cantanti ». Nous avons ainsi reformulé les vers 208-209 comme il suit : « Tra le ariette degli angeli cantanti / coi passerotti pure gareggianti ».

Après avoir énoncé les opérations de traduction principales au niveau de la forme et des contenus, nous montrerons un tableau incluant la traduction et d'autres informations importantes.

#### 4.3 Tableau contenant la traduction et ses éléments métriques essentiels

Pour conclure ce chapitre, nous montrerons le tableau que nous avons élaboré pendant la réalisation de notre traduction en hendécasyllabes italiens. Nous y pouvons observer aussi bien la traduction que ses éléments métriques principaux : les accents ; les césures éventuelles ; les typologies de rimes ; les synalèphes et les hiatus (*dialefi* en italien). Les noms des nombreux éléments ont été indiqués tout en tenant compte des différences entre le système métrique français et italien.

#### Légende

<b>Accents - 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> syllabe</b>	Couleur <b>rouge</b>
<b>Accents - 5<sup>e</sup> syllabe</b>	Couleur <b>magenta</b>
<b>Accents - 3<sup>e</sup> syllabe</b>	Couleur <b>rose</b>
<b>Accents - 2<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup> syllabe</b>	Couleur 
<b>Rimes</b>	Couleurs 
<b>Césures</b> ( <i>italienne</i> , après un mot dont l'accent tonique tombe sur l'avant-dernière syllabe du dernier mot ; <i>masculine</i> , après un mot oxyton ; <i>lyrique</i> , après un accent tombant sur la troisième syllabe du vers)	
<b>Hiatus</b> (en italien <i>dialefe</i> )	∨
<b>Synalèphes</b>	^

#### « Pourquoi Borée? »

	<b>Strophes</b>	<b>Césures métriques</b>	<b>Rimes</b>
1	Leggenda <b>vuole</b>   <b>ch'</b> egli diede <b>vita</b> ,	v. 1 césure italienne ou féminine	<b>ità – ìta</b> → rime “parfaite” ( <i>rima</i> )

5	<p>Assunte le sem<b>bianze</b>   d'un cav<b>allo</b>,</p> <p>A dodici pul<b>edri</b>,   che, part<b>ita</b></p> <p>La loro <b>gran corsa</b> ^ a rotta di <b>collo</b>,</p> <p>Lasciavano per<b>ò</b>   l'erba vibr<b>ante</b>.</p> <p><b>Zefiro</b>, frat<b>ello</b> ^ a lui somigli<b>ante</b>,</p> <p><b>Fu</b> nelle disposi<b>zioni</b> più li<b>ete</b>.</p> <p>Ma Borea di <b>certo</b>   fu ^ il pad<b>rino</b></p> <p>Della <b>forma</b>   del <b>verso</b> ^ alessandr<b>ino</b></p>	<p>(<i>cesura italiana o femminile</i>)</p> <p>v. 2 césure italienne</p> <p>v. 3 césure italienne</p> <p>v. 4 accents consécutifs (4<sup>e</sup>-5<sup>e</sup> syllabe)</p> <p>v. 5 césure masculine (<i>cesura maschile</i>)</p>	<p><i>perfetta</i>)</p> <p><b>allo-òllo</b> → allitteration (<i>consonanza</i>) double <i>l</i> + assonance (<i>assonanza</i>) voyelle <i>o</i></p> <p><b>ante-iànte</b> → rime parfaite</p> <p><b>iète-iève</b> → assonance</p>
10	<p>Dodici <b>volte</b>   galoppante ^ o lie<b>ve</b>.</p>	<p>v. 6</p> <p>v. 7</p> <p>v. 8 italienne</p> <p>v. 9 césure lyrique (<i>cesura lirica</i>)</p> <p>v. 10 italienne</p>	<p><b>adrino-andrino</b> → rime riche (<i>rime ricca</i>)</p>
11	<p>Di quel suo patrimon<b>io</b>   sorprend<b>ente</b></p> <p>Abbiamo ^ ormai   dilapidato <b>tutto</b></p> <p>E siamo ^ ora ^ al   delicato frang<b>ente</b></p> <p>Dal quale ^ il <b>verso</b>   non esce distrut<b>to</b></p>	<p>v. 11 italienne</p> <p>v. 12 masculine</p> <p>v. 13 lyrique</p> <p>v. 14 italienne</p> <p>v. 15 italienne</p>	<p><b>Ènte-ènte</b> → rime parfaite</p> <p><b>utto-utto</b> → rime parfaite</p>
15	<p>Ma versa ^ in uno <b>stato</b>   già precar<b>io</b>,</p> <p>Affascina sol<b>tanto</b>   l'antiquar<b>io</b></p> <p>E ^ il tutto<b>fare</b> ^ in   maniera ^ ostinat<b>a</b></p> <p>Intento ^ ad allacc<b>iar</b>   la corda met<b>rica</b></p> <p>Ai cavi dell'alta tensione ^ eccent<b>rica</b></p>	<p>v. 16 italienne</p> <p>v. 17 italienne</p> <p>v. 18 masculine</p> <p>v. 19</p> <p>v. 20 masculine</p>	<p><b>àrio-àrio</b> → rime parfaite</p> <p><b>àta-àta</b> → rime parfaite</p> <p><b>ètrica-ètrica</b> → assonance voyelles <i>e, i, a</i></p>
20	<p>Dell'Elettricit<b>à</b>,   magica fat<b>a</b>.</p>		
21	<p>Al mio poema, ^ il   fiero setten<b>ario</b></p> <p>Avrebbe <b>pure</b>   calzato ^ a penn<b>ello</b>.</p>	<p>v. 21 italienne</p> <p>v. 22 italienne</p> <p>v. 23 lyrique</p>	<p><b>Nàrio-nàrio</b> → rime riche</p> <p><b>èllo-èllo</b> → rime</p>

25	<p>Direi ∨ anche   l'illustre quinaro,</p> <p>Ma ^ è fin troppo nervoso.   Quel fratello</p> <p>Che ^ in un valzer   m'avrebbe trascinato</p> <p>È ∨ il novenario,   di tre ^ in tre ritmato</p> <p>E meno ^ in vista   dell'endecasillabo</p> <p>Che con un'articolata melodia</p> <p>Trova sempre   la propria ∨ armonia</p>	<p>v. 24 italienne</p> <p>v. 25 italienne</p> <p>v. 26 italienne</p> <p>v. 27 italienne</p> <p>v. 28</p> <p>v. 29 lyrique</p> <p>v. 30 italienne</p>	<p>parfaite</p> <p>àto-àto, → rime parfaite</p> <p>sillabo-sillabo → rima sdrucchiola (rara o cara) : typologie de rime où la voyelle tonique tombe sur l'avant-avant-dernière syllabe des mots concernés.</p> <p>odia-onia → rime parfaite</p>
31	<p>Proprio l'endecasillabo   ho scelto</p> <p>Qual cancelliere   del mio testamento</p> <p>Perché, di ∨ un'ode   pur sotto l'aspetto,</p> <p>Quel verso ^ evita   l'infervoramento</p> <p>Nella materia   – che ^ è la Poesia –</p> <p>Laddove fantasia   e frenesia</p> <p>Si scatenano   spesso ^ e volentieri</p> <p>E danno vita ^ a   vive discussioni.</p> <p>Basta ^ a preparativi ^ e   scivoloni:</p>	<p>v. 31 césure après un mot dont l'accent tombe sur l'avant-avant-dernière syllabe (parola sdrucchiola)</p> <p>v. 32 italienne</p> <p>v. 33 italienne</p> <p>v. 34 après un mot dont l'accent tombe sur l'avant-avant-dernière syllabe</p> <p>v. 35 italienne</p> <p>v. 36 masculine</p> <p>v. 37 lyrique</p> <p>v. 38 italienne</p> <p>v. 39 italienne</p> <p>v. 40 italienne</p>	<p>Èlto-ètto → assonance voyelles e, o</p> <p>aménto-aménto → rime léonine : typologie de rime riche qui s'établit à partir de la voyelle précédant la voyelle tonique.</p> <p>ésia-ésia → rime léonine</p> <p>ièri-èri, iòni - òni → rimes parfaites</p>
41	<p>Un nuovo Borea   non son per niente,</p> <p>Né ∨ un altro ∨ Eolo, dio dei venti,</p>	<p>v. 41 après avant-avant-dernière syllabe</p>	<p>Iènte-ènne → assonance</p>

45	<p>Ma per la <b>Musa</b>   che ^ adorata <b>venne</b>  proprio da <b>folle</b>   d'umili serv<b>ienti</b></p> <p>Io non <b>avrò</b>   forse ^ un culto ^ idol<b>atra</b>?</p> <p>No. ^ Anzi, questo <b>teatro</b>   non m'ag<b>grada</b>.</p> <p>In qual<b>ità</b>   di discepolo <b>dedito</b></p> <p>Alle <b>lezioni</b>   sull'arte del <b>metro</b></p> <p>Io voglio <b>qui</b>,   con <b>quel</b> maestro ^ el<b>letto</b>,</p>	<p>(4°)</p> <p>v. 42</p> <p>v. 43 italienne</p> <p>v. 44 italienne</p> <p>v. 45 masculine</p> <p>v. 46 italienne</p> <p>v. 47 masculine</p> <p>v. 48 italienne</p> <p>v. 49 masculine</p>	<p><b>ènti-iènti</b> → rime parfaite</p> <p><b>àtra-àda</b> → assonance</p> <p><b>dèdito-dèbito</b> → assonance / allittération</p> <p><b>ètro-ètto</b> → assonance / allittération</p>
51	<p>È √ indul<b>gente</b> ^ e   <b>pure</b> conven<b>iente</b></p> <p>Rispet<b>tare</b> ^ ogni   <b>singolo</b> <b>principio</b></p> <p>Che Boileau   formulò √ espressam<b>ente</b></p> <p>E che <b>sembra</b>   difficile ^ in <b>principio</b>.</p>	<p>v. 51 italienne</p> <p>v. 52 lyrique*</p> <p>v. 53 masculine</p> <p>v. 54 italienne</p> <p>v. 55 masculine</p> <p>v. 56 masculine</p> <p>v. 57</p> <p>v. 58 masculine</p> <p>v. 59 masculine</p> <p>v. 60 italienne</p>	<p><b>lènte-ènte</b> → rime parfaite</p> <p><b>principio-principio</b> → rime équivoquée (<i>rima equivoca</i>), où les termes impliqués sont égaux au niveau de la graphie, mais différents au niveau du sens.</p> <p><b>iàta-àta</b> → rime parfaite</p> <p><b>àto-àto</b> → rime parfaite</p> <p><b>éna-ésa</b> → assonance</p>
61	<p>La mia ragion d'essere fu la <b>rima</b></p> <p>Che compar<b>iva</b>   doviziosam<b>ente</b>.</p> <p>Chi pot<b>rebbe</b> ^ arrivare ^ a biasim<b>armi</b></p> <p>Per questo desid<b>erio</b>   travol<b>gente</b>?</p>	<p>v. 61 (accents consécutifs 4°-5°)</p> <p>v. 62 italienne</p> <p>v. 63</p> <p>v. 64</p> <p>v. 65 après avant-avant-dernière syllabe (4°)</p> <p>v. 66</p>	<p><b>Rima-armi</b> → anagramme</p> <p><b>ènte-ènte</b> → rime parfaite</p> <p><b>Balsamo-mancano</b> → assonance</p> <p><b>èllo-èllo</b> → rime</p>

70	<p>La sua mancanza   per me ^ è dolorosa</p> <p>E, Caino,   rifuggo nella prosa</p> <p>Come dopo ^ aver ucciso ^ il fratello.</p>	<p>v. 67 italienne</p> <p>v. 68 italienne</p> <p>v. 69 lyrique</p> <p>v. 70</p>	<p>parfaite</p> <p>rósa-ròsa → rima riche</p>
71	<p>Non sarebbe ^ altro   che ^ una fissazione</p> <p>Comune negli ^ anziani ^ e negli ^ infanti</p> <p>Ma dico che questa ^ è diffamazione</p> <p>E, quanto ^ a me,   metto le mani ^ avanti.</p>	<p>v. 71 italienne</p> <p>v. 72</p> <p>v. 73</p> <p>v. 74 masculine</p> <p>v. 75</p>	<p>Azióne-azióne → rime léonine</p> <p>ànti-ànti → rime parfaite</p>
75	<p>Tutt'altro che fissazione ridicola,</p> <p>È sulla rima   che ^ appunto s'articola</p> <p>Il grande Ritmo   che ^ è fondamentale –</p> <p>Alternato,   pure contraddittorio – ,</p> <p>E non ne limita   la traiettoria,</p>	<p>v. 76 italienne</p> <p>v. 77 italienne</p> <p>v. 78 lyrique</p> <p>v. 79 après avant-avant-dernière syllabe (4<sup>e</sup>)</p>	<p>Ridicola-articola → rime sdrucchiola</p> <p>àle-iàle → rime parfaite</p>
80	<p>Ma lo riporta ^ al   suo punto ^ iniziale.</p>	<p>v. 80 italienne</p>	<p>òria-òrio → rime presque parfaite (dernière syllabe différente)</p>
81	<p>Il suo dinamismo ne trae vigore,</p> <p>Innervando ^ in tal modo   l'universo</p> <p>Compresi Plutone ^ e l'Orsa Maggiore</p> <p>Fino ^ al modesto   livello del verso.</p>	<p>v. 81</p> <p>v. 82 italienne</p> <p>v. 83</p> <p>v. 84 après avant-avant-dernière syllabe (4<sup>e</sup>)</p>	<p>Óre-ióre → rime parfaite</p> <p>verso-verso → rime riche et inclusive (<i>inclusiva</i> : un mot est inclut dans l'autre)</p>
85	<p>Ogni mortale,   padrone dicentesi</p> <p>O servo, ^ abita poeticamente,</p> <p>Come ^ il poeta Hölderlin   l'ha ^ espresso,</p> <p>Questa Terra ^ i cui √ esseri rapaci</p> <p>D'ogni suo spazio   son stati predaci,</p>	<p>v. 85 italienne</p> <p>v. 86</p> <p>v. 87 après avant-avant-dernière syllabe (6<sup>e</sup>)</p> <p>v. 88</p>	<p>entesi-amente → assonance (e, e) / allitteration (-nt-)</p> <p>èssò-éssò → rime parfaite</p>
90	<p>Lasciando ben presto l'uomo ^ a se stesso.</p>	<p>v. 89 italienne</p> <p>v. 90</p>	<p>àci-àci → rime parfaite</p>



91	<p>Ogni mortale ^ alla fine partecipa  <i>Del</i> ritmo. √ Il poeta,   fanciullino          Che ^ in virtù del suo candore s'emancipa,          Partecipa ^ al ritmo che resta vivo</p>	<p>v. 91          v. 92 italienne          v. 93          v. 94          v. 95 lyrique          v. 96 italienne          v. 97 italienne          v. 98 italienne          v. 99 italienne          v. 100 lyrique</p>	<p>Ècipa-ancipa →          assonance (i, a) /          allittération (c, p)</p> <p>ino-ivo → assonance</p> <p>àtona-àto → rime  <i>ipermetra</i> (entre un          mot avec l'accent          tonique sur l'avant-          avant-dernière syllabe          et un mot avec          l'accent tonique sur          l'avant-dernière          syllabe)</p> <p>àta-àta → rime          parfaite</p> <p>iltà-iltà → rime          léonine</p>
101	<p>Tutti ^ i venti   gli son proprio contrari.          Chi potrebbe   venire ^ in suo soccorso?          Sono grato √   ai miei fratelli chiari          E scuri visto   che ^ il loro ricorso</p>	<p>v. 101 lyrique          v. 102 lyrique          v. 103 lyrique          v. 104 italienne          v. 105 italienne          v. 106 italienne          v. 107 italienne          v. 108 (accents          consécutifs 5<sup>e</sup>-          6<sup>e</sup>)          v. 109 lyrique          v. 110          masculine</p>	<p>Àri-iàri → rime          parfaite</p> <p>córso-córso → rime          riche</p> <p>danza-danza → rime          riche</p> <p>vò-brò → rime          parfaite</p> <p>ìbbia-ùbbio →          allittération</p>
105	<p>Diretto ^ al ritmo   nei passi di danza          M'indicò come   la sua discordanza          Con la loro ^ afflizione   li salvò          E li rese re, come della Bibbia          Il re David   che prima messo ^ in dubbio,</p>		
110	<p>Poi grato ^ a Dio √   il Ritmo celebrò.</p>		

111	Danziamo dunque ∨   (a suon di mandibole Che non soltanto ^ a masticare ^ aiutano), Se non altro ^ ispirati ∨   ai funamboli Di Harlem, quando Duke e Fletcher erano	v. 111 italienne v. 112 v. 113 italienne v. 114 v. 115 après avant-avant- dernière syllabe (4°)	Ìbole-àmboli → allittération  iùtano-èrano → assonance (a, o) / allittération (n)
115	Lì ∨ a dirigere   la loro ^ orchestra E, mettendo Caos sotto sequestro, K.O., il tempo ^ era vincitore Anche se talvolta ^ era sconcertato Se si ^ imbatteva   nel riff ostinato,	v. 116 v. 117 v. 118 v. 119 italienne v. 120	èstra-uèstro → allittération  óre-uòre → rime parfaite  Àto-àto → rime parfaite
120	Costante quanto ^ i battiti d'un cuore.		
121	Letta spesso da ^ una vista ^ alterata Che la rende d'opinabile ^ aspetto, La sillabazione che ^ è riservata Al verso di Francia ∨ è ∨ il prodotto	v. 121 v. 122 v. 123 v. 124 v. 125 italienne	Àta-àta → rime parfaite  ètto-òtto → allittération
125	D'una sottile   logica aritmetica Della sua lingua   che ^ è ∨ acatalettica, Dunque ∨ alla ricerca   di conforto, E ^ avendo ^ in uso   di trovare ^ appoggio Sull'ultima sillaba nel conteggio,	v. 126 italienne v. 127 italienne v. 128 après avant-avant- dernière syllabe (4°) v. 129 v. 130 masculine	ètica-èttica → rima presque parfaite (t – double t)  òrto -òrzo → assonance (o, o) / allittération (r)
130	Sta ^ attenta ^ a misurar   ogni suo sforzo.		àre-àre → rime parfaite

131	La sua <b>forza</b>   che ^ appare consum <b>ata</b> Fa ^ in realtà ∨   apprezzare ^ il sap <b>ore</b> Della sua elo <b>quenza</b>   più pac <b>ata</b> Che le perm <b>ise</b>   d'avere ^ il fav <b>ore</b>	v. 131 lyrique v. 132 masculine v. 133 italienne v. 134 italienne	<b>Àta-àta</b> → rime parfaite <b>óre-óre</b> → rime parfaite
135	Di sal <b>ons</b> e diplomati   dol <b>enti</b> Per le di <b>verse</b> voci   dagli ^ acc <b>enti</b> Greci ^ e lat <b>ini</b> ,   poi slavi ^ e teut <b>onici</b> Del chiacchier <b>iccio</b>   d'europa <b>natura</b> . Lei sola possed <b>eva</b>   di <b>natura</b>	v. 135 après avant-avant-dernière syllabe (6°) v. 136 italienne v. 137 italienne v. 138 italienne	<b>énti-énti</b> → rime parfaite teut <b>onici-toni</b> → rime <i>ipermetra</i>
140	Il dono d'uguagliar   tra loro ^ i <b>toni</b> .	v. 139 italienne v. 140 masculine	<b>natura-natura</b> → rime identique
141	Fosse ^ anche <b>stato</b>   d'umore mut <b>evole</b> , Il <b>ritmo</b> ^ avrebbe lasciato quel <b>gergo</b> Dei nostri ^ avi   mon <b>otono</b> ^ e ^ arrend <b>evole</b> O per così <b>dire</b> vicino ^ al <b>verbo</b>	v. 141 italienne v. 142 v. 143 lyrique v. 144 v. 145	<b>Évole-évole</b> → rime parfaite <b>èrgo-èrbo</b> → assonance (e, o) / allitteration (r)
145	D'Arag <b>ona</b> , Tos <b>cana</b> ^ o d'Inghil <b>terra</b> . Ma ^ il ritmo ^ a <b>volte</b>   con un'aria ∨ aust <b>era</b> Quanto <b>quella</b> d'un dem <b>urgo</b> ^ ass <b>oluto</b> , In ogni <b>luogo</b>   da ^ Oriente ^ a ^ Occid <b>ente</b> Si prende <b>cura</b>   d'ogni suo cred <b>ente</b> :	v. 146 italienne v. 147 v. 148 italienne v. 149 italienne v. 150 italienne	<b>èrra-èra</b> → assonance (e, a) / allitteration (r) <b>ùto-ùrdo</b> → assonance <b>dénte-dénte</b> → rime riche
150	A suo ved <b>ere</b>   <b>nulla</b> pare ^ ass <b>urdo</b> ,		

151	Vano, sconvolgente ^ oppure ^ involuto: Comprende tutto,   tutto lo comprende Ma ^ il digitale   da ciò √ è √ escluso, Cervello binario che ^ i clic comprende.	v. 151 v. 152 italienne v. 153 italienne v. 154 v. 155 italienne	Ùto-ùso → assonance  comprènde-comprènde → rime identique
155	Ma sia dagli ^ elettroni,   sia dagli ^ astri E dal più stolido   dei poetastri (Se non da lui  , dai versi da lui dati) Viene colto   perché lo tradurranno A lor modo,   ma senza recar danno	v. 156 après avant-avant- dernière syllabe (4°) v. 157 masculine v. 158 lyrique v. 159 lyrique	àstri-àstri → rime parfaite  àti-àti → rime parfaite  àno-àno → rime parfaite
160	Ai suoi movimenti più delicati.	v. 160	
161	Qui si chiude   la mia √ introduzione. Dal seguire   tutto ^ il mio tragitto Amico lettore, hai l'esenzione. Entro ^ adesso   nel vivo del soggetto,	v. 161 lyrique v. 162 italienne v. 163 v. 164 italienne v. 165	Ziòne-ziòne → rime riche  itto-ètto → allittération
165	A meno che Borea nel frattempo Non ne ^ abbia già fatto, sotto ^ il suo vento, Perder la rotta,   come riferito Da Marot o Jodelle,   uno dei tali, Quando ^ il verso, √ in un frullio d'ali,	v. 166 v. 167 italienne v. 168 masculine v. 169 v. 170	èmpo-ènto → assonance  ìto-ìso → assonance  tali-àli → rime inclusive
170	Volava, √ uccello del paradiso.		

## Testament

171	Dei miei novant'anni ^ ormai √ al passaggio Prima ch'io venga   per sempre ^ inumato Nell'oblio, √ ecco l'ultimo ^ appannaggio	v. 171 v. 172 italienne v. 173	àggio-àggio → rime parfaite  àto-àto → rime
-----	--	--------------------------------------	--

<p>175</p> <p>180</p>	<p>Del poeta   che venne ^ annoverato</p> <p>Nel preciso punto del repertorio</p> <p>Dove ^ i dovuti   notai della storia</p> <p>Della lingua hanno ^ oramai previsto –</p> <p>Coi piedi ^ avvolti ^ in   pantofole calde –</p> <p>Di mettere ^ entro   parentesi tonde</p> <p>Le due date che l'avrebbero visto</p>	<p>v. 174 lyrique</p> <p>v. 175</p> <p>v. 176 italienne</p> <p>v. 177</p> <p>v. 178 italienne</p> <p>v. 179 italienne</p> <p>v. 180</p>	<p>parfaite</p> <p>òrio-òria → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)</p> <p>visto-visto → rime derivativa (dérivation étymologique)</p> <p>alde-ónde → assonance (e) / allittération (d)</p>
<p>181</p> <p>185</p> <p>190</p>	<p>Passare fugaci tra le suddette</p> <p>Quanto ^ il trattino   della loro unione</p> <p>Quasi fossero   due cavallette</p> <p>Di ^ infiniti spazi ^ in esplorazione.</p> <p>Se per caso l'inchiostro   più non dura</p> <p>Voglio ∨ almeno,   prima che sia sera,</p> <p>Lasciare ^ a loro   quella mia matita</p> <p>Al cui segno ^ in fatti mai si ^ è sottratta</p> <p>La mia vita   di certo ^ assai cocciuta</p> <p>Per vedersi   quale ^ opera finita.</p>	<p>v. 181</p> <p>v. 182 italienne</p> <p>v. 183 lyrique</p> <p>v. 184</p> <p>v. 185 italienne</p> <p>v. 186 italienne</p> <p>v. 187 italienne</p> <p>v. 188</p> <p>v. 189 lyrique</p> <p>v. 190 lyrique</p>	<p>Étté-étté → rime parfaite</p> <p>íone-íone → rime parfaite</p> <p>ùra-éra → assonance (a) / allittération (r)</p> <p>ita-ita → rime parfaite</p> <p>àtta-iùta → assonance (a) / allittération (t)</p>
<p>191</p> <p>195</p>	<p>Non temo ^ affatto   d'essere tremante,</p> <p>D'essere cieco ^ o ^ in affanno crescente,</p> <p>Ma ^ invece di ^ un caimano singhiozzante</p> <p>Tra sé ∨ e sé,   lasciare ^ il testamento.</p> <p>Un poeta   vorrebbe ^ essere ^ amato,</p> <p>Ma quanto vale ^ il   proprio ∨ operato?</p>	<p>v. 191 italienne</p> <p>v. 192</p> <p>v. 193</p> <p>v. 194 masculine</p> <p>v. 195 lyrique</p> <p>v. 196 italienne</p> <p>v. 197</p>	<p>Ànte-ànte → rime parfaite</p> <p>énte-énto → rime presque parfaite (dernière syllabe différente)</p> <p>àto-àto → rime parfaite</p>

200	<p>Del poeta compiace ^ un poco l'ego</p> <p>O ^ ansiosamente   perfino l'agogna</p> <p>E senza ^ arrossire dalla vergogna:</p> <p>La Fontaine? Victor Hugo? Come prego?</p>	<p>v. 198 italienne</p> <p>v. 199</p> <p>v. 200</p>	<p>ègo-ègo → rime parfaite</p> <p>gógna-gógna → rime riche</p>
201	<p>Tanto vale dunque ∨ amar se stessi</p> <p>Arrivando ^ al punto di darsi vanto,</p> <p>Se ^ in poesia   si parla di se stessi,</p> <p>Con eleganti versi   s'ha da farlo</p>	<p>v. 201</p> <p>v. 202</p> <p>v. 203 masculine</p> <p>v. 204 italienne</p> <p>v. 205</p>	<p>(Se) stessi-(se) stessi → rime identique</p> <p>vànto-fàrlo → assonance</p>
205	<p>Che ^ a ^ illusioni nostre non danno ∨ adito,</p> <p>Quando respiriamo sotto ^ al tuo ∨ abito</p> <p>Quasi ^ avessimo ^ un fiuto da furfante,</p> <p>Tra le ^ ariette   degli ^ angeli cantanti</p> <p>Coi passerotti   pure gareggianti,</p>	<p>v. 206</p> <p>v. 207</p> <p>v. 208 lyrique</p> <p>v. 209 italienne</p> <p>v. 210</p>	<p>àdito-àbito → assonance (a, i, o) / allittération (t)</p> <p>ànte-iànte → rime parfaite</p>
210	<p>O Musa, la tua ∨ essenza ^ inebriante.</p>		<p>ànti-ànti → rime parfaite</p>
211	<p>Solo ^ una polizia ∨   odiosa ^ assai</p> <p>Assolda poeti   da quattro soldi</p> <p>Per sapere   se ^ il sacco vuoterai</p> <p>Come per Rimbaud e Villon, ricordi?</p>	<p>v. 211 masculine</p> <p>v. 212 italienne</p> <p>v. 213 italienne</p> <p>v. 214</p> <p>v. 215 italienne</p> <p>v. 216 après avant-avant-dernière syllabe (4°)</p> <p>v. 217 italienne</p> <p>v. 218 italienne</p> <p>v. 219 italienne</p> <p>v. 220</p>	<p>Ài-ài → rime parfaite</p> <p>òldi-òrdi → assonance (o, i) / allittération (d)</p> <p>ùta-ùda → assonance</p> <p>érchia-òcchia → allittération (phonèmes finals : -chia)</p> <p>àta-àta → rime parfaite</p>
215	<p>A loro spese   t'hanno conosciuta,</p> <p>Poiché t'avevano   scoperta nuda.</p> <p>Chissà quanti ^ altri,   nella nostra cerchia,</p> <p>Ti ^ avranno giorno ^ e notte   spaventata</p> <p>E santa ^ e depravata   giudicata</p>		
220	<p>Tenendoti sulle loro ginocchia!</p>		
221	<p>Io non ho ^ avuto   tale privilegio</p>	<p>v. 221 italienne</p>	<p>Lègio-lègio → rime</p>

225	<p>Di cui si millantano gli ^ indiscreti</p> <p>E se √ io commettessi ^ un sacrilegio,</p> <p>Mai ne riceverei   dei plausi lieti.</p> <p>Se con la Musa   √ io fui √ in contatto</p> <p>Fu ^ invece   per piacevole diletto:</p> <p>Il nostro meccano fu ^ appunto ^ il verso.</p> <p>Le sue sorti fossero ^ anche funeste,</p> <p>Di quella sua meccanica celeste</p>	<p>v. 222</p> <p>v. 223</p> <p>v. 224 masculine</p> <p>v. 225 italienne</p> <p>v. 226 lyrique</p> <p>v. 227 italienne</p> <p>v. 228</p> <p>v. 229</p> <p>v. 230 italienne</p>	<p>riche</p> <p>éti-iéti → rime parfaite</p> <p>àtto-étto → allittération (-tt-)</p> <p>versò-universò → rime inclusive</p> <p>èste-èste → rime parfaite</p>
231	<p>Quel che sappiamo   dei suoi √ ingranaggi</p> <p>Ci rende chiaro   che questo meccano</p> <p>È come le nuvole di passaggio</p> <p>Elastiche che lo storno che plana</p> <p>Nell'aria √ o distende √ o comprime.</p> <p>Il verso lascia ^ allora   le sue rime</p> <p>Con cui cerca sempre d'esser congiunto,</p> <p>Sia per confidenza ^ o per arringa</p> <p>Per mantenere   √ assieme ^ alla lingua</p> <p>Il fascino che ^ è nel suo contrappunto.</p>	<p>v. 231 italienne</p> <p>v. 232 italienne</p> <p>v. 233</p> <p>v. 234</p> <p>v. 235</p> <p>v. 236 italienne</p> <p>v. 237</p> <p>v. 238</p> <p>v. 239</p> <p>v. 240</p>	<p>Àggi-àggio → rime presque parfaite (dernière syllabe différente)</p> <p>àno-àna → assonance (a) / allittération (n)</p> <p>ime-ime → rime parfaite</p> <p>iùnto-ùnto → rime parfaite</p> <p>ìnga-ìngua → rime presque parfaite</p>
241	<p>Anche se ^ a volte   con aria leggera</p> <p>Sotto la rigida   norma del verso</p> <p>Nella lingua francese,   la parola</p> <p>Con grande cortesia   si volge verso</p> <p>Un interlocutore   che sensibile,</p> <p>Fosse ^ anche ^ il silenzio √ imperturbabile,</p>	<p>v. 241</p> <p>v. 242 après avant-avant-dernière syllabe (4°)</p> <p>v. 243</p> <p>v. 244 masculine</p> <p>v. 245 italienne</p>	<p>Èra-èla → assonance (a)</p> <p>versò-versò → rime équivoquée</p> <p>ibile-àbile → rime presque parfaite (syllabe tonique)</p>

250	Trova risposta ∨   ai nostri “perché?”. Il gioco del mondo, che ben si presta Ai “come?” più in avanti ci ferma: Il fondo delle cose   resta cheto.	v. 246 v. 247 italienne v. 248 v. 249 v. 250 italienne	différente)  perché-chéto → allittération
251	Così come succede   d’osservare Un raggio del sole ^ in pieno tramonto Che su ^ un vetro   si riesce ^ a rispecchiare A volte tuttavia   l’eco d’un canto	v. 251 italienne v. 252 v. 253 lyrique v. 254 masculine v. 255 lyrique	Àre-àre → rime parfaite  ónto-ànto → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)
255	Dal silenzio   sembrava risuonare Sull’ala d’un verso dove ^ a ^ oscillare In un momento   di piena chiarezza V’è una risposta ^ assai enigmatica. Eppure soltanto la matematica	v. 256 v. 257 italienne v. 258 v. 259 v. 260	àre-àre → rime parfaite  ézza-ézza → rime parfaite
260	Ci fa ^ uscire dalla nostra ^ incertezza.		màtica-màtica → rime riche
261	Il calcolo ci rende   con misura Ma con interessi   lo stesso in più Ciò che noi prestiamo ^ alla sua misura Esatta ^ e ^ in progressione   sempre più	v. 261 italienne v. 262 italienne v. 263 v. 264 italienne v. 265	Misùra-misùra → rime identique  più-più → rime identique
265	Nell’infinitamente divisibile. Ma ^ una parte   di quanto ^ è invisibile Sfugge pure ^ al controllo   del pi greco. Perché ∨ allora   stargli ^ alle calcagna?	v. 266 lyrique v. 267 italienne v. 268 italienne v. 269 lyrique v. 270 italienne	visibile-visibile → rime riche  èco-èbbro → assonance
270	L’infinito ^ è   solamente ^ un fantasma Che s’allontana   barcollante ^ ed ebbro.		àgna-àsma → assonance
271	Lasciamo ^ allora   tale fantasia	v. 271 italienne	Sìa-sìa → rime riche



275	<p>Ad altri <sup>^</sup> ebbri   che sono <sup>^</sup> anzi viventi:</p> <p>I poeti.   La loro poesia,</p> <p>Che <sup>^</sup> ondeggia <sup>v</sup> al soffiare di tutti <sup>^</sup> i venti,</p> <p>Va <sup>^</sup> a misurare   soltanto se stessa.</p> <p>È <sup>v</sup> una fantastica <sup>^</sup> e <sup>^</sup> astuta mossa</p> <p>A cui serviva <sup>^</sup> il   verso misurato.</p> <p>Proprio <sup>v</sup> in nessun campo   di ricerca</p> <p>Dove l'intelletto <sup>^</sup> umano s'ingegna</p> <p>Possiamo lasciarle <sup>^</sup> un certificato.</p>	<p>v. 272 lyrique</p> <p>v. 273 lyrique</p> <p>v. 274</p> <p>v. 275 italienne</p> <p>v. 276</p> <p>v. 277 italienne</p> <p>v. 278 italienne</p> <p>v. 279</p> <p>v. 280</p>	<p>vénti-vénti → rime parfaite</p> <p>éssa-òssa → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)</p> <p>àto-àto → rime parfaite</p> <p>érca-égna → assonance</p>
281	<p>I corsieri <sup>^</sup> irruenti da <sup>^</sup> essa <sup>^</sup> aggiogati</p> <p>Rimangono <sup>^</sup> invece più tentennanti</p> <p>O dalla tarantella   pizzicati</p> <p>In confronto <sup>v</sup>   ai cumuli <sup>^</sup> imponenti</p> <p>Che son divisi   da <sup>^</sup> una lunga pausa.</p> <p>S'illudevano   d'essere la causa</p> <p>Del soffio? E <sup>^</sup> allora <sup>^</sup> assai scalpitante</p> <p>Il verso si ribella <sup>^</sup> al   proprio giogo</p> <p>Dando <sup>^</sup> a <sup>^</sup> una grande furia <sup>v</sup>   uno sfogo.</p> <p>E con l'aumentare delle distanze,</p>	<p>v. 281</p> <p>v. 282</p> <p>v. 283 italienne</p> <p>v. 284 lyrique</p> <p>v. 285 italienne</p> <p>v. 286 lyrique</p> <p>v. 287</p> <p>v. 288 italienne</p> <p>v. 289 italienne</p> <p>v. 290</p>	<p>Àti-àti → rime parfaite</p> <p>ànti-énti → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)</p> <p>àusa-àusa → rime parfaite</p> <p>ànte-ànze → assonance (a, e) / allitteration (n)</p> <p>iògo-ògo → rime parfaite</p>
291	<p>La sintassi   col proprio andamento</p> <p>La grammatica <sup>^</sup> e   tutte le sue risorse</p> <p>Cedono <sup>^</sup> e cadono.   Quale commento?</p> <p>Le vediamo <sup>^</sup> ostili <sup>^</sup> alle nuove rotte</p> <p>Che liberato <sup>^</sup> il verso   traccerà</p>	<p>v. 291 lyrique</p> <p>v. 292 après avant-avant-dernière syllabe (3°)</p> <p>v. 293 après avant-avant-dernière syllabe (4°)</p>	<p>Ménto-ménto → rime riche</p> <p>órse-ótte → assonance</p> <p>rà-rà → rime riche</p>

300	<p>Se ^ ancora ^ a ^ intendersi riuscirà</p> <p>Con la lingua,   che ^ in epoche passate</p> <p>Come ^ una tenera   madre nutrice,</p> <p>Già romanziera ∨   oltre ^ a narratrice</p> <p>Le ^ aveva, nell'infanzia, ∨   animate.</p>	<p>v. 294</p> <p>v. 295 italienne</p> <p>v. 296</p> <p>v. 297 lyrique</p> <p>v. 298 après avant-avant-dernière syllabe (4<sup>e</sup>)</p> <p>v. 299 italienne</p> <p>v. 300 italienne</p>	<p>àte-àte → rime parfaite</p> <p>trice-trice → rime riche</p>
301	<p>Ma ^ eccola ^ adesso   divenuta vecchia,</p> <p>Quasi ^ impotente.   Quindi ^ ora come ^ ora</p> <p>Senza memoria   ∨ e dura d'orecchi,</p> <p>Come potrà   tornare ^ allo splendore</p> <p>Di cui brillò   nella sua giovinezza?</p> <p>Tale signora   fa beneficienza</p> <p>E da ^ ella non si può   sperare nulla</p> <p>Senza comportarsi con malagrazia</p> <p>Con la sfrontatezza di ∨ un'avanguardia,</p> <p>Provocarla ^ o farla ^ oggetto di burle.</p>	<p>v. 301 italienne</p> <p>v. 302 italienne</p> <p>v. 303 italienne</p> <p>v. 304 masculine</p> <p>v. 305 masculine</p> <p>v. 306 italienne</p> <p>v. 307 masculine</p> <p>v. 308</p> <p>v. 309</p> <p>v. 310</p>	<p>Ècchia-écchi → allittération</p> <p>óra-óre → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)</p> <p>ézza-ènza → assonance (e, a) / allittération (z)</p> <p>ùlla-ùrle → assonance (u) / allittération (l)</p> <p>àzia-uàrdia → assonance</p>
311	<p>Attorno ^ a lei, ∨   alcuni suoi vassalli</p> <p>Vanno ^ a rannicchiarsi sotto ^ i suoi manti,</p> <p>E stanno ^ a riprodurre ^ i   suoi modelli</p> <p>Candidi giovani,   passati ^ infanti</p> <p>Alla ricerca   d'un nuovo delirio</p> <p>Che faccia risuonar   l'antica lira</p> <p>Le cui corde   si sono spezzate.</p>	<p>v. 311 masculine</p> <p>v. 312</p> <p>v. 313 italienne</p> <p>v. 314 après avant-avant-dernière syllabe (4<sup>e</sup>)</p> <p>v. 315 italienne</p> <p>v. 316 masculine</p>	<p>Àlli-èlli → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)</p> <p>ànti-ànti → rime parfaite</p> <p>irio-ira → assonance (i) / allittération (r)</p>

320	<p>È √ il caos totale ^ a   governare</p> <p>E che vogliate ^ unirvi √   o scappare,</p> <p>Il prezzo della libertà trovate.</p>	<p>v. 317 lyrique</p> <p>v. 318 italienne</p> <p>v. 319 italienne</p> <p>v. 320</p>	<p>àte-àte → rime parfaite</p> <p>àre-àre → rime parfaite</p>
321	<p>Ma che naso lungo che ha ^ il destino!</p> <p>Quand'ero ^ ancora ^ un   dolce piccolletto,</p> <p>Ancora ^ avvolto   nel mio completino</p> <p>E non più alto   rispetto ^ a ^ un funghetto,</p>	<p>v. 321</p> <p>v. 322 italienne</p> <p>v. 323 italienne</p> <p>v. 324 italienne</p> <p>v. 325 italienne</p>	<p>Tino-tino → rime parfaite</p> <p>étto-étto → rime parfaite</p>
325	<p>Chi mi ^ avrebbe predetto   tante rughe,</p> <p>E queste rosse ^ Isole ^ Ebridi pure,</p> <p>Arcipelago d'eczema ^ assai vasto?</p> <p>E quale ridicola frenesia</p> <p>A proposito   della poesia</p>	<p>v. 326</p> <p>v. 327</p> <p>v. 328</p> <p>v. 329 lyrique</p> <p>v. 330</p>	<p>ùghe-ùre → assonance</p> <p>àsto-àto → assonance</p> <p>ésia-ésia → rime riche</p>
330	<p>A farmi ^ un mio film l'aver pensato!</p>		
331	<p>Quando con Nerone morì l'artista,</p> <p>Il solo ^ al mondo   che lo deplorasse,</p> <p>Un clown sinistro ^ al   bordo della pista</p> <p>Dove lo ^ avrebbero ^ ucciso   si disse</p>	<p>v. 331</p> <p>v. 332 italienne</p> <p>v. 333 italienne</p> <p>v. 334</p> <p>v. 335 masculine</p> <p>v. 336 italienne</p> <p>v. 337 italienne</p> <p>v. 338 italienne</p> <p>v. 339 masculine</p> <p>v. 400</p>	<p>Ìsta-Ìsta → rime parfaite</p> <p>àsse-Ìsse → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)</p> <p>ògio-ùbbio → assonance partielle (-io)</p> <p>ònte-ànte → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)</p> <p>monéta-munito → allittération</p>
335	<p>E dove pronunciò   il suo √ elogio,</p> <p>Aveva nella toga   senza dubbio</p> <p>Quel che serviva   per pagar Caronte.</p> <p>Se mi dicesse   “prego, la moneta”,</p> <p>Forse potrei   non essere munito</p>		
340	<p>Neppure di ^ uno spicciolo restante.</p>		

<p>341</p> <p>345</p> <p>350</p>	<p>E rimarrò allora   sulla riva</p> <p>Con i piedi nel fango,   limaccioso,</p> <p>Ricercando ^ un alloggio   che m'ispira</p> <p>Per bussare ^ alla porta.   Ma ^ è √ escluso</p> <p>Ai Campi ^ Elisi,   tra ^ i lor destinati.</p> <p>Le loro ^ anime son troppo sagaci</p> <p>Per accogliermi come ^ uno di loro.</p> <p>E se soffrono ^ il mio sguardo ^ insistente,</p> <p>Sarà dal malfamato ^ albergo ^ ambiente</p> <p>Perfetto per ladri ^ e contraffattori.</p>	<p>v. 341 italienne</p> <p>v. 342 italienne</p> <p>v. 343 italienne</p> <p>v. 344 italienne</p> <p>v. 345 italienne</p> <p>v. 346</p> <p>v. 347</p> <p>v. 348</p> <p>v. 349</p> <p>v. 350</p>	<p>Ìva-ira → assonance</p> <p>ìoso-ùso → allittération</p> <p>àti-àci → assonance</p> <p>óro-óri → assonance</p> <p>énte-iénte → rime parfaite</p>
<p>351</p> <p>355</p> <p>360</p>	<p>Cosa potrei √   insegnare ^ a Pitagora,</p> <p>Platone, Job,   Lucrezio √ e Plotino,</p> <p>Cristo Gesù,   Confucio √ e Tagore,</p> <p>Cartesio, Bach,   e ^ anche ^ a Sant'Agostino?</p> <p>A Pasteur, a Poincaré e ^ a di Broglia?</p> <p>Un modesto sapere   che s'imbroglia,</p> <p>Per cui codesti   saggi ^ illuminati</p> <p>Pensanti ^ e creati come respirano -</p> <p>Rembrandt, Kant, Einstein o Shakespeare</p> <p>m'inspirano -</p> <p>Per il naso   m'avrebbero menato.</p>	<p>v. 351 masculine</p> <p>v. 352 masculine</p> <p>v. 353 masculine</p> <p>v. 354 masculine</p> <p>v. 355</p> <p>v. 356 italienne</p> <p>v. 357 italienne</p> <p>v. 358</p> <p>v. 359</p> <p>v. 360 lyrique</p>	<p>Pitagora- Tagore → l'accent tonique ne tombe pas sur les mêmes voyelles</p> <p>ino-ino → rime parfaite</p> <p>broglia-broglia → rime parfaite</p> <p>àti-àto → rime presque parfaite (dernière lettre différente)</p> <p>spirano-spirano → rime riche</p>
<p>361</p>	<p>Ma torno ^ ancora ^ a   cedere ^ al lirismo:</p> <p>A mano ^ a mano   che l'età √ avanza</p> <p>S'insaporisce   questo gargarismo</p> <p>Senza gusto   se ^ andato troppo ^ avanti.</p>	<p>v. 361 italienne</p> <p>v. 362 italienne</p> <p>v. 363 italienne</p> <p>v. 364 lyrique</p> <p>v. 365</p>	<p>Rismo-rismo → rime riche</p> <p>anza-ànti → assonance (a) / allittération (n)</p>

365	<p>Eppure ^ alla fine ^ il mio vero pari</p> <p>È √ il cittadino tra gli ^ ordinari</p> <p>Che, della scrittura seppur patito,</p> <p>Non è mai √ arrivato ^ a far miracoli</p> <p>(È sorprendente ^ e direi √ ammirevole</p> <p>370 Che ^ almeno ^ un tremolo   ti sia riuscito).</p>	<p>v. 366</p> <p>v. 367</p> <p>v. 368 italienne</p> <p>v. 369</p> <p>v. 370 après avant-avant- dernière syllabe (4°)</p>	<p>ari-ari → rime parfaite</p> <p>ito-ito → rime parfaite</p> <p>miracoli-ammirévole → allittération (I)</p>
371	<p>Rimatori, cosa siamo? La lingua</p> <p>Ci ha plasmati, √   amati ^ e nutriti,</p> <p>Ed eccola ^ ora   che rotola ^ e fluttua,</p> <p>Mentre perde la bussola.   Tu ridi,</p> <p>375 Figlio √ ingrato,   nel vederla ^ andare</p> <p>A cercare ^ una guida ^ o ^ un luminaire,</p> <p>Ella che – tra poemi ^ e tra romanzi,</p> <p>E drammi ^ e sermoni ^ e filosofia –,</p> <p>Ogni ^ istante nella sua biografia</p> <p>380 Doveva sol scegliere tra gli ^ amanti.</p>	<p>v. 371</p> <p>v. 372 italienne</p> <p>v. 373 italienne</p> <p>v. 374 après avant-avant- dernière syllabe (6°)</p> <p>v. 375 italienne</p> <p>v. 376</p> <p>v. 377</p> <p>v. 378</p> <p>v. 379</p> <p>v. 380</p>	<p>lingua-ùttua → assonance (-ua-)</p> <p>iti-idi → assonance</p> <p>are-are → rime parfaite</p> <p>anzi-anti → assonance (a, i) / allittération (n)</p> <p>fia-fia → rime riche</p>
381	<p>Come ^ una donna   che ^ ubriaca ^ ondeggia,</p> <p>Di bar in bar   a girellar si dedica</p> <p>E tra vezzi ^ e flatì, li √ amoreggia</p> <p>Con quel bellimbusto che vien d'America,</p> <p>385 Poi torna sola   là nel suo tugurio</p> <p>Dove, nella sua miseria notturna,</p> <p>Piange quel fascino   d'altri suoi tempi</p> <p>Quando le genti   di tutto ^ il reame</p> <p>L'appellavano dicendo "Madame",</p>	<p>v. 381 italienne</p> <p>v. 382 masculine</p> <p>v. 383</p> <p>v. 384</p> <p>v. 385 italienne</p> <p>v. 386</p> <p>v. 387 après avant-avant- dernière syllabe (4°)</p> <p>v. 388 italienne</p> <p>v. 389</p>	<p>Éggia-éggia → rime parfaite</p> <p>èdica-èrica → assonance (e, i, a) / allittération (c)</p> <p>tugurio-notturna → assonance (-ur-)</p> <p>tèmpi-tèmpi → rime identique</p> <p>(e)àme-ame → rime</p>

390	In città, corti ^ e letti   d'altri tempi.	v. 390 italienne	rare (fondée sur l'homographie)
391	Tali versi da concorso Lépine Che tentano di ^ esserle ^ irresistibili O di trattarla   da ^ amica, copine, Che ^ a concedersi ^ è   sempre disponibile	v. 391 v. 392 v. 393 italienne v. 394 après avant-avant-dernière syllabe (3 <sup>e</sup> )	Lépine-copine → rime dérivant des mots français du texte original  ibili-ibile → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)
395	A quelle vecchie   volpi della prosa Dissolute (ma √ all'acqua di rose), Tali versi lasciano ^ amareggiata La sua cara carne prima festante E che dagli ^ alessandrini   sapienti	v. 395 italienne v. 396 v. 397 v. 398 v. 399 italienne v. 400	ròsa-ròse → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)
400	Giochi √ era stata ^ a lungo ^ appagata.		lata-àta → rime parfaite  ante-iénti → allittération (-nt-)
401	Ma ^ il poveretto ^ è   ora senza forza E, per essersi   troppo prodigato, Rimane senza   nessun'altra risorsa Se non le sue prodezze   del passato.	v. 401 italienne v. 402 lyrique v. 403 italienne v. 404 italienne v. 405 italienne	Òrza-òrsa → assonance  àto-àto → rime parfaite
405	A volte si fa bello   con la rima Altre volte   s'affanna ^ e si deprime Per arrivare ^ al   conteggio √ esatto Delle sillabe ^ in cui   la campanella Dava ^ il via √ un tempo ^ alla canzonetta	v. 406 lyrique v. 407 italienne v. 408 masculine v. 409 v. 410	ima-ime → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)  atto-atto → rime parfaite
410	D'un gioco ^ amoroso fatto con tatto.		èlla-étta → assonance
411	A questa casta   festa priapea	v. 411 italienne v. 412 après	Èa-èa → rime parfaite

415	<p>Tutti potevano ∨   esservi ^ accolti:</p> <p>I prodi con la spada   loro dea,</p> <p>Gli ^ artisti che nel caos   son coinvolti,</p> <p>Le ^ anime pie   col loro rosario,</p> <p>I miserandi   con la lor miseria</p> <p>I narratori   con le loro storie,</p> <p>Gli attori ^ ambulanti ^ e la loro lira,</p> <p>I veggenti con il loro delirio,</p> <p>I Filemoni ^ e ^ i Bauci,   senza storie.</p>	<p>avant-avant- dernière syllabe (4<sup>e</sup>)</p> <p>v. 413 italienne</p> <p>v. 414 italienne</p> <p>v. 415 masculine</p> <p>v. 416 italienne</p> <p>v. 417 italienne</p> <p>v. 418</p> <p>v. 419</p> <p>v. 420 italienne</p>	<p>òlti-òlti → rime parfaite</p> <p>àrio-èria → assonance (i) / allittération (r)</p> <p>stòrie-stòrie → rime identique</p> <p>ira-irio → allittération</p>
421	<p>Che questo fosse   per Santa Teresa</p> <p>Oppure per Berenice ^ e per Tito,</p> <p>Era sufficiente – la nota dieresi,</p> <p>E poi ∨ il numero giusto ^ e lo ∨ iato –,</p> <p>Seguir le leggi   della rettitudine.</p> <p>Ma ^ altro non era   che ∨ un'abitudine</p> <p>Presto ^ assimilata. Di poi ∨ il verso</p> <p>Avrebbe preso,   come ^ un teorema,</p> <p>In carico ^ il progresso   del poema:</p> <p>Canzone, ∨ epopea ∨ o sonetto.</p>	<p>v. 421 italienne</p> <p>v. 422</p> <p>v. 423</p> <p>v. 424</p> <p>v. 425 italienne</p> <p>v. 426 italienne</p> <p>v. 427</p> <p>v. 428 italienne</p> <p>v. 429 italienne</p> <p>v. 430</p>	<p>Teresa-dieresì → assonances</p> <p>ito-iàto → assonance</p> <p>itùdine-itùdine → rime léonine</p> <p>èrso-étto → assonance</p> <p>èma-oèma → rime parfaite</p>
431	<p>Ma l'autore, direte,   questo mago</p> <p>Che gli dei ∨ avrebbero ∨ addobbato</p> <p>Signore del ritmo ∨ e dell'immagine?</p> <p>– Questo racconto   per vero ^ fu dato,</p> <p>Ma ^ era ^ invero   soltanto ^ una chimera.</p> <p>E sappiamo   tra l'altro chi fu ^ Omero?</p>	<p>v. 431 italienne</p> <p>v. 432</p> <p>v. 433</p> <p>v. 434 italienne</p> <p>v. 435 lyrique</p> <p>v. 436 lyrique</p> <p>v. 437 lyrique</p> <p>v. 438 italienne</p>	<p>màgo-immàgine → assonances</p> <p>àto-àto → rime parfaite</p> <p>èra-èro → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)</p>

440	<p>E Turol<sup>o</sup>?   – Son nuvole col vento</p> <p>Del tempo che procede ^ in   un sol senso</p> <p>Meccanica con cui   porta con sé</p> <p>Il soffio √ esalato   dal vivente.</p>	<p>v. 439 masculine</p> <p>v. 440 italienne</p>	<p>ènto-énte → assonance (é-è) / allittération (n, t)</p> <p>sènsò-sé → assonance</p>
441	<p>Nessun autore ^ è   somigliante ^ ad altri</p> <p>Ma tutti ^ insieme   formano ^ un sol corpus</p> <p>Dove ^ il mio,   che dissimile ^ è dai vostri,</p> <p>Di cirrostrato   per me ha lo status,</p> <p>445 Genere ^ a consistenza vaporosa.</p> <p>Questo l'avrà √   abbondante ^ e grandi osa</p> <p>Come nel cumulonembo / √ è data</p> <p>Ma son tutti   d'uguale provenienza.</p> <p>L'idea d'assegnar   la preminenza</p> <p>450 A questo genere ^ è   √ esagerata.</p>	<p>v. 441 italienne</p> <p>v. 442 italienne</p> <p>v. 443 lyrique</p> <p>v. 444 italienne</p> <p>v. 445</p> <p>v. 446 masculine</p> <p>v. 447</p> <p>v. 448 lirica</p> <p>v. 449 masculine</p> <p>v. 450 après avant-avant- dernière syllabe (4<sup>e</sup>)</p>	<p>Àltri-vòstri, corpus- status → identité des derniers phonèmes</p> <p>ósa-iòsa → rime parfaite</p> <p>àta-àta → rime parfaite</p> <p>ièntza-èntza → rime parfaite</p>
451	<p>Certo taluni   risultan più noti</p> <p>Avendo ^ al meglio √   illustrato ^ il proprio.</p> <p>Ma vi sono ^ uditori ^ a loro noti</p> <p>Degni del valore che ^ a loro ^ è proprio?</p> <p>455 Segretamente   la lingua li spera</p> <p>In disparte nella sua stratosfera</p> <p>Lontani dal mirino   dei dispetti.</p> <p>Poeti, voi presumete di scrivere</p> <p>La vostra lingua.   Lasciatemi ridere</p> <p>460 Fraternalmente:   noi veniamo scritti.</p>	<p>v. 451 italienne</p> <p>v. 452 italienne</p> <p>v. 453</p> <p>v. 454</p> <p>v. 455 italienne</p> <p>v. 456</p> <p>v. 457 italienne</p> <p>v. 458</p> <p>v. 459 italienne</p> <p>v. 460 italienne</p>	<p>Nòti-nòti → rime identique</p> <p>pròprio-pròprio → rime identique</p> <p>èra-èra → rime parfaite</p> <p>ètti-itti → allittération</p> <p>ivere-idere → assonance (i, e, e) / allittération (r)</p>



461	<p>La nostra vanità ∨   entra ^ in polemica</p> <p>Con la seconda legge,   che ^ è ∨ invero,</p> <p>A partire dalla termodinamica,</p> <p>Ha trovato ^ ovunque ∨ il suo ∨ impiego,</p>	<p>v. 461 masculine</p> <p>v. 462 italienne</p> <p>v. 463</p> <p>v. 464</p> <p>v. 465</p>	<p>Èmica-àmica → rime presque parfaite (voyelle tonique différente)</p> <p>éro-iègo → assonance</p>
465	<p>Perfino nell'ordine del linguaggio</p> <p>Dove ^ ogni lingua   cerca ^ un ancoraggio</p> <p>Tra gli ^ alti ^ e ^ i bassi,   tra l'ordine ^ e ^ il caos</p> <p>Verso ^ un proprio ∨ equilibrio ^ effimero</p> <p>Inebriato   dal credersi libero</p>	<p>v. 466 italienne</p> <p>v. 467 italienne</p> <p>v. 468</p> <p>v. 469 lyrique</p> <p>v. 470 italienne</p>	<p>uaggio-àggio → rime parfaite</p> <p>càos-càos → rime identique</p> <p>imero-ibero → assonance (i, e, o) / allittération (r)</p>
470	<p>Procede titubante   verso ^ il caos.</p>		
471	<p>Le lingue sono   di fatto ^ organismi</p> <p>Come l'atomo ^ e come l'universo,</p> <p>E quegli stessi   loro meccanismi</p> <p>S'applicano ^ alle lor   sorti diverse</p>	<p>v. 471 italienne</p> <p>v. 472</p> <p>v. 473 italienne</p> <p>v. 474 masculine</p> <p>v. 475 italienne</p>	<p>(an)ismi-(an)ismi → rime riche</p> <p>èrso-èrse → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)</p>
475	<p>E così ∨ è per quella   d'ogni vita.</p> <p>Quando della nostra veniam privati</p> <p>Non stiamo ^ a deplorarne   l'abbandono:</p> <p>Questo lamento ^ infatti   ci svilisce:</p> <p>Noi paghiamo come la legge dice</p>	<p>v. 476</p> <p>v. 477 italienne</p> <p>v. 478 italienne</p> <p>v. 479</p> <p>v. 480 masculine</p>	<p>-ità-àti → anagramme</p> <p>abbandono-dono → rime inclusive</p> <p>isce-ice → assonance</p>
480	<p>La generosità   di tale dono.</p>		
481	<p>È grazie ∨ al ritmo se tutto si ^ anima,</p> <p>Proprio tutto dall'inerte ^ al vivente</p> <p>E ^ oltretutto, nell'universo ^ unanime</p> <p>Determinò ∨   altresì nel linguaggio</p>	<p>v. 481</p> <p>v. 482</p> <p>v. 483 lyrique</p> <p>v. 484 masculine</p> <p>v. 485 italienne</p>	<p>Anima-anime → rime presque parfaite (dernière voyelle différente)</p> <p>linguaggio-ondeggiare → allittération (-gg-)</p>

485	<p>La precisione   nel suo ∨ ondeggiare</p> <p>Con il verso   che va ^ e viene, va ^ e viene</p> <p>A mo' d'un drappiere che la misura,</p> <p>La stoffa senza fine ^ o   cucitura</p>	<p>v. 486 lyrique</p> <p>v. 487</p> <p>v. 488 italienne</p> <p>v. 489</p>	<p>(v)iene – (t)iene → rime parfaite</p> <p>ùra-ùra → rime parfaite</p>
489	<p>E con una trama che ^ in sé ci tiene.</p>		

## Conclusion

Comme nous l'avons pu constater, la traduction poétique est toujours l'objet de longues réflexions et de pratiques plurielles. En effet, même si une traduction ne correspondra jamais au texte original dans tous ses éléments, le traducteur doit évaluer les solutions qu'il peut adopter à chaque difficulté. En traduisant l'extrait choisi du *Testament de Borée*, nous avons accordé une grande attention à plusieurs éléments et nous avons fait des choix précis afin de réaliser des compromis avec la nature du texte source.

Tout en nous reportant aux termes que nous avons employés au début de notre travail, maintenant nous pouvons mieux distinguer les éléments de « respect » et « d'indépendance » de notre traduction par rapport au texte de Réda. Du côté du « respect », nous pouvons rappeler notre choix de traduction en vers réguliers, rimés et regroupés en strophes. En outre, nous soulignons l'importance que nous avons accordée aux contenus du texte – notamment le vers français, son évolution au fil du temps, sa condition actuelle et la prévision de son sort. Du côté de « l'indépendance », nous rappelons la nécessité d'adopter un système de versification différent. En effet, l'écriture en hendécasyllabes italiens a d'abord comporté des implications importantes sur le plan formel : plus en détail, la révision de l'organisation rythmique à l'intérieur des vers et d'un vers à l'autre ; le remplacement de certains mots, expressions et énoncés au moyen de transpositions ; la recherche de solutions formelles et d'effets sonores par le biais des figures de style. Ensuite, sur le plan thématique, nous avons traité le sujet d'un point de vue culturel différent : dans ce cas, nous avons eu recours à une adaptation au moment de justifier le choix du vers, et pour le reste, nous avons employé des modulations, des transcriptions et des figures de style concernant la signification des mots. Des pertes dans le passage d'une langue à une autre ne pouvaient pas être exclues ; pourtant, nous n'avons jamais cessé de chercher des solutions en compensation d'elles. Les opérations de traduction ont eu la fonction de « balances » nécessaires à établir (et rétablir au besoin) cet équilibre complexe et délicat entre la nature du texte source et le texte cible.

Nous pouvons conclure notre discours en revenant un instant au titre. Le poète s'est mis « à l'écoute » du vers de sa langue : d'une part, il a prêté une oreille attentive à son rythme ; d'autre part, il a pris conscience de sa condition actuelle et, en tous cas, il nous a fourni un exemple remarquable d'écriture en vers réguliers. Par la lecture et par la traduction, nous avons aussi cherché à nous « mettre à l'écoute » du vers français et du vers italien – notamment à l'écoute de l'hendécasyllabe (*endecasillabo*) qui nous a guidés et accompagnés.

## Bibliographie et sitographie

### Ouvrages de métrique et de linguistique

Beltrami, Pietro G., *Gli strumenti della poesia*, Bologne, Il Mulino, 2012 [1996].

Gouvard, Jean-Michel, *La versification française*, Paris, PUF, 2015 [1995].

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Les Éditions de minuit, 2003 [1963].

Lavezzi, Gianfranca, *I numeri della poesia*, Rome, Carocci, 2006 [2002].

Mazaleyrat, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 2016 [1995].

### Ouvrages et articles sur la traduction poétique

Bonnefoy, Yves, *L'autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction poétique*, Paris, Seuil, « La librairie du XIX<sup>e</sup> siècle », 2013.

Buffoni, Franco, « La lealtà del traduttore di poesia ». Disponible sur [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Traduzione/Buffoni.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Traduzione/Buffoni.html) , consulté le 24 mai 2021.

Curien, Annie, « Les temps de la traduction », *Perspectives Chinoises*, n°5-6, 1992, pp. 54-60. Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/perch\\_1021-9013\\_1992\\_num\\_5\\_1\\_1545](https://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_1992_num_5_1_1545) , consulté le 30 octobre 2020.

Dal Fabbro, Beniamino, Castronuovo, Antonio, *Del tradurre*, Imola, Babbomorto, 2019.

Jervolino, Domenico, « Croce, Gentile, Gramsci sulla traduzione », *International Gramsci Journal*, 2, p. 21-28, 2010. Disponible sur <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=gramsci> , consulté le 17 mai 2021.

Kayra, Erol, « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique », *Meta*, 43, (2), 254-261, juin 1998. Disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1998-v43-n2-meta171/003295ar/> , consulté le 16 mai 2021.

Larbaud, Valery, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.



## Ouvrages de Jacques Réda

Réda, Jacques, *L'herbe des talus*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1984.

Réda, Jacques, *Amen, Récitatif, La Tourne*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1988.

Réda, Jacques, *Le sens de la marche*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1990.

Réda, Jacques, *Aller aux mirabelles*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991.

Réda, Jacques, *Aller à Élisabethville*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1993.

Réda, Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993 [1977].

Réda, Jacques, *Aller au diable, roman*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2002.

Réda, Jacques, *L'adoption du système métrique, poèmes 1999-2003*, Paris, Gallimard, «Blanche », 2004.

Réda, Jacques, *La physique amusante*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009.

Réda, Jacques, *Le grand orchestre*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2011.

Réda, Jacques, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire naturelle du vers français*, Paris, Buchet/Chastel, 2019.

Réda, Jacques, *Le testament de Borée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2020.

Réda, Jacques, Prioux, Alexandre, *Entretien avec Monsieur Texte*, Paris, Fario, « Théodore Balmoral », 2020.

## Ouvrages, articles et matériel audio sur Jacques Réda

Castigliano, Federico, « Le divertissement du texte. Écriture et flânerie chez Jacques Réda », *Poétique*, 4, 164, 2010, p. 461-476. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-4-page-461.htm>, consulté le 2 juin 2021.

Cortiana, Rino, *L'occhio scrive: saggi sulla poesia francese*, Venise, Cafoscarina, 2003.

Cortiana, Rino, Fazzini, Marco, *Incroci di poesia contemporanea*, Venise, Cafoscarina, 2009.

Dupouy, Christine, *Jacques Réda ou la généalogie d'une œuvre*, Paris, Hermann, 2017.

Dupré, Jocelyn, « Trois allers pour l'enfance. Autobiographèmes, surgissements, Jacques Réda », *Poétique*, 1, 249, 2007, p. 51-72. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-51.htm>, consulté le 1 juin 2021.

Mainguy, Thomas, « La physique à l'école du poème : contrepoint didactique chez Jacques Réda », *Littérature*, 4, 180, 2015, p. 70-82. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-70.htm>, consulté le 2 juin 2021.

Maulpoix, Jean-Michel, *Jacques Réda, le désastre et la merveille* [édition Kindle], Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1986.

*Jacques Réda : portrait d'un poète versificateur*, Entretien sur RFI, 25/02/2020. Disponible sur <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200225-jacques-r%C3%A9da-portrait-dun-po%C3%A8te-versificateur>, consulté le 4 juin 2021.

## **Autres sources**

### **Ouvrages littéraires**

Alighieri, Dante, *Convivio* [en ligne], Livre I, chapitre VI. Disponible sur [https://it.wikisource.org/wiki/Convivio/Trattato\\_primo](https://it.wikisource.org/wiki/Convivio/Trattato_primo), consulté le 18 mai 2021.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, édition établie par John E. Jackson, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche / classiques », 1999.

Du Bellay, Joachim, *Défense et Illustration de la langue française* [en ligne], disponible sur [https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense\\_et\\_illustration\\_de\\_la\\_langue\\_fran%C3%A7aise#Chapitre\\_VI.\\_Des\\_mauvais\\_traducteurs,\\_et\\_de\\_ne\\_traduire\\_les\\_po%C3%A8tes](https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense_et_illustration_de_la_langue_fran%C3%A7aise#Chapitre_VI._Des_mauvais_traducteurs,_et_de_ne_traduire_les_po%C3%A8tes), consulté le 18 mai 2021.

Risset, Jacqueline, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010.

Robert, Danièle, *Enfer. La Divine Comédie*, Actes Sud, 2016.

### **Dictionnaires**

Dictionnaire de l'Académie Française, 9e éd. [En ligne], disponible sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/>, consulté le 25 juin 2021.

Dictionnaire Larousse Anglais-Français [En ligne], disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais>, consulté le 18 juin 2021.

Encyclopédie Larousse [En ligne], disponible sur <https://www.larousse.fr/encyclopedie>, consulté le 24 juin 2021.

Treccani, disponible sur <https://www.treccani.it/>, consulté le 26 juin 2021.

Trésor de la langue française informatisé (TLFi), disponible sur <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 26 juin 2021.

### **Autres sites internet**

Cercarime.it, disponible sur <https://www.cercarime.it/>, consulté le 25 avril 2021.

Metricaitaliana.it, disponible sur <http://www.metrica-italiana.it/endecasillabo/>, consulté le 24 juin 2021.