

TRADUCTION POÉTIQUE ET PONCTUATION D'AUTEUR : LE CAS DE JULES LAFORGUE

MONICA LUCIONI

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE / SORBONNE UNIVERSITÉ

monica.lucioni@unicatt.it

Received September 2023; Accepted February 2023; Published online April 2024

This article is concerned with *punctuation d'auteur* in relation to poetic translation. Through the study of the Italian translations of two emblematic poems from Jules Laforgue's collection *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, we will analyze a series of trends and issues related to the transposition of punctuation in the context of 'style'. At the same time, we will question the very concept of 'translating' punctuation, as well as the notion of "quasi universality" of punctuation marks, highlighting the importance of imaginaries of punctuation at an interlinguistic level.

Keywords : Jules Laforgue, punctuation d'auteur, Poetic Translation, Translating Punctuation

1. Introduction

Jules Laforgue est un « poète langagier » (Bertrand, Scepi 2012), « un amant de la langue, qu'il interroge sans cesse » (Grojnowski 2000, 11). Après un premier recueil de « vers philo » (Marchal 2012), il fait le choix du « dilettantisme » et de l'ironie, visant à l'élaboration d'un langage « original à tout prix »¹. Les recueils *Les Complaintes* (1885) et *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886) illustrent ainsi le projet de « possède[r] [s]a langue d'une manière plus minutieuse, plus clownesque » (Lettre à sa sœur Marie, OC I, 821).

Plusieurs critiques se sont intéressés à l'« écriture clownesque » de Laforgue (Sakari 1983 ; Bertrand 1997 ; Grojnowski 2000 ; Scepi 2000a), montrant que le poète met en œuvre son dessein à tous les niveaux, de la distorsion syntaxique aux néologismes et aux mots-valises, de l'introduction des rythmes des comptines et des chansonnettes de rue aux « perles curieusement taillées » (Lettre à Mme Mültzer, OC I, 763) de ses figures de style. Le but de Laforgue est double : d'une part, « faire de l'original » – à une époque qui se révèle être un tournant dans l'histoire de la poésie française – et, de l'autre, exercer un contrôle à la fois contestataire et auto-ironique sur la parole poétique, dont le modèle expressif devient le clown lunaire fin-de-siècle, avec ses gestes railleurs, calculés et parfois cruels.

¹ Jules Laforgue, Lettre à sa sœur Marie du 14 mai 1883, dans *Œuvres Complètes de Jules Laforgue*, L'Âge d'Homme, 1995–2000, tomes I–III, ici t. I, p. 821. Dorénavant, nous ferons référence à cette édition pour toutes les citations des notes et des lettres de Laforgue, abrégée OC, suivi de l'indication du tome et de la page.

Or, de ce travail « minutieux et clownesque » la ponctuation n'est pas exclue, et Jean-Pierre Bertrand estime même que « les marques les plus visibles du travail sur la langue sont assurément les signes de ponctuation » (Bertrand 1997, 326). Dans la fin de siècle, Laforgue se sert de la typographie comme d'un moyen pour questionner et renouveler la parole poétique : les signes, d'un côté, « fissurent » (Scepi 2000b, 128) et fragilisent la profération, suggérant, de l'autre, un modèle expressif qui fuit l'assertion et conteste la « sacro-sainte "clarté française" » (Bertrand, Scepi 2012, 127). Notamment, à l'époque où le blanchiment de la page poétique s'opère, Laforgue choisit de multiplier les ponctuants « noirs »². En effet,

[...] plusieurs critiques ont remarqué leur usage surabondant et disruptif : la ponctuation de Laforgue est « si particulière » (Debauve 1964, 665), « vigoureuse » (Sakari 1983, 38), « contestataire » (Rault 2015, 146) ; le poète a « un goût prononcé pour la surcharge ponctuante » (146) et les signes « essaient » dans ses recueils (Bertrand 1997, 326). (Lucioni 2023)³

Les ponctuants apparaissent donc comme une présence marquée dans les recueils laforguiens, aussi bien du point de vue des rythmes « tapageurs et indociles » qu'ils établissent (Scepi 2000b, 128) que de la « gesticulation typographique » (Hamon 1996) qu'ils dessinent. Dans cette perspective, les poèmes des *Complaintes* et de *L'Imitation* s'offrent à la fois comme des « numéros » à écouter et des « scènes » à voir ; la ponctuation – de mot, de phrase et de page – y joue un rôle expressif, participant de l'écriture « clownesque » du poète.

Ainsi, le cas de Laforgue se révèle être particulièrement intéressant pour s'interroger sur la « traduction poétique de la ponctuation d'auteur ». Au niveau linguistique, quels sont les enjeux liés au traitement en traduction d'un système de signes délibérément marqués, outils d'un (dés)ordre calculé ? Au niveau sémantique et poétique, quels effets impliquent les transformations – élisions, ajouts, variations – aux ponctuants d'un poème ? Ou encore, peut-on concevoir la ponctuation comme un outil créatif à disposition des traducteurs de poésie, qui contribue à la transposition d'un *style* ? Pour donner quelques éléments de réponse, nous analyserons deux cas exemplaires : les poèmes « Un mot au Soleil pour commencer » et « Les linges, le cygne », tirés du recueil *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. Dans ces deux textes en effet, nous pouvons repérer plusieurs usages des signes qui

² Voir le chapitre « La ponctuation » dans la *Grande Grammaire historique du français*, (Berlin : De Gruyter 2020, p. 592–595). La notion de « ponctuation noire » se définit en opposition au concept de « ponctuation blanche ». La première inclut les graphèmes non alphabétiques (les « signes de ponctuation » au sens restreint du terme) ; la seconde se réfère aux « graphèmes formés par la régulation de l'espace » (entre les mots, les énoncés, les strophes ou les paragraphes ; l'alinéa).

³ Au sujet de la ponctuation laforguienne, nous signalons l'analyse de Jean-Pierre Bertrand dans *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement* (1997), ainsi que le commentaire d'Henri Scepi aux *Complaintes* (2000b). Nous nous permettons de renvoyer également à notre thèse *Lire et traduire la « ponctuation clownesque » de Jules Laforgue* (2024, à paraître).

correspondent à des mécanismes ponctuants récurrents dans l'écriture de Laforgue, et qui demandent l'attention des traducteurs.

Dans le cadre d'une plus vaste étude portant sur la « ponctuation clownesque » du poète, nous nous sommes intéressée au corpus des anthologies italiennes des *Poesies* de Laforgue. Dans le présent essai, nous choisissons d'analyser d'une manière pointue les versions de deux des quatre traducteurs des *Poesie* du Français : Luciana Frezza (1965) et Enrico Guaraldo (1986)⁴. Le choix est motivé par le fait que Frezza et Guaraldo manifestent leur conscience du rôle que la ponctuation et la typographie peuvent jouer au sein d'une écriture auctoriale. Des données paratextuelles en témoignent : dans le cas de Luciana Frezza, par exemple, la traductrice souligne, dans son introduction, l'« esigenza tipografica » de Laforgue d'abolir les majuscules conventionnelles en début de vers, 'ignorée' par les éditions du Mercure de France⁵ ; Frezza observe : « ci vantiamo perciò di essere i primi, con questa antologia, ad averlo accontentato a questo riguardo » (*LF*, XVI). Encore plus intéressante, cependant, est une deuxième remarque de la traductrice au sujet de l'aspect visuel des recueils de Laforgue, qui nous montre la sensibilité de Frezza par rapport à l'« image textuelle » du poème, pour emprunter l'expression de Franck Neveu (2000). Dans l'introduction du volume Lericci, Frezza observe : « Laforgue aggrega con versatile e disinvolta abilità versi di varia lunghezza, di varia disposizione grafica, come tagliasse, seguendo un suo estroso disegno, e stipandovi dentro il suo pensiero, gli alberi di un parco » (*LF*, XXV). D'ailleurs, à l'époque de son travail pour l'édition Lericci des *Poesie di Laforgue*, Frezza – qui traduira, entre autres, Mallarmé, Verlaine, Baudelaire et Apollinaire – venait de faire ses débuts aussi bien dans le monde des traductions que de la poésie : son premier recueil de vers (*Cefalù e altre poesie*) est publié en 1958, suivi, en 1962, de *La farfalla e la rosa* ; dans ces deux recueils, on peut observer la présence marquée – voire quasi iconique – de certains ponctuants (tout particulièrement du tiret simple), ainsi qu'un usage expressif de l'espace de page.

Pour sa part, Enrico Guaraldo rétablit, dans l'édition BUR, les suites de quatre points présentes dans les éditions originales des *Complaintes* et de *L'Imitation* (ainsi que dans le manuscrit autographe des *Fleurs de Bonne Volonté*), normalisées en [...] à partir de l'édition des *Poesies Complètes* de Laforgue de 1891. De plus, Guaraldo, professeur de littérature française, s'est longuement occupé de Laforgue comme critique ; dans un chapitre de son

⁴ Dorénavant, abrégés en *LF* et *EG*, suivis du numéro de page. Les deux autres traducteurs des anthologies italiennes des poésies de Laforgue sont Paolo Samarani (1945) et Ivos Margoni (1971). En 1972 la maison d'édition Accademia publie une sélection des traductions de Laforgue éditée par Luciana Frezza (*Un cervello a tre emisferi*) ; en 1997, les traductions de Frezza de 1965, revues et corrigées sur la base de l'édition des *Poesies complètes* de Laforgue présentée par Pascal Pia (1971), sont republiées par Newton Compton. Il convient de préciser que nous prenons en considération seulement les anthologies des poésies de Laforgue ; cependant, il existe également des traductions de poèmes en revue ou dans des volumes anthologiques consacrés à la poésie française du XIX^e siècle, ou bien au Symbolisme (voir sur ce point De Giovine 1962). Signalons également la très récente traduction des *Derniers Vers* de Laforgue par Francesca dal Moro (2020).

⁵ Les majuscules « conventionnelles » seraient en contraste avec les usages « expressifs » de la capitalisation au sein de l'écriture de Laforgue. Citons par exemple, avec Henri Scepi (2000b, 124–125), le rôle de « renforcement sémantique » des majuscules, ainsi que leur « pouvoir de personnification » ; pensons encore au fait que les majuscules « répertorie[nt] les termes fondateurs du dogme de l'Inconscient ».

volume *L'Atmosfera di Laforgue*, consacré aux « idiosyncrasies » du style laforguien, le critique cite l'usage « stylisé » des [:] dans la prose *gaddiana* : « Ricordo, se penso alla punteggiatura, l'uso martellante dei due punti in Carlo Emilio Gadda » (2011, 55). Décrivant un « style » – défini comme le « luogo [linguistico] in cui si manifesta una visione del mondo » (56) –, Guaraldo prend en compte le rôle des ponctuants.

Ainsi, dans le cadre restreint de la présente enquête nous pourrions nous approcher des textes traduits à partir du constat que la ponctuation, comme un élément du « style », fait partie de l'imaginaire des deux auteurs des traductions analysées. Rappelons, à ce propos, la juste remarque de Jean Boase-Beier, qui, dans son ouvrage *Stylistic Approaches to Translation*, observe que le traducteur, tout comme le lecteur, peut être plus ou moins « stylistically aware » (2006, 29), à savoir conscient des fonctions « stylisées » de certains éléments langagiers. Assurément, dans le cadre de l'étude de la traduction de la ponctuation « aller au traducteur » (Berman 1995, 74) nous permet de mieux explorer les différences existant au sein d'un système de signes dont la matière graphique inchangée décourage parfois d'en analyser les variations – d'une écriture à l'autre, d'une époque à l'autre et d'une langue à l'autre.

2. Des signes « quasi universels »

Avant d'analyser les traductions des deux poèmes de Laforgue, il convient de s'attarder sur le concept même de « traduction » de la ponctuation. Que signifie, au juste, « traduire » les ponctuants ? Il existe au moins trois niveaux auxquels le concept de « traduction de la ponctuation » peut être conçu⁶. À un premier et plus évident niveau, « traduire » les signes de ponctuation signifierait les adapter aux normes syntactico-grammaticales de la langue d'arrivée. On peut considérer, en effet, que les ponctuants possèdent une série d'*usages virtuels* qui ne sont pas activés dans toutes les langues. C'est le cas, par exemple, de l'*oxford comma* anglo-saxon, ou bien du tiret copulatif russe : en français, les fonctions « virgule avant le dernier élément d'une liste » et « tiret comme copule d'un PN » ne sont pas activées, et la présence de ces ponctuants dans un texte à traduire demanderait une transformation. Dans ce contexte, il convient de prendre en compte également les variations aux signes liées aux différences de formulation syntaxique entre deux langues, « a different syntax requiring different punctuation » comme le remarque Christopher Taylor (1987, 228).

À un deuxième niveau, considérons ce que Rachel May (1997) définit comme la « tendance éditoriale » des traducteurs face à la ponctuation. May observe que « in published translations the clarifying uses of punctuation outweigh its interpretative or creative ones. In other words, as far as punctuation is concerned, translators assume the role of the editor more than that of the reader or writer » (1). D'une part, ce mécanisme pourrait se com-

⁶ Considérons, sur ce point, la fondamentale étude de Claude Demanueli au sujet de l'*Approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais* (1987). Voir également l'essai de Rachel May sur « How Translation Works in and upon Punctuation » (1997) et l'article de Myriam Ponge sur la « Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction » (2011). Voir aussi Taylor (1987), Berman (1999), Meschonnic (2000), Scott (2018).

prendre à l'aune d'une plus large tendance à l'explicitation – voire à la 'rationalisation' – en traduction, que déjà Antoine Berman signalait (1999, 53) et dont la nature inhérente ou non à l'acte de traduction fait encore aujourd'hui l'objet de débats (cf. Zufferey, Cartoni 2014). D'autre part, il convient de souligner, avec Julien Rault et Stéphane Bikialo, l'imaginaire « primordial » de la ponctuation lié à sa nature indicielle et à sa fonction d'agencement syntaxique (cf. Dürrenmatt 2015, 23, 107) : « elle [la ponctuation] structure, elle organise, elle ordonne. Ces fonctions participent d'un imaginaire qui peut renvoyer à la procédure de contrôle d'un ordre du discours » (Bikialo, Rault 2015). De ce point de vue, la « tendance éditoriale » au traitement des signes serait liée, au moins en partie, à la conception des ponctuants comme des outils 'auxiliaires', qui contribuent à la traduction *d'autres* éléments de la textualité, ainsi qu'à la mise en forme du texte traduit.

Cependant, il existe également des exemples d'usages *créatifs* des ponctuants en traduction, déliés des nécessités normatives de la langue d'arrivée ainsi que des besoins d'agencement logico-syntaxique du texte. Ces choix ponctuants – qui concernent souvent les signes de modalisation – se révèlent être parfois un indice de l'« horizon » du traducteur, ainsi que de l'état de la réception de l'œuvre à traduire qui sous-tend le projet d'un volume.

Assurément, le traitement des ponctuants dans le cadre des pratiques des traductions nous amène à une question essentielle, qui est en relation avec le problème de la prétendue « universalité » des signes. Les ponctuants s'offrent, en effet, comme un système d'éléments « paragraphématiques » (Mortara Garavelli 2008, 441), des signaux porteurs d'indications liées aussi bien au *tempo* qu'à l'agencement logico-syntaxique des phrases, compréhensibles au niveau interlinguistique. À ce propos, dans un article au sujet de la *Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction* Myriam Ponge remarque : « Participant d'une forme d'écriture quasi universelle, ils [les signes] constituent ainsi, lors du déchiffrement d'une langue étrangère, les repères stables sur lesquels le lecteur peut s'appuyer pour formuler ses premières hypothèses interprétatives » (2011, 123–124).

Cependant, comme le rappelle Umberto Eco, « il problema del *quasi* diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica » (2003, 277). Or, en quoi consiste ce « *quasi* » ? Il convient de s'intéresser tout d'abord, et d'une manière contrastive, à l'encadrement normatif des ponctuants dans deux langues-cultures différentes, au-delà des cas emblématiques d'*usages virtuels* non-universels susmentionnés. En effet, dans les cas des signes dont l'usage syntactico-grammatical serait 'équivalent' dans les deux langues, on peut remarquer parfois des différences dans la description normative de leurs fonctions, ce qui n'est pas sans conséquences au niveau de la sensibilité (inter)linguistique.

Considérons, pour ce qui est du cas français-italien, l'exemple du deux-points. Dans les deux langues, le ponctuant sert d'outil d'agencement logico-syntaxique, introduisant une explication, une expansion ou bien une énumération (en plus de son rôle d'introduction d'une citation). Du point de vue de la « valeur » grammaticale – définie comme « expression générale et commune [...] dont la grammaire décrirait les réalisations normalisées » (Bordas 2017) –, le deux-points et *i due punti* seraient donc « quasi identiques ». Toutefois, dans les grammaires et les *Prontuari* de « bon usage » italiens le [:] est souvent explicitement lié à l'usage « présentatif » et, en particulier, à l'introduction des subordon-

nées causales et consécutives⁷. Si, naturellement, le signe a ces fonctions en français, les descriptions normatives de ses usages n'isolent pas, en particulier, son rôle d'indice de « la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa » (Serianni 2003, 53), décrivant la valeur grammaticale du signe comme plus généralement d'« explication »⁸.

En italien, l'encadrement normatif du deux-points distingue plus nettement les deux fonctions 'causale' et 'consécutives' du signe, ce qui semble avoir des implications au niveau de la perception du ponctuant. Dans ces positions syntactico-grammaticales, en effet, le *due punti* apparaît comme quasi automatique, ce qui implique une 'dévalorisation' de sa présence en termes de choix expressifs ou rhétoriques du scripteur. En français en revanche, le deux-points s'offre volontiers comme un acte scriptural et argumentatif marqué.

Dans le cas des recueils « clownesques » de Laforgue d'ailleurs, le deux-points est souvent utilisé à des fins burlesques, précisément en raison du fait qu'il se présente comme un élément marqué, qui annonce et imite un discours logico-argumentatif, aboutissant toutefois à des conclusions apparemment incohérentes ou ouvertement sarcastiques.

Analysant les anthologies italiennes des *Poésies* de Laforgue, on peut remarquer que le nombre d'occurrences du signe augmente dans les quatre traductions du corpus susmentionné :

Table 1 - *Nombre d'occurrences du [:] dans le corpus des anthologies italiennes des Poésies de Jules Laforgue (1945–1986)*

Volume	Texte source	Texte traduit
PS	9	43
LF	33	40
IM	11	18
EG	24	34

Or, ces données s'expliquent, en partie, en raison de la tendance 'éditoriale' des traducteurs face à la ponctuation. Le deux-points s'offre, en effet, comme un outil d'explicitation logique et d'agencement syntaxique. Cependant, ce fait ne semble pas saisir le phénomène dans sa complexité : la dévalorisation de la présence du [:] dans sa fonction présentative – causale et consécutives – amène à un traitement plus libre du signe dans les textes italiens, où, dans ces positions, la perception de sa présence comme un outil argumentatif marqué semble être

⁷ Citons, par exemple : « i due punti [...] si trovano quindi a introdurre: una dimostrazione, la conseguenza logica di un fatto, l'effetto di una causa » (Enciclopedia Treccani online, entrée « Due punti », dernière consultation le 21 février 2024, [https://www.treccani.it/enciclopedia/due-punti_\(La-grammatica-italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/due-punti_(La-grammatica-italiana)/)) ; « [il due punti] può sostituire congiunzioni causali, dichiarative e consecutive [...] la funzione primaria dei due punti è quella presentativa » (Mortara Garavelli 2003, 99) ; « Funzione argomentativa [...] indicando la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa » (Serianni 2003, 53).

⁸ Citons, par exemple : « Signe de ponctuation [...] qui précède une énumération, une explication, une citation » (Dictionnaire de l'Académie française en ligne, entrée « deux-points », dernière consultation le 21 février 2024, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D2169>) ; « [les deux-points] suppléent l'absence de conjonction de coordination ou de subordination entre deux propositions [...] ou sous-phrases fortement liées du point de vue logique » (Narjoux 2010, 84) ; « Il joue un rôle d'organisateur, de pivot de la phrase, le thème et le rhème se répartissant de part et de l'autre des deux-points » (Houdart, Prioul 2009, 80)

atténuée. D'une manière parallèle et opposée, on pourrait, par exemple, citer le cas du [!] « impératif-interjectif » (Dürrenmatt 2015, 89) entre français et italien.

À côté de ces remarques liées au « sentiment linguistique » de la ponctuation (cf. Siouffi 2017), il convient de considérer deux autres volets de la « quasi-universalité » des signes : les usages littéraires des ponctuations propres à l'histoire d'une langue-culture et, nécessairement, le niveau des pratiques, des goûts et de l'« awareness » (Boase-Beier 2006) individuels (à l'occasion, du traducteur ou de la traductrice). D'une part, en effet, les usages marqués et *marquants* de la typographie dans l'histoire littéraire participent de l'« imaginaire » lié à certains signes, comme le suggérait déjà Adorno parlant de l'« histoire qui s'est sédimentée dans les signes de ponctuation » (2004, 43). À partir de cette observation en effet, Bikialo et Rault (2015 ; 2017) réfléchissent à la notion d'« imaginaires de la ponctuation », qui se construisent « à partir des représentations que véhiculent (explicitement ou non) les textes, les œuvres, les auteurs convoqués ». Si l'enquête des deux critiques a montré l'intérêt de cette approche pour l'étude d'une « ponctuation d'auteur », il nous semble utile de convoquer ce concept également dans le cadre comparatif de la traduction. En effet, pensons, par exemple, à l'association existant dans l'imaginaire français entre les suites de points multiples et l'usage « à la Sarraute ou à la Céline » (Lorceau 1980, 96) ; inversement, considérons l'association déjà citée des *due punti* (et, notamment, de la double occurrence des [:]) à la « prosa gaddiana ». En plus de constituer des cas exemplaires d'usages « littéraires » d'un signe, ces pratiques ponctuelles « d'auteur » – liées à l'histoire d'une langue-culture – marquent la conception même d'un signe du point de vue symbolique et poétique.

Pensons au cas du tiret simple entre français et italien : dans leur volume sur *L'Art de la ponctuation*, Houdart et Prioul nous signalent que le ponctuant « connaît son heure de gloire au XIX^e siècle », et même qu'il « évoque le geste de la main faisant glisser la plume sur le papier » (2007, 183). Considérons seulement, de ce point de vue, les tirets simples de Nerval, Rimbaud, Baudelaire ou Flaubert. Pour ce qui est de la poésie en particulier, au début du XX^e siècle nous assistons au 'blanchiment' radical de la page poétique en France (cf. Serça 2012 ; Tonani 2012). Or, si en Italie aussi les signes « noirs » « hanno come destino comune di scomparire [...] soppiantati dal bianco » – comme l'observe Elisa Tonani (2012, 227) –, le tiret simple demeure présent dans les pages de plusieurs poètes italiens : la *lineetta* « sopravvive, come traccia residuale della *ponctuation noire*, anche alla pressoché totale abolizione degli altri puntuali » (227), et « è sentita come il segno più moderno e attuale » (246).

Notamment, le ponctuant est lié – dans l'« imaginaire » de la littérature italienne du XX^e siècle – à l'usage qu'en fait Eugenio Montale, dont l'œuvre marque la « modernité » poétique en Italie. Dans cette perspective, force est de constater qu'en raison de l'histoire « sédimentée » dans le [-] entre France et Italie, une distance se creuse entre le tiret simple et la *lineetta*. Cela est vrai aussi bien pour ce qui est des imaginaires textuels évoqués par le signe que pour les implications suggestives (cf. Dürrenmatt 2022) qu'il déclenche dans l'espace de la page poétique.

L'exemple du 'tiret montalien' nous conduit d'ailleurs à prendre en compte le niveau individuel, du lecteur ou du traducteur, au sein du complexe réseau symbolique qui constitue les « imaginaires » des ponctuants. Le cas de Luciana Frezza, traductrice de l'anthologie Lericci des *Poésies* de Laforgue, nous servira d'exemple. L'œuvre de Montale a, en effet, une place significative dans l'horizon de Frezza : rappelons, tout d'abord, que la traductrice obtient un diplôme de Master en Lettres Modernes avec un mémoire sur la poésie de Montale, écrit sous la direction de Giuseppe Ungaretti. Dans son introduction aux *Poesie* de Laforgue (1965), Frezza rapproche l'« estetica dei *Derniers Vers* » à l'œuvre du poète des *Ossi di seppia* : « Di qui siamo vicinissimi a Montale » (*LF*, XXXVII)⁹. Surtout, on peut observer que l'usage que Frezza fait des *lineette* dans ses poésies de 1958–1962 est souvent proche des pratiques ponctuantes 'montaliennes'¹⁰. Dans ses traductions des poésies de Laforgue, la poétesse reproduit avec soin les occurrences des tirets simples laforguiens, notamment dans les cas où le signe joue un rôle macro-structurel et « vi-lisible » (Anis 1983).

Ainsi, dans le cadre de la traduction poétique, il est utile de prendre en compte les 'imaginaires' des ponctuants, à penser comme un réseau symbolique complexe, qui comprend aussi bien le niveau de la sensibilité linguistique que celui de l'histoire littéraire d'une langue-culture, en plus du point de vue individuel du lecteur-traducteur. Tous ces éléments nous aident à interroger les tendances et les enjeux liés à la 'traduction' de ces signes « *quasi universels* ».

3. L'Imitazione di Nostra Signora la Luna: « *Un mot au Soleil pour commencer* », « *Les linges, le cygne* »

Comme un nombre certes encore restreint de travaux le montre, il serait difficile – voire imprudent – d'avancer des remarques d'ordre général au sujet de la traduction de la ponctuation, en raison des usages autoriaux des signes, ainsi que de leur interaction singulière avec les autres éléments de la textualité au sein d'une écriture poétique. À partir de ce constat, notre analyse se veut plutôt comme une proposition de méthode d'enquête, visant à mettre en lumière des mécanismes de traduction liés aux signes laforguiens, qui pourraient être significatifs dans d'autres cas de « ponctuation d'auteur ».

3.1 Rationalisation et explicitation

Dans cette perspective, intéressons-nous aux deux poèmes de *L'Imitation*, à partir d'une strophe de « Una parola al Sole per cominciare » (*LF*), ou « Due parole al Sole per cominciare » (*EG*).

⁹ Comme c'est le cas pour une série d'autres remarques, l'observation est éliminée lors de la révision du texte pour la réédition de 1997, parue chez Newton Compton.

¹⁰ Au sujet des fonctions poétiques des tirets d'Eugenio Montale, nous renvoyons à la belle étude d'Elisa Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento ad oggi* (2012).

Pour aujourd'hui, vieux beau, nous nous contenterons
 De mettre sous le nez de Ta Badauderie
 Le mot dont l'Homme t'a déjà marqué au front ;
 Tu ne t'en étais jamais douté, je parie ? (v. 25–28)

Per oggi, vecchio adone, sotto il naso
 ci accontenteremo di mettere
 alla Tua Balordaggine, quel detto
 con cui l'uomo t'ha in fronte già bollato;
 tu non lo sospettavi, ci scommetto! (LF)

Per oggi, vecchio Adone, noi ci contenteremo
 Di mettere sotto il naso di Tua Stupidità
 La parola con cui l'Uomo ti ha già marchiato;
 Tu non te n'eri mai accorto, scommettiamo?
 (EG)

Dans ce poème liminaire de *L'Imitation*, le parleur, membre de la « secte du Blême » (« Pierrots I », v. 25) attaque le Soleil, représentant abhorré du vitalisme naturel. Comme l'écrit Guaraldo dans une note en bas de page à sa traduction : « i pallidi esseri raffinati che lo disprezzano, nei loro consessi tramano contro di lui » (EG, 195). Dans les vers cités, nous pouvons remarquer la présence d'un ponctuant qui – comme c'est le cas ailleurs dans les recueils de Laforgue – « fissure » (Scepi 2000b, 128) la profération, remettant en cause la force assertive de la parole : « Tu ne t'en étais jamais douté, je parie ? ».

Le point d'interrogation du vers 28 se trouve associé, en effet, à une structure à priori affirmative ; la formule serait, en absence du ponctuant, un exemple de ce type de situations énonciatives où « parler » signifie « agir » : « je parie ». Dans les recueils de Laforgue cependant, comme l'observe Jean-Pierre Bertrand, « entre l'exclamation et l'interrogation, le point final ne fait pas le poids. Dire, parler, c'est avant tout se mettre en tension par rapport à l'objet de parole [...] C'est enfin signaler sa propre inadéquation » (1997, 335). Or, comme nous pouvons le voir, en traduction l'« incohérence » apparente existant entre la structure assertive et le [?] est annulée. D'une part, Frezza transforme le [?] en [!], adaptant ainsi la ponctuation au mode perçu de l'énoncé ; de l'autre, Guaraldo replace la structure assertive « ci scommetto » par l'exhortation, volontiers interrogative en italien, « scommettiamo ? ». Dans les deux cas, le court-circuit que le [?] établit dans le poème est 'normalisé'.

Du reste, lors de son analyse des « déformations » possibles en traduction, Antoine Berman remarquait : « la rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est sa ponctuation » (1999, 53). Si le critique s'intéresse notamment aux « structures en arborescence » (53) de la prose, il est possible de repérer des « retour[s] à la linéarité » (53) également dans le cadre de la parole poétique.

Considérons, à ce propos, un deuxième exemple textuel, tiré de « Les linges, le cygne » (« I lini, il cigno », LF ; « La biancheria, il cigno », EG) :

Vos linges pollués, Noël's de Bethléem !
 De la lessive des linceuls des requiems
 De nos touchantes personnalités, aux langes
 Des berceaux, vite à bas, sans doubles de rechange,
 Qui nous suivent, transfigurés (fatals vauriens
 Que nous sommes) ainsi que des Langes gardiens. (v. 5–10)

I vostri lini profanati, o Natali di Betlemme!
 Dalla lisciva dei sudari dei requiem
 delle nostre personalità commoventi,
 alle fasce delle culle, presto cadute, senza
 ricambio, che, trasfigurate, ci seguono
 (fatali perdigiorno che siamo) come Fasce custodi.
 (LF)

I vostri panni sozzi, Natali di Betlemme!
 Dalla lisciva dei sudari dei requiem
 Delle nostre toccanti personalità,
 Alle fasce per culle, presto buttate via,
 Senza ricambi, che trasformate ci seguono
 (Noi, fatali inetti) come Angeli custodi. (EG)

Le poème « Les linges, le cygne » se présente comme une « divagation raisonneuse » (Marchal 2017) au sujet des « linges » et des « langes » qui marquent le ‘mécanisme’ de l’existence humaine. Un quatrain-refrain ouvre et clôt le texte, dont la partie centrale se compose d’un long ‘bloc’ de 42 alexandrins, qui donnent forme au flux de la pensée du parleur, qui va des « draps d’occasion » de Phèdre (v. 20) à la « Nappe qui drape la Sainte-Table » (v. 22), des « bas blancs bien tirés » (v. 36) à « la province et ses armoires » (v. 39).

Dans les vers cités, nous avons affaire au pitoyable « carrousel » de la vie humaine, qui se répète « *idem* » de la naissance à la mort (« Et l’histoire va toujours raturant ses Tables criblées de piteux *idem* », « Grande plainte de la ville de Paris »), des « langes des berceaux » aux « linceuls des requiems » qui, malgré « nos touchantes personnalités », sont « passés à la lessive ». Aux vers 9–10, des parenthèses apparaissent, ajoutant une remarque sarcastique et amère : « (fatals vauriens que nous sommes) ». La position de l’insertion parenthétique dans la ligne syntaxique est cependant problématique : la précision, en effet, se réfère à « nous », dans « qui nous suivent » : « *Nous, les humains, fatals vauriens que nous sommes » ; toutefois, elle se trouve insérée après le participe « transfigurés », dont le sujet sont les « Langes gardiens ».

Cette parenthèse apparaît donc comme ‘mal placée’, créant un court-circuit référentiel et s’insérant au sein de la structure comparative « *transfigurés comme ». Le ponctuant, dans ces vers, « malmène la linéarité » du discours, pour le dire avec Isabelle Serça (2012, 152) ; ce faisant, le signe contribue à créer l’effet d’une profération en cours de déroulement, rendant compte des « soubresauts » de la pensée, qui avance par corrections et ajouts¹¹.

Aussi bien Frezza que Guaraldo déplacent la parenthèse dans leurs traductions, la rapprochant de son référent logique : « che, trasfigurate, ci seguono / (fatali perdigiorno che siamo) » ; « che trasformate ci seguono / (Noi, fatali inetti) ». La transformation semble être motivée par un souci de clarté ; cependant, la variation affaiblit l’« *illusion* de spontanéité » que plusieurs critiques reconnaissent à l’écriture laforguienne (Holmes 1993 ; Bootle 2011 ; Marchal 2017).

Naturellement, le déplacement de la parenthèse n’est pas sans modifier le « mouvement de la parole » (Meschonnic 2000) au niveau rythmique : considérons, par exemple, l’accent majeur que la première des deux virgules insérées dans la traduction Lerici attribue à la conjonction « che » – « che, trasfigurate, ci seguono » –, ou bien la disparition, dans la

¹¹ Déjà Baudelaire demandait : « Qui est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique [...] assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la psyché ? » (« À Arsène Houssaye », 1869, t. 4, p. 1–3).

version de Guaraldo, du temps binaire qu'établit la virgule dans « qui nous suivent, transfigurés » (« che trasformate ci seguono »)¹².

Cependant, à côté du rôle que jouent les ponctuations dans la traduction du mouvement rythmique de la parole – question prise en compte par plusieurs études de valeur¹³ – il nous semble utile de considérer ce qu'on appellerait volontiers la « graphie de la pensée » : le tracé des ponctuations inscrit, dans la page, les mouvements qui accompagnent l'avancement « singulier » des réflexions d'un parleur – plus ou moins basées sur la juxtaposition, les détours parenthétiques, la subordination insistante ou bien l'enchaînement séquentiel.

Or, nous avons mentionné l'« illusion de spontanéité » qui marque les « divagations » laforguiniennes ; comme l'observe Claude Demanueli, parfois les transformations aux ponctuations créent l'effet d'une structure phrastique plus « réfléchie » (1987, 112), mécanisme qui n'est pas sans relation à la tendance à se servir des signes en traduction comme des outils d'explicitation. Certains choix ponctuations en traduction suggèrent, en effet, « une reconstruction à froid, donc plus abstraite et plus intellectuelle » du discours (112). Il sera aisé de voir les implications d'un tel phénomène dans le cadre d'une parole poétique qui vise, en revanche, « à produire de façon très consciente un effet d'inconscient » (Marchal 2017, 297).

3.2 La portée des signes

L'analyse d'un autre cas de ponctuation apparemment 'incohérent' nous invite à prendre en considération un deuxième phénomène d'intérêt, lié à la traduction de la « ponctuation d'auteur » : la portée des signes. Jacques Anis définit la « portée » d'un ponctuation comme le segment de texte que le signe affecte (1988), dont l'action est délimitée par un autre ponctuation de « même niveau ou de niveau supérieur » (121).

Dans le cadre spatialisé de la page poétique, les effets de portée peuvent contribuer à l'activation d'effets de sens, participant du niveau sémantique et poétique de la parole. En traduction – en raison des transformations à la syntaxe, à l'ordre des mots et, parfois, aux frontières des vers –, la portée des ponctuations peut se transformer, ce qui n'est pas toujours sans conséquences.

Considérons le quatrain final de « Un mot au Soleil » :

¹² Dans les deux poèmes qui font l'objet de notre analyse, il est possible de repérer d'autres transformations qui affectent le « mouvement de la parole ». Il convient de citer, par exemple, les vers 7–8 de « Un mot au Soleil » dans la version de Frezza – « Et tous les bienheureux qui pâturent l'Eden / toujours printanier des renoncements, [...] » / « [...] e quanti l'Eden / delle rinunzie, eterna primavera, / pascolano beati » – ou le vers 18 de ce même texte dans la traduction de Guaraldo : « Regarde un peu parfois ce Port-Royal d'esthètes » / « Guarda un po', a volte, questo Port-Royal d'esteti ». Pensons encore à « Mais, Dèva, dieu des réveils cabrés, » / « Va Febo ! Deva, dio degl'impennati risvegli » (LF).

¹³ Voir à ce sujet l'essai d'Henri Meschonnic « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », ainsi que *Poétique du traduire* (1999). Voir également l'ouvrage de Fabio Scotto *Il senso del suono* (2013) ; les analyses de Antonella Tajani dans son récent ouvrage *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires* (2021) ; l'étude de Clive Scott *The Work of Literary Translation* (2018).

Ô vision du temps où l'être trop puni,
 D'un : « Eh ! Va donc, Phœbus ! » te rentrera ton prêche
 De vieux *Crescite et multiplicamini*,
 Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche ! (v. 33–36)

Ce quatrain s'offre comme un exemple d'une des deux opérations présidant à l'« éclatement » de la phrase laforguienne et signalées par Jean-Pierre Bertrand (1997) ; en effet, le poète « hypertrophi[e] l'espace phrastique », « pratiqu[ant] une forme généralisée d'expansion » (312). Dans le cas présent, l'« hypertrophie » de la dernière strophe de « Un mot au Soleil » éloigne de quatre vers le [!] du vocatif auquel le signe serait, à priori, associé (« *Ô vision du temps ! »). L'exclamation se trouve ainsi rapprochée, d'une manière peu 'claire', de la structure assertive-narrative du vers 36 : « Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche ! ».

Le ponctuant semble poser problème aussi bien à Frezza qu'à Guaraldo : la traductrice des *Poesie* Lerici choisit d'éliminer le signe exclamatif, le « traduisant » en un point rond :

O Visione del dì che, stanco, l'essere
 con un: « Eh basta, Febo ! » la tua predica
 del vecchio *Crescite et multiplicamini*
 ti ricaccerà in gola, e inocularsi
 in eterno vorrà la Luna fresca. (LF)

La normalisation que Frezza opère n'est pas sans transformer l'effet de « clownerie » de l'énoncé : cette occurrence du point d'exclamation se révèle être, en effet, un exemple du rôle de « miroir » du signe, « où se réfléchit l'usage singulier qui vient d'être fait de la langue » (Bertrand 1997, 328). D'une manière clownesque, le parleur des *Complaintes* et de *L'Imitation* souligne souvent ses formules et ses « trouvailles » par la marque de l'« exclamation ! ». Naturellement, dans la traduction de Frezza, l'inversion lyrisante des éléments du phrasé contribue à l'affaiblissement de l'effet nonchalamment burlesque de ces vers : « e inocularsi / in eterno vorrà la Luna fresca »¹⁴.

Dans la traduction BUR en revanche, Guaraldo choisit d'insérer une virgule dans le vers final du poème :

O visione del tempo in cui l'essere troppo punito,
 Con un: « Piantala, Febo! » ti farà ringoiare
 La tua predica del vecchio *Crescite et multiplicamini*,
 Per iniiettarsi la Luna fresca, in eterno!

¹⁴ Il est possible de repérer d'autres exemples, dans la traduction de Frezza, de ce genre d'inversion : « Est la rosace de l'Unique Cathédrale » / « dell'Unica Cattedrale è il rosone » (v. 4) ; « Continue à fournir de couchants avinés » / « Tu continua a fornire avvinazzati / tramonti » (v. 13) ; « [...] ces vieilles pratiques / de l'A QUOI BON ? qui vont rêvant l'art et l'amour » / « [...] quelle antiche / pratiche dell'A CHE PRO ? che sognando / vanno l'arte e l'amore » (v. 22–23).

Le traducteur déplace le segment temporel « in eterno » (« à jamais »), le rapprochant du [!] en fin de vers. De plus, Guaraldo insère une virgule, signe qui suggère la possibilité d'une portée limitée de l'exclamation : « Per iniettarsi la Luna fresca, {in eterno} ! ». Le [!] établit ainsi une exclamation admirative 'in extremis', centrée sur la possibilité admirable de « s'inoculer la Lune » « in eterno ! ». S'il aurait été significatif de maintenir, en traduction, la structure « hypertrophiée » des vers laforguiens, il est intéressant de souligner l'usage « créatif » que fait Guaraldo des signes, modifiant leur action pour résoudre un 'nœud' de traduction.

Dans la version BUR de « Les linges, le cygne », il est d'ailleurs possible de repérer un cas encore plus évident d'usage « créatif » d'un ponctuant. Considérons les vers 11–12 du poème :

C'est la guimpe qui dit, même aux trois-quarts meurtrie :
« Ah ! Pas de ces familiarités, je vous prie... »

È il soggolo che dice (a tre quarti ammaccato):
« Ah ! Ve ne prego, niente confidenze... »

Dans ce passage, Guaraldo insère des parenthèses, choix qui apparaît comme délié des nécessités logico-syntaxiques du texte (rappelons, avec Dürrenmatt [2015, 81], que dans la majorité des cas le ponctuant n'est pas un signe syntaxiquement nécessaire : des doubles virgules ou des doubles tirets pourraient être choisis à sa place). Si le ponctuant permet donc une hiérarchisation plus nette au niveau informationnel, sa présence s'offre assurément comme un choix de traduction.

Pourquoi Guaraldo choisit-il d'ajouter le signe, alors qu'il aurait pu opter pour une 'simple' virgule (« È il soggolo che dice, a tre quarti ammaccato ») ? Il convient de remarquer que, dans le contexte de la page laforguienne, la parenthèse s'offre volontiers comme un « point d'ironie » (Sakari 1983, 79). À partir de ce constat, il est intéressant de souligner que Guaraldo traduit le mot « guimpe » par « soggolo », choix opéré également par Frezza¹⁵. Or, si le mot *a*, naturellement, le sens de « pièce de toile blanche [...] faisant partie du costume de certaines religieuses » (Tlfi), à la fin du XIX^e siècle le terme dénote tout particulièrement la « chemisette de tulle ou d'autre étoffe légère » en vogue à l'époque dans la mode féminine, et « destinée à couvrir les robes largement ouvertes »¹⁶.

Le couplet du poème de Laforgue, à travers l'image de la « guimpe à trois quarts meurtrie », pointe du doigt (comme il advient ailleurs dans les recueils du poète) la fausse pudeur des jeunes filles bourgeoises « *comme il faut* », qui déclarent ne pas vouloir « de ces familiarités je vous prie... », tout en s'engageant dans des « vendanges sexiproques » (« Complainte à Notre-Dame des Soirs », v. 18). En effet, la figure féminine ici évoquée est métaphorisée par un ornement qui devrait garantir la modestie, mais dont l'étoffe légère

¹⁵ Voir l'entrée « soggolo » dans le Vocabolario Treccani en ligne : « Striscia di velo o di tela che fascia il collo e, circondando il viso, si ricongiunge alla sommità della testa: è stato un elemento caratteristico dell'abbigliamento femminile dell'ultimo Medioevo e del Rinascimento, e fa parte tuttora, in forme diverse, dell'abito monacale. »

¹⁶ Voir sur ce point Boucher F., *Histoire du costume en Occident* (1996). Nous tenons à remercier Madame Maria Teresa Zanola pour ces conseils de lecture à ce sujet.

et quasi transparente laisse entrevoir la peau. En traduction, l'interprétation du mot comme le « *soggolo* » des religieuses rend bien plus sombre l'image évoquée par le couplet, suggérant même la possibilité d'une violence. L'insertion des parenthèses semble alors s'offrir comme un outil qui contribue à la transposition du ton burlesque et nonchalant du passage, servant de contrepoint à l'image de la « *monaca* » (*EG*, 227).

Les vers qui suivent ce couplet dans le poème « *Les linges, le cygne* » (v. 13–16) nous donnent d'ailleurs un deuxième exemple des enjeux liés à la portée des ponctuants en traduction :

C'est la peine avalée aux édredons d'eider;
C'est le mouchoir laissé, parlant d'âme et de chair
Et de scènes ! (je vous pris la main sous la table,
J'eus même des accents vraiment inimitables)

È la pena inghiottita dai cuscini d'oca;
il fazzoletto abbandonato, che parla d'anima
e di carne e di scene! (sotto il tavolo vi presi
la mano, ebbi perfino accenti veramente
inimitabili), ma questi malintesi! (*LF*)

È la pena inghiottita sopra i piumini d'oca;
Il fazzoletto che, scordato, parla d'anima,
Di carne e di scenate! (La mano sotto il tavolo
Vi presi, ed ebbi accenti davvero inimitabili)
(*EG*)

Au cours de son énumération de « *les linges, les linges* » (v. 1), le parleur laforguien mentionne plusieurs types de « *linges amoureux* », dont fait partie le « *mouchoir laissé* ». Au vers 14 du poème, ce dernier est décrit à travers une structure double à forte cohésion interne : « *parlant d'âme et de chair* ». Au vers suivant, d'une manière 'imprévue', un troisième élément est ajouté, ce qui contribue aussi bien à l'« effet de spontanéité » de la profération qu'au ton burlesque et désenchanté de la réflexion. En effet, le « *mouchoir* » de la femme parle d'amour – à la fois de sensualité et de complicité –, mais aussi « *de scènes !* ».

Dans le poème, l'espace blanc de l'alinéa limite la portée de l'exclamation au seul segment « *et de scènes !* », redoublant l'effet de surprise (et d'ironie) lié à l'expression. En traduction, aussi bien Frezza que Guaraldo modifient les frontières des vers 14–15 ; par conséquent, le segment « *et de scènes* » ne se trouve plus isolé en début de vers, et la portée du point d'exclamation s'étend : « [...] *che parla d'anima / e di carne e di scene !* », « [...] *parla d'anima, / di carne e di scenate !* ». La transformation à la portée du ponctuant affecte ainsi le « mouvement de la parole », son « dérapage » imprévu (Scepi 2000a, 198) qui, dans le poème, trouble le rythme binaire et remet en cause d'une manière ironique l'imaginaire dualiste de « *l'âme et la chair* ».

3.3 L'image textuelle

Il convient à présent d'« ouvrir l'approche du signe ponctuant au texte et non à la seule phrase » (Neveu 2000). Comme l'avance Franck Neveu, les ponctuants contribuent à la construction de l'« image textuelle » du poème ; en particulier, la ponctuation de phrase peut établir des « zones de localité » (Neveu 2000) qui ont des implications au niveau paginal. Cela n'est que plus évident dans l'espace 'sémantisé' de la page poétique, qui est susceptible de se transformer en traduction.

Les deux premières strophes de « Un mot au Soleil » (v. 1–8) nous offrent un exemple emblématique des enjeux poétiques liés à l'image textuelle.

Soleil ! soudard plaqué d'ordres et de crachats,
Planteur mal élevé, sache que les Vestales
À qui la lune, en son équivoque œil-de-chat,
Est la rosace de l'Unique Cathédrale,

Sache que les Pierrots, phalènes des dolmens
Et des nymphéas blancs des lacs où dort Gomorrhe,
Et tous les bienheureux qui pâturent l'Éden
Toujours printanier des renoncements, — t'abhorrent.

Considérons le rôle du tiret simple : le ponctuant sert ici d'outil d'agencement strophique, distanciant le long sujet de la subordonnée introduite par « sache que » – formule répétée d'ailleurs deux fois – de son verbe, « t'abhorrent ». Nous nous trouvons, à nouveau, face à une structure « hypertrophiée », où le parleur de *L'Imitation* liste les membres de la « secte du Blême » – les « vestales », la Lune, les Pierrots, les « bienheureux qui pâturent » –, rangés en bataille contre le « planteur mal élevé ».

Dans ce cadre, le tiret simple du vers 8 assume un rôle quasi iconique, renforcé par sa position hors-norme entre sujet et verbe, ce qui ramène le signe à l'avant-plan dans « la matérialité de sa forme graphique » (Anis 1983). Le ponctuant s'offre, en effet, comme un élément qui éloigne les « viveurs lunaires » du Soleil, rejeté et isolé au-delà de ce « tiret-barricade ».

Considérons les deux traductions de ces vers :

Sole! vecchio soldato impataccato
di gradi e sputi, zotico colono,
sappi che le Vestali, cui la Luna
nel suo equivoco occhio minerale
dell'Unica Cattedrale è il rosone,

e che i Pierrot, dei dolmen le falene
e dei laghi, giacigli di Gomorra
dalle bianche ninfee, e quanti l'Eden
delle rinunzie, eterna primavera,
pascalano beati — ti abborrono. (LF)

O Sole! Soldataccio pieno di croci e di patacche,
Piantatore villano, sappi che le Vestali
Per le quali la Luna, occhio-di-gatto equivoco,
È il rosone dell'Unica Cattedrale,

Ed i Pierrot, falene di dolmen e di ninfee
Bianche dei laghi ove dorme Gomorra,
Ed i beati che pascolano quell'Eden di rinunce
Sempre primaverile, — ti detestano tutti. (EG)

Dans sa version du poème, Guaraldo ajoute, au vers 8, la précision « tutti » dans « — ti detestano tutti ». L'insertion semble être fonctionnelle à la reprise du sujet long et complexe ; cependant, sa présence transforme l'action du tiret simple. Au niveau phrastique, le ponctuant se transforme en un signal d'interruption de l'énumération, introduisant par juxtaposition une conclusion qui synthétise la question : « — ti detestano tutti ». D'autre part, au niveau paginal et graphique le Soleil (le « toi » dans « t'abhorrent ») n'est plus syntaxiquement et symboliquement rejeté, seul, au-delà de la barricade du tiret.

Dans le cadre de l'‘image textuelle’ en traduction, il conviendrait d'ailleurs de prendre en considération un deuxième fait : la présence graphiquement marquée de certains signes au niveau paginal. Au sein de l'écriture laforguienne, le tiret simple de « Un mot au soleil » s'offre comme un outil « vi-lisible » et marqué, un ponctuant qui, à la fin du XIX^e siècle, était considéré comme un signe « étranger » et une « vogue nouvelle » (Dessons 1992). Il en est de même, dans « Les linges, le cygne », pour les deux occurrences des parenthèses, insérées dans le long bloc de 42 vers dont se compose la partie centrale du poème. En effet, en plus de sa forme graphique, qui dessine un espace « autre » (Petillon-Boucheron 2003, 2), le ponctuant est lié – dans la poésie du XIX^e siècle – à une tradition excentrique, et il apparaît comme un élément troublant dans la page, en contraste avec la conception traditionnelle de « mot poétique ».

D'un point de vue diachronique, on pourrait se demander dans quelle mesure la « vi-lisibilité » de ces ponctuants comme des outils marqués et ‘perturbateurs’ se transforme avec l'évolution des « imaginaires » de la ponctuation, ainsi qu'en raison de l'histoire des expérimentations typographiques ‘sédimentées’ dans l'espace de page au cours du XX^e siècle. En effet, le statut graphique de certains signes, apparemment inchangés, subit parfois des transformations, qu'il serait fructueux de prendre en considération en traduction.

4. Conclusion

Le cas de la « ponctuation clownesque » de Jules Laforgue montre bien l'intérêt d'une analyse approfondie du traitement des ponctuants au sein des pratiques de la traduction poétique. Dans ce cadre, il est utile de questionner le statut des signes au niveau interlinguistique, tout particulièrement en s'approchant de leurs usages au sein d'une écriture ‘singulière’. Cependant, il convient de souligner qu'une telle enquête ne peut pas faire abstraction du contexte historique et littéraire d'un volume, ni du point de vue de son traducteur. Ainsi, la notion d'« imaginaires » des ponctuants nous permet, dans une perspective comparative, d'explorer la réception et la traduction d'une ‘ponctuation d'auteur’, en plus de contribuer à donner forme au « quasi » qui caractérise la « *quasi*-universalité » des signes.

De plus, l'exemple laforguien témoigne du fait que la ponctuation peut être pensée, au niveau des pratiques de la traduction, comme un système de signes souples, qui se révèlent être même des outils créatifs dans les mains des traducteurs. Assurément, l'« épreuve de l'étranger » (Ricœur 2016, 47) témoigne du fait que les ponctuants, loin d'être des outils ‘auxiliaires’, « [...] participent de la textualité » (Neveu 2000). Dans le cas des traductions des poèmes de Laforgue, en particulier, la ponctuation apparaît comme une composante importante de son langage « clownesque », et certains des gestes typographiques du poète – ses détours, ses ‘dérapages’ et ses signaux burlesques – demandent une véritable ‘traduction’.

Références

Corpus

- Laforge, Jules. 1885. *Les Complaintes*. Paris : Léon Vanier.
- Laforge, Jules. 1886. *L'imitation de Notre-Dame la Lune*. Paris : Léon Vanier.
- Laforge, Jules. 1995–2000. *Œuvres Complètes*. Lausanne : L'Âge d'Homme (t. I–III).
- Laforge, Jules. 1965. *Poesie*. Traduzione di Luciana Frezza. Milano : Lerici.
- Laforge, Jules. 1986. *Le Poesie*. Traduzione di Enrico Guaraldo. Milano : BUR.

Ouvrages critiques

- Adorno, Theodor W. 2004. *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Anis, Jacques. 1983. « Vi-lisibilité du texte poétique. » *Langue française* 59 : 88–102.
- Anis, Jacques. 1988. *L'écriture. Théories et descriptions*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Bertrand, Jean-Pierre. 1997. *Les Complaintes de Jules Laforge. Ironie et désenchantement*. Paris : Klincksieck.
- Bertrand, Jean-Pierre, Henri Scepti. 2012. « Le rêve d'une langue bornée, mais infinie ». Laforge poète langagier. » In *La Littérature symboliste et la Langue*, dir. par Olivier Bivort, 121–138. Paris : Classiques Garnier.
- Bikialo, Stéphane, Julien Rault. 2015. Introduction à *Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e–début XXI^e siècle)*. *Littératures* 72. <https://doi.org/10.4000/litteratures.363>
- Bikialo, Stéphane, Julien Rault. 2017. Introduction à *Imaginaires de la ponctuation. Ordre et inquiétude du discours*. *Linx* 75. <https://doi.org/10.4000/linx.1846>.
- Boase-Beier, Jean. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester : San Jerome.
- Bootle, Samuel. 2011. « Jules Laforge and the illusion of spontaneity. » *Dix-Neuf* 15 : 166–79.
- Bordas, Éric. 2017. « Qu'est-ce que la "valeur expressive" en grammaire ? Le cas de la ponctuation. » *Linx* 75. <https://doi.org/10.4000/linx.1908>.
- Boucher, François. 1996. *Histoire du costume en occident*. Paris : Flammarion.
- Demanuelli, Claude. 1987. *Points de repère. Approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais*. Saint Etienne : CIEREC.
- Dessons, Georges. 1992. « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture. » *La Licorne Visible/Lisible*. En ligne : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=336>. Dernière consultation le 8 janvier 2024.
- Dürrenmatt, Jacques. 2015. *La ponctuation en français*. Paris : Ophrys.
- Dürrenmatt, Jacques. 2022. « Ponctuation et suggestion. » In *La suggestion*, dir. par Éric Benoit, Joelle Serment. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano : Bompiani.
- Grojnowski, Daniel. 2000. *Jules Laforge, les voix de la « Complainte »*. La Rochelle : Rumeur des âges.
- Guaraldo, Enrico. 2011. *L'atmosfera di Laforge*. Pisa : Pacini.
- Hamon, Philippe. 1996. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette.
- Houdart, Olivier, Sylvie Prioul. 2009. *L'art de la ponctuation*. Paris : Seuil.
- Lorenceanu, Annette. 1980. « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. » *Langue française* 45 : 88–97.

- Lucioni, Monica. 2023. « La gesticulation typographique du Pierrot fin-de-siècle : Jules Laforgue et la ponctuation. » *Dix-Neuf* 27 (4). <https://doi.org/10.1080/14787318.2023.2222024>.
- Lucioni, Monica. 2024. *Lire et traduire la « ponctuation clownesque » de Jules Laforgue*, Thèse de Doctorat, Università Cattolica del Sacro Cuore/Sorbonne Université.
- May, Rachel. 1997. « Sensible elocution. How Translation Works in and upon Punctuation. » *The Translator* 3 : 1–20.
- Marchal, Bertrand. 2017. « Laforgue et Hartmann. Quelques remarques sur les “vers philo”. » *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 117 (2) : 283–298.
- Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, Henri. 2000. « La ponctuation, graphie du temps et de la voix. » *La Licorne* 52 : 289–293.
- Mortara Garavelli, Bice. 2007. *Prontuario di punteggiatura*. Roma : Laterza.
- Mortara Garavelli, Bice. 2008. *Storia della punteggiatura in Europa*. Roma : Laterza.
- Narjoux, Cécile. 2010. *La ponctuation*. Paris : Duculot.
- Neveu, Franck. 2000. « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique. » *La Licorne* 52 : 289–293.
- Pétillon-Boucheron, Sabine. 2003. *Les détours de la langue. Etude sur la parenthèse et le tiret double*. Leuven : Peeters.
- Ponge, Myriam. 2011. « Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction. » *La linguistique* 47 : 121–136.
- Ricoeur, Paul. 2016. *Sur la traduction*. Paris : Les Belles Lettres.
- Sakari, Ellen. 1983. *L'écriture clownesque de Jules Laforgue*. Jyväskylä : Université de Jyväskylä.
- Scepi, Henri. 2000a. *Poétique de Jules Laforgue*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Scepi, Henri. 2000b. *Les Complaintes de Jules Laforgue*. Paris : Gallimard.
- Serça, Isabelle. 2012. *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard.
- Serianni, Luca. 2003. *Italiani scritti*. Bologna : Il Mulino.
- Scott, Clive. 2018. *The Work of Literary Translation*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Siouffi, Gilles. 2017. « La ponctuation entre imaginaire et sentiment de la langue. » *Linx* 75. <https://doi.org/10.4000/linx.1867>.
- Tajani, Antonella. 2021. *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires*. Pisa : ETS.
- Taylor, Christopher. 1987. « Translating punctuation: English-Italian/Italian-English. » In *SSLM – Annuario 1987*. Trieste : EUT.
- Tonani, Elisa. 2012. *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento ad oggi*. Firenze : Franco Cesati.
- Zufferey, Sandrine, Bruno Cartoni. 2014. « A Multifactorial Analysis of Explicitation in Translation. » *Target* 26: 361–384.