

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ di BOLOGNA

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE,
TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE
SEDE di FORLÌ

CORSO di LAUREA IN
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

Analyse du poème “A une passante” de Baudelaire

CANDIDATA
Angelica Brandi

RELATORE
Chiar.mo Prof. Chiara Elefante

Anno Accademico 2013/2014

Introduction

J'ai choisi de me pencher sur un thème d'analyse de texte littéraire pour plusieurs raisons : en premier lieu, j'ai toujours eu une grande passion pour l'écriture en général et, notamment, pour l'écriture de textes classiques et leur analyse. De plus, je la trouve une 'opération' très stimulante, intéressante et constructive, car je crois qu'une analyse textuelle ne se réduit jamais à une interprétation de la critique "officielle" ; au contraire, je pense qu'on pourrait toujours trouver quelque chose de nouveau et de personnel à ajouter à un texte, même s'il ne s'agissait que d'une nuance propre à la signification d'un verbe ou de la pensée de l'auteur qui sous-tend la construction de la phrase.

Avec cela je ne veux absolument pas soutenir que le rôle de la critique n'a aucune importance dans les analyses textuelles, mais je crois simplement qu'on devrait avoir et créer une marge de liberté d'expression, qui permette de comparer les différentes idées à propos d'aspects apparemment secondaires, mais qui pourraient en réalité cacher un monde d'*interprétation*. A mon avis, une interaction de ce genre ne pourrait rien faire d'autre qu'ouvrir l'esprit et permettre de formuler des pensées plus structurées et profondes, bien sûr sans oublier de prendre en considération la pensée des grands auteurs .

Le mot *interprétation*, que j'ai utilisé, représente pour moi un mot-clé, un concept fondamental à ce moment de ma vie, et, dans la faible mesure de mes moyens, quand j'écris ou j'analyse des textes littéraires, j'ai comme l'impression d'avoir le pouvoir de jouer, en l'espace de quelques secondes, à faire l'interprète des mots, et, pour moi, c'est une sensation de force et de liberté.

J'ai décidé de me concentrer sur l'un des auteurs "maudits" par excellence, l'un des plus tourmentés et inquiets, dont la seule âme recèle le plus d'oxymores, parce que, en plus d'être l'un des représentants les plus importants du symbolisme (mouvement à mon avis extrêmement intéressant) et d'avoir su anticipé une époque, qui ne pouvait pas encore être imaginée (le décadentisme), m'a permis, grâce à sa forte consistance thématique, de pouvoir jouir de quelques petits moments d' 'interprète' .

En outre, la vie de Baudelaire est pleine de difficultés et de problèmes, qui toutefois, de temps à autre, ne constituent pas des certitudes, mais plutôt des points d'interrogation, tellement vaste était la complexité (et génialité à la fois) de son être et de son existence. Et même cet aspect n'a fait que rendre plus intéressante ma recherche.

Pour avoir un cadre précis et général des différentes facettes de la vie de l'auteur, il ne faut jamais oublier l'importance que l'image de la femme revêt dans son existence, femme-mère qui l'a

aimé, et femme-absence, représenté par l'amour externe, que jamais il ne connaîtra : « Si nous jugeons nécessaire de consacrer cette étude à la Femme dans l'œuvre de Baudelaire, c'est parce que la femme : mère, maîtresse ou madone occupe chez lui la première place »¹.

Les oxymores dont je viens de parler se retrouveront surtout justement dans l'image de la femme, qui sera « soleil et nuit de Baudelaire, son évasion et sa prison, son absolu et son néant »², un reflet du divin et une créature du diable à la fois.

Un point nécessaire pour la compréhension du personnage baudelairien est sa relation avec sa mère, tout d'abord considérée comme une ennemie, et puis, après la disparition de son père, comme «mère idéale, idole, souveraine des rêves»³, et la relation avec son beau-père, vu comme un 'spectre'. Baudelaire évoquera toujours les tortures muettes d'un grand amour toujours inquiet, un attachement à sa mère « non par devoir filial mais avec passion »⁴. Mais, comme toutes les antithèses du poète, sa mère est toutefois pour lui la cause de conflits intérieurs constants, car elle est accessible et tout à la fois inaccessible, caractéristique commun, entre autres, à la Femme en général pour le poète, parce que, en effet, « pour Baudelaire une seule femme existe : sa mère. Elle sera toutes les femmes, et toutes les femmes seront 'Elle' »⁵.

Frappé par un désespoir inguérissable après le second mariage de sa mère avec un brillant officier, Charles se sentira à jamais un 'mal-aimé', « loin de sa mère il a l'impression de n'avoir pas vécu, mais seulement survécu »⁶, et ce seront sans doute cette absence tristement vécue et cette souffrance qui marqueront et influenceront son existence entière et ses rapports avec le monde féminin, aspect sur lequel je vais me concentrer dans le chapitre suivant.

¹ T. Bassim, «La femme dans l'œuvre de Baudelaire», Neuchâtel : A la Baconnière, 1974, p. 12.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

I chapitre : vision générale et contextualisation du poème

1. Les fleurs du mal

Le poème ‘A une passante’ est un poème faisant partie de la section *Tableaux Parisiens*, qui, à son tour, est compris dans le recueil des poèmes en vers *Les fleurs du Mal*.

Les fleurs du Mal fut publié en 1857, et comprenait cent poèmes répartis en 5 sections : *Spleen et idéal*, *Les Fleurs du mal*, *Révolte*, *Le vin* et *La mort*. L’œuvre fut immédiatement censurée, puisque la forme poétique et les sujets étaient considérés comme scandaleux. En 1861 Baudelaire publia une nouvelle version de l’œuvre, dans laquelle il élimina les six poèmes qui avaient fait l’objet de critique et les remplaça avec 35 autres poèmes en ajoutant donc la section *Tableaux Parisiens*.

Les Fleurs du mal est considérée l’une des œuvres poétiques les plus influentes, célèbres et innovatrices du XIX siècle français, et son style plutôt simple, sans jamais être ampoulé, jouera un rôle prépondérant pour celui qui incarnera, plus tard, le stéréotype du ‘poète maudit’, enfermé en lui-même, vénérant les plaisirs charnels mais traduisant sa vision du monde par la souffrance d’une existence triste, l’ennui, le désir d’évasion et le gouffre le plus profond.

Des sujets comme la mort, l’élan religieux et, surtout, l’amour (et la vision de la femme) sont exaspérés avec un sens d’horreur, de péché et de satanisme (la femme est souvent vue non pas comme image angélique mais, au contraire, comme une sorte de diable, un élément fatal et extrêmement dangereux). La tension psychique et le malaise du poète peuvent être ressentis par le lecteur au long de l’œuvre toute entière, considérée par le poète lui-même comme un long voyage imaginaire vers l’enfer qui est, selon lui, la vie même.

Toutefois, toutes les tentatives d’échapper à ce sentiment de mort - qui est le *Spleen* -, y compris l’illusion que crée l’image de la femme qu’il considère comme une solution à son existence problématique, se révéleront vaines et surréelles.

2. Le poème *A une passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

« À une passante » est un poème de Charles Baudelaire publié dans la revue *L'Artiste* en 1855 et recueilli l'année suivante dans la deuxième édition de *Les fleurs du mal*.

Même si le texte a pour objet un thème tout-à-fait prévisible et préféré par les Romantiques (le thème de la rencontre amoureuse), le point de force de ce poème est que le poète est en mesure de le traiter en se détachant du canon traditionnel et même en démontant les certitudes de son époque, avec un style, qui casse les règles, en gardant toutefois une forme élégante et très poétique.

Le poème se présente sous forme de sonnet composé de quatre strophes. Les deux premières consistent en quatre vers, alors que les deux dernières en trois.

En se concentrant sur le rythme du poème, on retrouve un schéma aussi bien précis que complexe et irrégulier quant aux rimes : la première strophe, ainsi que la deuxième, présente une rime embrassée, alors que la troisième et la quatrième strophe constituent un sixain de quatre rimes croisées et deux plates.

Empruntant la forme du sonnet, le poème la modifie néanmoins, en donnant vie à une forme classique transgressée; les rimes des deux quatrains sont différentes, et le thème qu'ils explorent déborde sur le premier hémistiche du premier vers du premier tercet, au lieu de s'interrompre à la rupture conventionnelle entre quatrains et tercets. Par ailleurs, les nombreux enjambements

poursuivent cette dérégularisation de la forme poétique classique du sonnet. La forme bouleversée fait écho au bouleversement du poète.

3. Contextualisation du poème

Paris, années cinquante du XIX siècle : Une journée apparemment normale, dans laquelle les personnes, les carrosses, le chaos de la ville déterminent celle qui peut être définie une situation urbaine.

Un Paris qui suscite de l'horreur, qui incarne déjà les aspects les plus laids de la mégapole urbaine, pleine de vulgarité et d'absence de rapports humains ; mais, *incredibile visu*, c'est justement de ce chaos citoyen aliénant qu'arrive le miracle, la « belle inconnue »⁷, la « belle ténébreuse »⁸ : La Passante. Ce sera peut-être elle à substituer le classique et trop courant cliché du *coup de foudre*, avec une expérience mystique extraordinaire, qui effacera le "Spleen" pour conduire l'homme à l'Idéal – à condition, naturellement, qu'il soit prêt à s'élever à une dimension si pure.

Soudainement, entre le vacarme et la foule, une femme apparaît : il ne s'agit que d'un instant, qui s'interrompt très rapidement, comme si de « rien » n'était. Au contraire, c'était « tout ». Le poète est, lui aussi, un passant, justement comme la femme ; il se trouve, tout simplement, au bon endroit au bon moment pour la voir.

Toutefois, la rencontre se révèle bientôt un choc, une catastrophe intérieure, une épiphanie qui ne le fera jamais plus être ce qu'il était « avant ». Il est immobile, pétrifié, même incapable de hausser le regard pour voir la couleur de Ses yeux. Le « secret » de la femme apparaît tout de suite en toute sa fascination ; Elle s'en va, comme si elle voulait fuir, haussant avec la main l'ourlet de sa robe, sans le regarder, mais c'est comme si elle le faisait.

De cette rencontre casuelle et brève naît donc l'un des poèmes modernes le plus chargé de symboles et d'allégories : le poème « A une passante ». Celui-ci fait partie de la section « Tableau parisiens », dans le recueil « Les fleurs du mal », et il a été le sujet - aussi bien au dernier siècle qu'actuellement de nombreuses lectures critiques approfondies, qui ont cherché à dévoiler les sens les plus fascinants des vers baudelairiens.

Ce qui pourrait sembler un contexte romantique, dans lequel les impressions et les sentiments, ou, plus généralement, le cœur, jouent un rôle fondamental (surtout si l'on parle d'une rencontre

⁷ L. Bevilacqua, «Lettura di A una passante di Baudelaire», *Rivista di letterature moderne e comparate*, n. (59:2), 2006, p. 192.

⁸ B. Schlossman, «Proust et Baudelaire: le type de la parisienne», *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n. (38:), 2000, p. 76.

avec la femme), se révèle par contre chez Baudelaire une logique tout à fait différente, dans laquelle l'imagination et la vision sont les sujets principaux de la situation tout entière: « La logique de la découverte s'opère chez lui en vertu de la "sensibilité de l'imagination", et non de la "sensibilité du cœur" »⁹.

On est habitué, en effet, à considérer Baudelaire comme le poète décadent et maudit par antonomase, celui qui se plongeait dans le Spleen avec volupté, goûtant tout le danger du plaisir, pour rechercher, après, dans l'«Idéal», quelques rayons de sérénité et de pureté. Dans ce poème, les rôles ont changé, *son* rôle a changé, et le poète lui-même semble en être conscient : à la vision de la passante, il devient « voyant », et, regardant son visage, il comprend que, même si fugace, cet instant est unique et contient la totalité du temps : «Un éclair... puis la nuit !», s'écriait le poète (v. 9), renvoyant justement à la coexistence du temps chronologique (de la rencontre) et de celui météorologique (l'éclair qui déchire le ciel obscur) .

Le poète voudrait immortaliser son visage (à elle) dans sa propre mémoire, dans une tentative désespérée de garder pour la vie cette rare épiphanie, un visage qui, comme soutient André Benhaïm, est aussi évoqué « esthétiquement » comme un météore – phénomène éphémère, visible mais insaisissable¹⁰.

Mais c'est justement ce visage réunissant - ainsi que la femme qui le possède - ombre et clarté, qui échappe au poète ; la beauté de la femme est, en effet, une "beauté fugitive", qui fuit, qui se soustrait à l'homme avec ambiguïté et avec une relative détermination ; pourtant, le poète se leurre, leurre son imagination dans cette tentative vaine d'"arrêter" , d'immobiliser la femme : « Le poète [...] ne révèle ni ne *retient* rien d'elle [...] », « d'une "fugitive beauté" [...] échappant à l'image »¹¹.

Or, si Baudelaire se leurre de pouvoir retenir le visage de la femme comme pour en tirer un portrait, il commet une grave erreur : il s'agit d'une erreur profonde, antipoétique et antiromantique : on ne peut pas créer un portrait qui dure à jamais à partir d'un visage, parce que ce qui est vif, ce qui est concret et sensible (et la Passante est vive, concrète et sensible), ne peut, par sa propre nature, être incarcéré dans une forme qui l'immobilise.

Le poète commet cette erreur ; il n'y a rien de romantique dans tout cela, mais, tout simplement, quelque chose de triste, dont je vais parler dans le chapitre suivant.

⁹ N. Watteyne, «Décloisonnement analogique et actualisation perceptive: 'A une passante' de Baudelaire», *Etudes littéraires*, n. (30:1), 1997, p. 163.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. Benhaïm, « Face au passant: Proust, Baudelaire, Lévinas et la réponse poétique », *Revue des Sciences Humaines*, n. (286:), 2007, p. 106.

II chapitre : analyse du poème et vision de la femme dans sa valeur symbolique

1. Analyse du poème et du rôle de la Passante

Tout au début du poème Baudelaire inscrit la scène dans un contexte presque macabre, dans lequel « la foule provoque un black-out »¹² : le contexte parisien. En effet, on pourrait soutenir que la mégalopole de Paris joue dans cette œuvre un rôle aussi prépondérant que celui du deuil ou de l'image de la Passante même : « Es ist das Einmalige der Dichtung von Baudelaire, daß die Bilder des Weibs und des Todes sich in einem dritten durchdringen, dem von Paris » [«Ce qui est unique en son genre dans la poésie de Baudelaire, c'est que les images de la femme et de la mort se compénètrent dans une troisième qui est celle de Paris »]¹³.

Le poète est entouré par une rumeur urbaine gênante, presque trop envahissante (« assourdissant », « hurlait » v.1), mais c'est justement de ce spectacle de monotonie terrible (*la rue n'est pas vue mais entendue* !) qu'Elle apparaît : le flux chaotique de gens rend possible au flâneur, dans une sorte de halo, de faire l'expérience d'une vision apparemment angélique et parfaite. Mais dans le deuxième vers, le lecteur a déjà un étrange pressentiment : la belle dame (qui *semble sortie des dessins de Constantin Guy*) est aussi caractérisée par « le sceau de la mort »¹⁴, élément décisif quant à l'attirance du poète qui a toujours été fasciné par le thème de la beauté frappée par le « malheur », comme affirme Luca Bevilacqua (« Tipico di Baudelaire è questo tema della "bellezza colpita dal 'malheur'" »¹⁵). Pourtant, dans ce cas, cette « douleur majestueuse » est double : elle se réfère aussi bien au deuil de cette belle créature qu'au Spleen qui « hante » le poète, « l'ennui, le désir d'évasion et d'infini qui rend la solitude plus amère et le gouffre plus profond »¹⁶ ; c'est-à-dire que les protagonistes du poème ne partagent pas qu'un amour et un destin commun, comme le dernier vers du poème le dévoilera, mais ils sont aussi liés psychologiquement par une gêne intérieure, ce qui crée peut-être une entente si intime.

Dans le troisième vers, ou, plus précisément, dans le mot « passa », réside le sujet fondamental du poème: grâce à ce verbe au passé simple Baudelaire nous fait comprendre tout ce qui est arrivé et qui va se passer, il a déjà dévoilé ce que sera le problème : « une femme *passa* ». Dans ce terme

¹² B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», *Dalhousie French Studies*, n.(53:), 2000, p. 14.

¹³ W. Benjamin, «Passagenwerk [Livre des passages]», *Gesammelte Schriften*, in B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», op. cit., p. 13.

¹⁴ N. Watteyne, op. cit., p. 160.

¹⁵ L. Bevilacqua, op. cit., p. 195.

¹⁶ N. Watteyne, op. cit., p. 154.

est contenue l'idée d'un instant qui s'ouvre à l'infini, de «l'éternité dans l'instant»¹⁷, comme le définit Hans Robert Jauss, d'une douloureuse fugacité qui ne reviendra peut-être jamais et dont le poète souffre, car «cette dame qui passe porte les stigmates de l'amour»¹⁸. Elle est «captée momentanément, comme dans une photographie, dans le regard de l'amant baudelairien qui s'arrête sur place»¹⁹. Comme l'affirme Nathalie Watteyne, «l'homme de la ville sait 'que les objets disparaissent' et que 'les images restent'»²⁰, et c'est justement à cause d'une soudaine disparition possible de cette femme que le poète doit tout essayer afin de capturer et puis de consacrer cette image évanescence à l'infini.

A partir de la deuxième moitié du troisième vers, l'auteur se penche sur l'attitude de la femme, dont les gestes apparemment anodins séduisent le poète. Encore une fois elle montre l'ambiguïté de son être, à la fois magique et néfaste : elle est en deuil, mais le portrait que le poète brosse dévoile une main «fastueuse», qui soulève le bord de sa robe jusqu'à laisser entrevoir sa «jambe de statue» (v. 5), qui représente l'un des gestes érotiques féminins les plus classiques, comme le déclare Luca Bevilacqua [«Ciò che conta è quel movimento della mano, che elargisce in modo 'fastoso' uno dei più classici gesti erotici femminili : mostrare (involontariamente ?) una caviglia, o un po' della gamba»]²¹. Pourtant ce jeu érotique et ambigu garde quand même une certaine pudicité : «C'est dans l'exercice d'un jeu érotique, qui reste pudique, qu'elle accomplit des gestes empreints de sensualité»²².

Cette «jambe de statue» représente encore une fois la tentative de l'auteur de 'pétrifier' la femme au sens étymologique du terme : «Le poète, dans un pauvre portrait qui tente de l'immobiliser (en lui donnant une 'jambe de statue', quelques adjectifs, deux ou trois motifs) ne révèle ni ne *retient* rien d'elle.»²³.

C'est au sixième vers que Baudelaire laisse transparaître tout son génie, car il est en mesure, dans l'espace d'un seul alexandrin, de peindre à la perfection l'état d'excitation aussi bien physique que sentimental que provoque la seule image de la femme, dont le regard l'envoûte totalement. Le verbe 'boire' renvoie à une sorte d'ivresse érotique (qui, entre autres, implique une soif préexistante, qui ne symboliserait rien d'autre que le Spleen baudelairien) mais aussi à une sorte de 'potion'

¹⁷ H. R. Jauss, «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n. (16:61), 1985, p. 12.

¹⁸ B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ B. Schlossman, «Proust et Baudelaire: le type de la parisienne», *op. cit.*, p. 80.

²⁰ N. Watteyne, *op. cit.*, p. 155.

²¹ L. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 197.

²² N. Watteyne, *op. cit.*, p. 158.

²³ A. Benhaïm, *op. cit.*, p. 106.

contenant le poison du Bien que l'on ne peut atteindre, incarné par la Passante. Le poète s'immobilise dans la contemplation de cette Beauté et se voit « crispé comme un extravagant » : « L'amoureux est crispé non par le bonheur mais par l'effet de bouleversement sexuel qui s'empare de lui lors du passage de la passante »²⁴. En regardant la 'belle inconnue', l'amant est projeté hors de lui-même et devient donc un « extravagant » qui essaie d'arrêter l'objet de son désir. C'est justement son être « extravagant » qui fait allusion à la folie et à l'excès, comme le suggère la dérivation baroque du terme : « Le substantif de l'extravagant est venu du baroque, pour marquer la folie et l'excès d'un cheminement qui transforme le parcours du passant »²⁵.

Par le biais des vers 7 et 8 on retrouve toute la noirceur de la 'dame maudite', voire la capacité de donner la vie (« germe » v. 7), mais douée aussi du danger mortel et terrible, comme un ouragan, à la fois passionnel et extrêmement dangereux qu'elle porte en elle : « son œil à elle est un *ciel livide* [...] et pourtant, un grand tumulte s'annonce dans cet œil, mouvement impétueux qui est promesse de 'terrible passion' : l'ouragan »²⁶. A côté de cet aspect effrayant, l'antithèse entre la vie et la mort est rendue à travers l'image du « germe », qui est « à la fois source et semence, principe et élément de développement du vivant » et donc « ce qui prend naissance »²⁷.

Au vers 8 le contraste entre la Beauté et la Noirceur de la femme prend forme : « La douceur qui fascine et le plaisir qui tue ». L'équilibre du vers, divisé en deux hémistiches identiques quant au rythme, « met en équilibre la fascination de l'Eros et la fatalité de Sexus »²⁸. Face à cette force destructrice, le narrateur se sent partagé et hésitant, car il connaît les capacités ambiguës de ce 'demi-mal' et croit que la 'rencontre manquée' peut représenter en ce cas aussi un danger auquel il a échappé : « on retrouve ici la caractéristique ambivalence de l'attitude baudelairienne devant l'amour : d'un côté, attirance et fascination, et de l'autre, peur et répulsion »²⁹.

A partir du vers 9 le ton du poète change : il commence à s'adresser directement à cette femme avec emphase et sentiment, et cela se traduit aussi par la présence de points d'exclamation, qui donnent un rythme plus fort et plus serré au poème. La deuxième moitié du poème s'ouvre par un jeu de clair-obscur : une lumière éclaire la scène, mais elle est immédiatement suivie par les ténèbres de la nuit (« Un éclair... puis la nuit ! », v. 9), comme pour renvoyer à la fugacité de la femme qui, elle aussi, ne se manifeste que pour un bref instant, justement comme un éclair. Ce

²⁴ B. Schlossman, «Proust et Baudelaire: le type de la parisienne», op. cit., p. 77.

²⁵ B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», op. cit., p. 18.

²⁶ N. Watteyne, op. cit., p. 159.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», op. cit., p. 20.

²⁹ P. J. Lapaire, «L'esthétique binaire de Baudelaire: 'A une passante' et la beauté fugitive», *Romance Notes*, n. (35:3), 1995, p. 287.

concept de fugacité est répété très clairement deux fois jusqu'à la fin du sonnet : « fugitive beauté » (v. 9) et « tu fuis » (v. 13). Baudelaire consacre maintenant toute son attention à l'évanescence de l'évènement : en effet, il croit que « le mouvement et la fuite permanente ajoutent des ailes, et un type de 'beauté surpassant la beauté' »³⁰. La belle fugitive *doit* disparaître, parce qu'elle ne pourra jamais incarner cette idéalisation, ce portrait parfait et impeccable, cet *ens perfectissimum* qui réside dans l'imagination du poète et qui n'existe que dans cette dimension : « La rime qui unit 'beauté' à 'éternité' donne son sens à cette histoire, c'est-à-dire la beauté qui ne vit ou ne se vit pas et ne peut exister que dans l'éternité »³¹. Si le poète connaissait la Femme, ce ne serait qu'une terrible et douloureuse déception qui laisserait une blessure éternelle dans son cœur qui, pour un instant, avait cru que la solitude et l'amertume dues à son Spleen pouvaient être soignées grâce à la présence miraculeuse de cette femme. C'est pour cette raison qu'il n'essaie pas de s'approcher à la femme aimée ou de l'arrêter ; au contraire, il reste immobile. C'est justement ce regard passif qui représente le seul moyen possible de consacrer ces émotions : l'image de cette femme deviendra « sa 'grande', son 'unique', sa 'primitive passion' et, ainsi donc, immortalisée dans les lettres françaises »³².

Conséquence de cela est, pourtant, une évidente incapacité d'agir du poète, une véritable impuissance qui cause la souffrance pour un échec total.

La vision de la femme en tant qu'être en mesure de donner la vie est reprise encore une fois au vers 10, dans lequel la Passante est peinte comme un ange qui, en faisant « renaître », ou mieux ressusciter le poète à travers son regard, provoque, chez lui, un bouleversement et accomplit donc un miracle, un prodige.

C'est ainsi que la femme supprime momentanément le Spleen baudelairien, mais cela ne dure qu'un instant, puis tout va recommencer : la vision de cette belle créature est donc une apparition fulgurante, une épiphanie salvatrice, mais très courte.

Aux vers 11 et 12 le « tu » et le discours direct adressé à l'inconnue laissent transparaître un ton de confidentialité et d'intimité entre les deux protagonistes qui, pourtant, ne se rencontreront jamais. Comme affirme Schlossman, « par le biais de la négation, le vers 11 (« Ne te verrais-je plus que dans l'éternité ? ») s'ouvre à l'avenir »³³ et garantit à la Passante une vie éternelle.

³⁰ B. Schlossman, «Proust et Baudelaire: le type de la parisienne», op. cit., p. 78.

³¹ P. J. Lapaire, op. cit., p. 288.

³² N. Watteyne, op. cit., p. 163.

³³ B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», op. cit., p. 21.

A partir du vers 12, les « adverbes mystérieux »³⁴ (« Ailleurs », « loin, d'ici », « trop tard », « jamais ») et une sorte de climax ascendant conduisent à une conclusion triste et pessimiste, dans laquelle *elle fuit et ne sait où il va* (« Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais », v. 13) : une nouvelle rencontre est impossible à imaginer, il n'y aura aucune conclusion heureuse pour eux, car les deux ignorent tout l'un de l'autre et ne savent même pas quelle sera leur direction.

La seule chose qu'ils savent c'est qu'ils se seront aimés, et avec la dernière phrase bouleversante le poète français inscrit cette œuvre dans la mémoire poétique universelle.

2. Ambivalence de l'image de la femme

Comme l'on a déjà vu, l'existence de Baudelaire a toujours été caractérisée par d'évidentes oppositions qui quelquefois le fascinaient et quelques autres l'apauraient, à partir du concept de mort/vie, tristesse/joye, Spleen/Idéal, amour/haine.

En effet, c'est justement autour de ce dernier couple que veut se concentrer notre analyse.

Dans le poème, nous avons déjà constaté que le désir charnel de la femme que le poète éprouve arrive même à une sorte de 'transformation' de la réalité, de ce que le poète voit, tellement grande est son espoir de retrouver chez l'inconnue la personne qui pourra lui changer l'existence et lui permettra de remonter à la surface de son abîme de douleur. Dans cette transformation, l'auteur se perd dans une dimension qui est déjà trop lointaine de celle qui est réelle et concrète, rationnelle, «elle fait naître en lui l'extase poétique qui se transforme en formules d'expressions finies, lesquelles servent à exprimer des rêves d'infini, tout aussi bien que la plus belle des Madones »³⁵. C'est comme si Baudelaire était complètement plongé dans un monde dans lequel il croit pouvoir trouver la solution dont il a besoin, et, de temps en temps, la lucidité refaisait surface pour lui insinuer un nouveau doute. Ce doute a justement l'aspect de la femme, ange et démon à la fois, belle et maudite, magique et fatale, qui jouit du voile donné par le poète pour faire semblant d'être seulement ce qu'il voudrait voir, mais qu'elle n'est pas.

L'«extravagant» boit dans son image impeccable et insaisissable, parce que « le personnage baudelairien (...) souffre d'une absence féminine et du vide de l'amour, insuffisance dont il joue tout en étant le jouet »³⁶. «Pour Baudelaire, la sexualité est un instrument de sauvetage comme un moyen de destruction»³⁷, quelque chose le retient ; «il y a là, comme dans toute l'œuvre baudelairienne, la double postulation vers le haut et vers le bas, postulation vers la libido frustrée ou

³⁴ N. Watteyne, *op. cit.*, p. 162.

³⁵ T. Bassim, *op. cit.*, p. 55

³⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

vers la démesure», qui impliquent deux attitudes simultanées : «la première qui est une sorte d’embellissement, de transfiguration de la femme, la seconde qui est un amoindrissement, une réduction. Dans les deux cas, il y a métamorphose et transformation dans un élan vers des orbites de rêve ou vers des profondeurs négatives».. et voilà «tout le drame de la création baudelairienne, oscillant entre l’Ange et la Bête, la Femme et la Femelle»³⁸. Même si l’auteur ne voit d’abord que l’Ange, il perçoit ensuite ‘l’ouragan’ (v. 7) dans son œil, la Bête dans sa beauté, et il comprend qu’il ne pourra jamais vivre «d’elle», parce qu’elle n’est qu’une idéalisation d’une femme quelconque, une marionnette empruntant le visage du bonheur : dans cette vision «il ne trouve qu’une brève euphorie qui lui laisse au creux du cœur l’émotion du désir, la marque indélébile de la mortification et de la défaillance»³⁹. C’est pourquoi dans les amours baudelairiennes il faut distinguer la femme telle qu’elle est, et la Femme telle qu’elle devrait être, c’est-à-dire les femmes connues par le poète et la Femme rêvée par lui, les vraies et l’Irréelle.

Et c’est ainsi qu’il essaye d’échapper à son sentiment de mort, même si ce n’est que pour un instant, et «gagne son paradis dans cet enfer»⁴⁰.

Donc tout ce que Baudelaire encadre et associe à l’image de la femme n’est pas seulement une rencontre, «mais un état mental, une certaine optique de l’existence, une façon toute spéciale d’envisager le réel avant de l’appréhender, une certaine manière d’établir des liens, de créer des affections, des rapports entre soi et le monde, entre soi et les femmes»⁴¹.

3. Mythe de l’androgynie ou danger échappé ?

Dans l’article ‘Lettura di *A une passante* di Baudelaire’, l’auteur Luca Bevilacqua postule l’hypothèse d’une double vision du poème : l’une, parlerait de la rencontre de la vie, qu’on a malheureusement ratée et qui ne reviendra jamais, et l’autre verrait l’auteur comme quelqu’un qui ne serait pas vraiment intéressé à la connaître, mais, au contraire, il serait apeuré de sa nature ambiguë et essaierait même de la fuir.

Il décrit le mythe platonicien de l’androgynie, selon lequel il y avait à l’origine trois espèces d’hommes sur la planète : le mâle, la femelle et, outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres. C’était l’espèce *androgynie* qui avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée. Bevilacqua fait allusion au *Banquet* de Platon, dans lequel on affirme que les êtres humains avaient été constitués de quatre bras, quatre jambes et d’une seule tête à deux visages

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

et puis ils furent coupés en deux par Zeus, qui avait craint leur pouvoir et qui les condamna à passer le reste de leur existence à rechercher la partie manquante, c'est-à-dire, la moitié parfaite, l'âme sœur.

Actuellement, avec ce terme on veut renvoyer aux âmes prédestinées à se rencontrer parce que compatibles et complémentaires dès l'origine pour rétablir ainsi l'unité perdue, pour retourner 'un'.

Or, si l'on relit la fin du poème de Baudelaire, on pourrait affirmer qu'il s'agit, là aussi, de deux âmes prédestinées et tout à fait compatibles («Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le *savais!*», v. 14), qui peuvent même imaginer, *a priori*, ce que l'autre éprouve, même s'ils ne se sont jamais rencontrés.

Mais la première vision romantique est soudainement remplacée par un doute : qu'est-ce qui se passe, si l'on rate l'occasion de la vie pour se réunir avec l'être – le seul être – complémentaire ?

C'est ici que la deuxième interprétation prend forme.

Il s'agissait peut-être de *la* rencontre, moment unique et d'importance vitale, et, toutefois, le poète la rate. La belle inconnue passe, cela ne dure qu'un instant, et elle a déjà disparu dans la foule, avalée par le chaos de la capitale. L'auteur n'a pas le temps de bouger, il est totalement 'crispé' et apparaît comme incapable d'agir et de réagir à *sa* rencontre, *son* âme sœur.

..Mais si l'on considère la situation avec attention, on peut penser que Baudelaire ne ressent pas une grande volonté de rencontrer cette femme, qui, déjà à partir de la première scène, semble porter avec elle « le plaisir qui tue » (v. 8). Il ne fait qu'observer passivement et décrire la situation et chaque détail qui capture son attention, afin de les retenir dans la mémoire, mais il *n'agit pas*. A-t-il peut-être déjà imaginé le macabre secret qu'elle cache ?

Vers la fin du poème, les adverbes et la métaphore de l'ouragan, à travers laquelle la femme est peinte, montrent, encore une fois, l'ambiguïté de cet ange/bête dont la rencontre ratée constituerait plutôt – ou au moins coïnciderait avec - un danger échappé («Quel che pare certo, è che l'incontro mancato coincide in questo caso anche con uno scampato pericolo...»⁴²).

La seule chose que le poète fait c'est de rêver et d'imaginer cette rencontre qu'il ne revivra jamais, si ce n'est que dans son imagination. En effet, il s'agit d'une rencontre qui n'a pas eu lieu, que dans sa tête. Il refuse de vivre cette expérience qui se dévoilerait douloureuse pour lui, parce que la réalité ne pourrait jamais être à la hauteur de son imagination, complexe et en continue évolution, elle n'aurait peut-être pas partagé le même sentiment ; le verbe 'aimer' plonge donc dans

⁴² L. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 198.

la peur et l'inexistence : je t'aurais aimé, donc je ne l'ai pas fait (« *Ti avrei amato*, dunque non l'ho fatto »⁴³).

Au bout du compte, on pourrait donc conclure que *A une passante* représente tout d'abord une fantaisie, un rêve les yeux ouverts de la part du poète, qui continuera à souffrir de sa grande et douloureuse inexistence, et, en même temps, un éloge à l'imagination poétique, qui permet de conférer un visage possible à ce qui, dans la vie, nous a été irrémédiablement interdit.

⁴³ *Ibid.*, p. 201.

II chapitre : Antonio Prete et la traduction poétique

1. 'I fiori del male' de Antonio Prete

Antonio Prete est un très grand critique littéraire, spécialiste de Giacomo Leopardi, à qui on a décerné, le 12 juillet 2003, le prix spécial pour la traduction des *Fleurs du mal* de Baudelaire.

Dans son choix courageux d'analyser et de traduire *Les fleurs du mal*, il a opté pour une voie plutôt délicate et dangereuse : celle de comparer deux différentes façons de faire de la poésie (la française et l'italienne) et d'essayer de trouver une équivalence entre les deux, bien qu'ils s'agisse de deux langues dont les formes poétiques présentent de remarquables différences.

Toutefois, Prete a atteint son but, c'est-à-dire, réussir à transposer un poème, écrit dans une autre langue, en italien, tout en gardant la force du poème baudelairien : il a conservé la structure, il a respecté les rimes originales, mais, par-dessus-tout, il a recréé le rythme interne, dont la rime est le point culminant. Dans sa traduction, on n'a jamais l'impression que les vers de *I fiori del male* sont transposés du français à l'italien, car Antonio Prete a été en mesure de réaliser une correspondance de styles parfaite. Ce qu'il a accompli avec sa traduction des *Fleurs du mal* constitue une œuvre d'identification en italien du poème de Baudelaire.

Le traducteur lui-même affirme que traduire Baudelaire a été pour lui «plus qu'un exercice critique, un exercice spirituel», dans lequel il n'a «fait qu'alterner, et parfois conjuguer, traduction et interprétation»⁴⁴. Au début, il croyait pécher par présomption quand il a voulu traduire les textes de Baudelaire tout en incluant, de temps en temps, quelques citations des textes originaux, mais, comme il le soutient, avec le temps cette ambition s'est révélée nécessaire : «traduire et interpréter Baudelaire sont pour moi à présent comme deux gestes de la même main, deux moments de la même écoute»⁴⁵.

Mais, comme tous les bons traducteurs, même Antonio Prete a dû se confronter à un dilemme qui aurait comporté une décision très importante : celle de renoncer à la forme métrique originale et perdre ainsi un point fondamental de l'identité et du style baudelairiens, sans, cependant, perdre la rigueur et l'ordre de la forme, ou, au contraire, essayer de recréer l'atmosphère voulue par le poète des excès, en restant «le plus proche possible du mètre, de la forme fermée, du mouvement de la rime, et, toutefois, précisément pour cela, creuser un fossé entre le temps du poète et le temps du traducteur, éloigner le poète, en somme, des modalités de la poésie du vingtième siècle»⁴⁶. Il a

⁴⁴ A. Prete, «En compagnie de Baudelaire: traduction, dialogue, imitation», in *Cahiers d'études romanes* [Online], 24|2011, URL : <http://etudesromanes.revues.org/1064>.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

préférentiel courir le second risque, à la recherche d'une analogie métrique, parce que le premier choix aurait pu impliquer un échec dans la transposition des sentiments du poète, cela n'aurait pas tenu compte de son style, des nuances qu'il voulait transmettre, des richesses de la forme baudelairienne et des 'petits aspects' qui font d'un poème un chef-d'œuvre. En effet, comme l'affirme Prete, traduire est «garantir une correspondance avec le texte original et en même temps une correspondance à l'intérieur de la tradition propre à la langue poétique dans laquelle on traduit»⁴⁷. Une véritable traduction «est transparente (durchscheinend), elle ne couvre pas l'original ni ne lui fait de l'ombre mais fait en sorte que la lumière de la langue pure l'illumine»⁴⁸. Le rôle de la traduction n'est pas celui de créer une copie parfaite du texte original mais, au contraire, de la rendre dans ses imperfections (en ce qui concerne la fidélité au texte), et ressentir ainsi les différences linguistiques présentes et leur donner une forme, une dimension dans laquelle elles puissent exprimer les mêmes idées, sensations, allusions que l'auteur du poème. La fidélité d'une traduction n'a aucune importance si l'auteur ne réussit pas à transmettre le message ou le sens le plus caché du poème. C'est pour cela que le traducteur a préféré faire face au problème d'une métrique équivalente plutôt que de renoncer au rythme et au son de l'œuvre ; voilà pourquoi, dans *I fiori del male*, il a souvent rendu l'alexandrin par le *doppio settenario*, certes, non pas sans difficultés de 'fonctionnement' à l'intérieur de la langue italienne. En fait, il s'était rendu compte, par exemple, de la tradition que l'alexandrin constitue pour les Français, et a fixé pour les sonnets italiens le correspondant hendécasyllabe (équivalent à l'alexandrin français aussi bien pour type de mélodie créée que pour histoire de tradition), qui aurait pu peut-être transmettre aux Italiens la même éloquence théâtrale et solennité que l'alexandrin aux Français, mais qui, d'autre part, avait une mesure, une histoire, une dimension narrative et un rythme différents. Sa solution a été celle de prendre, en présence de mètres composites, notre hendécasyllabe pour le vers long et notre *settenario* pour le court.

Riccardo Sonzogno, auteur de la première traduction italienne complète des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, par exemple, a choisi une solution totalement différente, en effet il a décidé de se concentrer sur la traduction en prose. Dans la très humble dédicace à son oncle Edoardo, qui était éditeur, il admet qu'il n'avait jamais pensé faire une traduction rythmique, travail qu'il considère encore aujourd'hui impossible : «Il mio compito si limita a quello modesto del traduttore in prosa. Non pensai neppure ad una traduzione ritmica che oggi ancora – a lavoro compiuto – ritengo

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ A. Prete, «A l'ombre de l'autre langue», Les éditions chemins de ronde, 2013, p. 120.

impossible»⁴⁹. IL effectue des modifications au niveau de la syntaxe et du vocabulaire, là où le sens ne se révélerait pas trop clairement au lecteur. En fait, il reste scrupuleusement attaché au texte original, tout en se détachant de la forme du sonnet : son but principal n'est pas celui d'atteindre la perfection, mais celui d'une lisibilité textuelle de la part des Italiens qui ne comprennent pas la langue, de faire connaître cette œuvre formidable même en Italie : «l'obiettivo di Sonzogno non è la perfezione, ma la leggibilità del testo, la possibilità di far conoscere in Italia quell'opera poetica, unica e complessa, che continuava a rimanere nascosta e travisata dietro una conoscenza approssimativa e parziale»⁵⁰. Il justifie le choix d'accomplir ce travail en prose en affirmant qu'avec une traduction complète en vers il aurait dû faire face au danger de trop s'éloigner de la perfection et de la richesse de l'original, puisque «una sola lieve dissonanza diventerebbe un'atroce stonatura, guastandone la complessa armonia, e l'opera d'arte – incantevole arco di meraviglie – cadrebbe in rovina»⁵¹.

Toutefois, chaque traducteur ne sera jamais satisfait de sa dernière version, car elle ne lui semblera qu'une imitation imparfaite et inadaptée ; mais, comme le disait Leopardi, l'imitation est l'horizon de la traduction. La traduction ne pourra jamais être parfaite aux yeux des traducteurs, c'est justement pour cela qu'on essaye toujours de publier une dernière version d'une traduction, parce qu'elle change, par ailleurs, avec le temps. Ce ne sera que le texte originaire qui restera immortel et interchangeable dans les siècles, alors qu'il n'y aura jamais une traduction définitive d'un texte. Chaque traduction représente la tentative du traducteur de rendre un texte classique le plus près possible de la langue moderne, afin de faire du texte qui naît une œuvre compréhensible et qui s'inscrit parfaitement au sein d'une période et de la société contemporaine. Mais ce sont justement les gens hommes qui changent la langue moderne : voilà pourquoi on ne pourra jamais atteindre une traduction universelle et définitive.

Antonio Prete lui-même s'est souvent trouvé «dans l'espace intermédiaire où une traduction glisse vers l'imitation, sans abolir la force du texte original mais en se posant déjà, par la langue, la tonalité, le rythme, sur une rive d'où l'on regarde l'horizon de l'imitation»⁵² et il a ensuite réalisé que «la traduction se place dans le grand arc de l'imitation»⁵³ et qu'elle ne peut qu'être quelque chose de momentané, «une station, un passage, une étape, le long d'un chemin», un chemin «vers

⁴⁹ R. Sonzogno, «I fiori del male», Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1894, dedica.

⁵⁰ M. L. Comunian, «Riccardo Sonzogno, autore della prima traduzione italiana completa delle *Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire», [Tesi di dottorato online, link: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/831/>], 2008, p. 58.

⁵¹ R. Sonzogno, «I fiori del male», *op. cit.*, p. 56.

⁵² A. Prete, «En compagnie de Baudelaire: traduction, dialogue, imitation», in *Cahiers d'études romanes* [Online], 24|2011, URL : <http://etudesromanes.revues.org/1064>.

⁵³ *Ibidem*.

l'inexistante traduction parfaite», qui vise à rejoindre un sublime achevé et inaccessible : «l'inexistante et parfaite imitation»⁵⁴.

2. *A una passante (de Antonio Prete)*

La strada era assordante, urlava tutt'intorno,
Esile ed alta, in lutto, regina dolorosa,
una donna passò, con la mano fastosa
sollevando il vestito, di trine e balze adorno.

Leggera, nelle gambe una scultorea grazia.
Negli occhi suoi, cielo ove s'annuncia l'uragano,
bevevo, come quello ch'è fatto ossesso e strano,
la dolcezza che incanta, il piacere che strazia.

Un lampo... poi la notte ! Bellezza fuggitiva,
che con un solo sguardo la vita m'hai ridato,
non ti vedrò più dunque che nell'eterna riva ?

Altrove, in lontananza, e tardi, o forse mai !
Non so dove tu fuggi, tu non sai dove vado,
io t'avrei certo amato, e tu certo lo sai !

Ainsi qu'on peut l'observer, dans la traduction de *A una passante* de Antonio Prete la recherche d'une correspondance métrique amène le traducteur à reprendre la structure des deux quatrains du sonnet d'une manière symétrique, mais on peut aussi remarquer quelques variations des tercets dans les rimes, dans le choix lexical et les tonalités.

Je ne voudrais pas me concentrer à nouveau sur l'analyse du poème, mais je crois que certains choix techniques et de traduction de l'auteur doivent être soulignés.

Commençons par la première strophe : le ton est narratif et, comme l'on a déjà remarqué au début de notre analyse, la situation baigne dans le chaos quotidien (la rue, le bruit), qui, toutefois,

⁵⁴ *Ibidem.*

permet l'entrée en scène de *la* présence, *le* passage. A la fois solennelle et en deuil, Elle passe avec sa *douleur majestueuse* (v. 2), termes rendus en italien par *regina dolorosa*, mots qui renvoient et à la majesté royale et à l'avancée imposante de la femme. Même si cette solution pourrait sembler, au premier abord, une solution précise et simple, le traducteur lui-même a eu du mal à trouver une traduction qui garde le même effet et le même genre du mot français qui a été choisi pour décrire à la fois la douleur et la passante (le problème réside dans le mot italien *dolore*, de genre masculin).

Plus loin, dans la deuxième strophe, Prete traduit *avec sa jambe de statue* (v. 5) par *nelle gambe una scultorea grazia*, expression qu'il choisit car elle lui semble «comme alléger le vers, conserver la grâce de la démarche, et annoncer cette beauté en mouvement (la grâce est la beauté en mouvement, dans la tradition italienne, de Castiglione à Leopardi)»⁵⁵, et c'est justement cette *grazia* qui lui permet la rime avec *strazia* (v. 8), qui veut correspondre à ce *tue* (v. 8) français.

Comme l'ajoute Prete, la dislocation de *fugitive* après *beauté* (v. 9) «a permis une rime fortement littéraire, et même dantesque, avec *eterna riva*», qui représente aussi une solution parfaite pour éviter le problème des mots *tronchi* comme *eternità*, son qui aurait causé des difficultés d'un point de vue du rythme et de la sonorité.

On arrive, donc, à la dernière strophe baudelairienne, dont le dernier vers renferme, peut-être, la beauté de ce poème, mais qui, «comme les grands vers marquant la mémoire, supporte mal de sortir de sa langue et de se plier à la saveur et aux formes de langues différentes»⁵⁶. Antonio Prete a introduit et répété le mot *certo* (v. 14) comme en réponse à l'insistance du *toi* (v. 14), dans la tentative de garder la réplique musicale et mentale du sonnet et de permettre l'interprétation la plus proche du poème original : «une expérience visuelle, physique et intérieure, ouverture d'un temps autre, salut et préservation à la fois – espace de l'intériorité d'une figure possédée dans la non possession, intime dans la disparition, vécue dans l'absence de contact physique»⁵⁷.

3. *La traduction poétique*

Chaque poète possède le don de la correspondance, c'est-à-dire qu'il sait découvrir, par une intuition secrète, des rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies que seul le poète *voyant* peut saisir, les objets les plus éloignés et opposés. Ainsi le traducteur doit aussi voir par les yeux du poète, et c'est justement par les yeux du poète qu'il traduit.

Or, s'il doit voir et traduire ce que le poète voit, cela veut dire qu'il doit s'unir à l'univers complexe des mots du texte. Il doit être parfait connaisseur de tous les thèmes qu'il va traduire, il

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

doit entrer au cœur des questions que le texte présente afin de pouvoir rendre la traduction la plus proche possible de l'original. L'authentique traducteur doit donc avoir quelque chose du 'caméléon' pour bien réussir son travail, tout en restant plutôt transparent, sans laisser transparaître ses idées et tout en ne dévoilant, du même air de mystère et charme, que le message caché du poète, parce que, en effet, «les vraies traductions sont celles où le traducteur ne s'impose pas lui-même, mais s'efface pour se laisser posséder, pour laisser transparaître l'auteur original⁵⁸». En lisant la traduction d'un texte, il doit y rester l'accent du poète, quelque chose de sa propre voix, quelque chose qui renvoie à l'unicité de l'auteur, pour ne pas oublier le contexte qui lui a donné vie; c'est pour cette raison que les traducteurs ont besoin d'un temps long avant de pouvoir même seulement commencer leur travail. Ils doivent se plonger complètement dans l'intériorité du poète, ils doivent, pour ainsi dire, 'entrer' dans le poète, voir à travers ses yeux de voyant : «il y a là un long voyage en profondeur, durant lequel le traducteur regarde le texte, le contemple, se le dit à lui-même, en soupèse les sonorités, en interroge le rythme, comme un jeune amoureux qui fait peu à peu connaissance de la personne qu'il aime⁵⁹. La traduction poétique doit être fidèle et belle à la fois, c'est-à-dire qu'elle doit être «digne d'être lue pour elle-même, sans recours au texte primitif⁶⁰, belle même sans avoir l'original sous les yeux, elle doit être belle en tant que texte poétique, toujours sans oublier le texte-source qui lui a donné vie, avec toutes les nuances et les émotions liées à celui-ci. Elle doit produire dans la langue cible, comme l'affirme Maisonneuve, «un effet qui soit comparable à l'effet produit par le texte original, mais avec d'autres moyens⁶¹».

Mais passons maintenant aux différentes manières de traduire. On peut traduire un poème de plusieurs manières :

a) Tout d'abord il y a la traduction littérale. On recourt à ce type de traduction quand on rencontre des poètes particulièrement hermétiques ou difficile à interpréter, et la meilleure façon de les comprendre est donc de les traduire littéralement. Mais il faut faire attention : comme nous avons déjà dit, la traduction ne doit pas devenir une interprétation, on ne doit pas ajouter d'explications : si le texte primitif est obscur, la traduction devra l'être elle aussi.

b) Puis on trouve la traduction poétique des vers en prose soignée, voire poétique. Il s'agit d'une sorte de traduction à la fois courageuse et élégante, mais pas assez fidèle, car elle ne tient pas trop

⁵⁸ R. Maisonneuve, «La musique du mot et du concept, ou certains problèmes de traduction poétique», in *La traduction poétique*, Montreal, Les presses de l'Université de Montreal, 1978, p. 74.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶¹ *Ibidem*.

compte de l'importance du son, du rythme du poème ; ainsi le traducteur perd-il de vue l'élément peut-être essentiel du poème, c'est-à-dire la musicalité du vers.

c) Pour conclure, il y a la traduction d'un poème en vers réguliers ou libres, rimés ou non rimés. Et c'est là qu'on peut parler de ce que l'auteur allemand Kemp définit comme *Nachdichtung*, re-création, transposition, «le reflet, la répétition, le miroir de la première construction et sa réinvention»⁶².

Traduire est un acte de formation, de croissance individuelle et linguistique, dans lequel chaque caractéristique du style, chaque son, chaque souffle devrait être retransmis sous la forme de l'intimité de la langue de celui qui traduit. Il s'agit d'un véritable défi : mettre à l'épreuve la proximité et la familiarité de sa propre langue avec la langue étrangère, de façon à pouvoir la «faire passer dans l'univers de la nouvelle langue sans qu'elle ne perde rien de son énergie ni de sa spécificité»⁶³. Le traducteur devra se placer *entre* les deux langues, devra y habiter tout le temps de son travail, en subissant une sorte de 'délocalisation' et de 'transport' dans un autre lieu, sans, toutefois, déformer le texte original, sans altérer le timbre du poète ou sa singularité.

Mais l'acte de traduire entre dans l'intimité de son propre pays car il prétend lui soustraire ce qu'une nation a, justement, de plus intime, à savoir la langue, car «exproprier un poète de sa langue veut dire le priver de son air, de son pays, voire des fondements même sur lesquels repose son identité, son style, sa voix unique, inimitable»⁶⁴, et c'est précisément dans la langue qu'un pays montre sa disposition à l'accueil, parce que la langue est hospitalière par nature. Dans son livre *A l'ombre de l'autre langue*, Antonio Prete fait souvent allusion au thème de l'hospitalité de la langue en citant le *Livre de l'hospitalité* d'Emond Jabès, qui raconte l'histoire de l'auteur, né en Egypte, de famille juive, qui a choisi le français comme langue d'expression. Le concept d'hospitalité implique l'idée de 'celui qui est en chemin' : «le nomade est hospitalier parce qu'il connaît le sens de l'être en chemin, d'être trouvé le long du chemin»⁶⁵. Par conséquent, «traduire, c'est accueillir une autre langue qui se trouve en chemin, à un certain point de son chemin»⁶⁶. Un livre est un passage, qui se met, lui aussi, en chemin après de longues lectures et interprétations. Dans l'espace de l'hospitalité celui qui reçoit et celui qui est reçu participe du même banquet, puisque «l'hospitalité est l'expérience d'une culture qui reconnaît l'autre sans lui enlever son altérité, sa différence, son identité de caractère, de savoir et coutume, et, en même temps, place celui qui reçoit

⁶² A. Prete, « A l'ombre de l'autre langue », *op. cit.*, p. 9-10.

⁶³ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibidem.*

dans la situation de n'avoir pas à renoncer à sa singularité, à son identité»⁶⁷. Il est intéressant de voir qu'en français comme en italien, le terme *ospite, hôte*, désigne aussi bien celui qui reçoit que celui qui est reçu. Dans le cas de la traduction, il s'agit d'une double hospitalité : celle du traducteur vers les expressions et les formes propres à son style - et donc son timbre caractéristique -, et l'hospitalité de la langue mère du traducteur, la langue d'«arrivée», qui doit se rendre disponible à se façonner afin de rendre au mieux le message du texte de départ.

La diversité est donc toujours vue comme une richesse, une 'valeur ajoutée' à la langue d'arrivée, une possibilité de croissance. En conséquence, Antonio Prete juge l'immigration comme une véritable «ressource pour le pays d'accueil, même sur le plan linguistique», car «nous sommes tous, à l'égard d'une langue, [...] toujours en état de migration – de la langue maternelle à la langue nationale, des parlers locaux à la langue de communication et à celle de l'écriture -»⁶⁸. Il faut savoir se situer dans l'entre-langues et défendre la diversité linguistique, promouvoir le multilinguisme et faire d'un rapport avec une langue étrangère une source de recherche, une richesse dont il faut profiter pour entrer dans le cœur d'un autre monde, pour mieux plonger dans les traditions, les savoirs et les coutumes de ce pays-là et promouvoir, ainsi, le besoin de traduction, parce que «seule l'acceptation de la pluralité linguistique, de la polyphonie d'histoires, de modes d'expression, de cultures permet la traduction»⁶⁹.

La langue de départ est tout d'abord analysée et explorée dans l'espace de notre langue qui, en toile de fond, lui confère ses formes, ses structures, en somme, ses caractéristiques, et reste donc toujours latente mais présente : quand on lit dans une autre langue, même si l'on a souvent l'impression de raisonner avec la langue étrangère, la nôtre participe, silencieusement, à chaque lettre lue, en faisant des comparaisons et en respirant sous notre lecture. Toutefois, c'est justement cette position prédominante de la langue mère qui rend la traduction possible. Sans citer directement la traduction, dans un passage du *Zibaldone*, Leopardi rend parfaitement ce concept du rôle inévitablement fondamental de notre langue, en soulignant que toute pensée et sentiment naissent dans notre langue usuelle et que même l'élégance d'un style ou d'un mode d'écriture ne peut être goûté qu'en relation à la langue familière. Pour mieux expliquer ce concept, il recourt à une métaphore à mon avis extraordinaire et très suggestive : il soutient qu'une autre langue a sur nous le même effet qu'une image vue dans une chambre noire, c'est-à-dire, jamais exacte, mais toujours filtrée, en ce cas, par notre langue : «l'effet sur notre esprit d'un texte écrit en langue étrangère est semblable à celui des perspectives reproduites et vues à l'intérieur d'une chambre noire, lesquelles

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁹ *Ibidem.*

ne peuvent être distinctes et correspondre vraiment aux objets et perspectives réels que si la chambre noire est adaptée pour les rendre avec exactitude ; si bien que tout l'effet dépend de la chambre noire plutôt que de l'objet réel»⁷⁰. Donc, selon Leopardi il ne s'agirait pas d'une visibilité directe et d'une transposition immédiate, mais ce n'est que dans la *camera oscura* que la langue source apparaît et, par conséquent, elle ne pourra que se manifester selon les modes d'une image réfléchie. Et voilà que le paradoxe de la traduction prend vie : l'adaptation de cette chambre est la condition nécessaire pour la traduction, car en accueillant les caractéristiques de l'autre langue, le traducteur n'abolit ni n'affaiblit l'identité de la sienne, mais cette identité devient le principe de ces *correspondances* si importantes pour le traducteur. En effet, «plus les 'perspectives' [et les correspondances] s'avèrent claires, définies, correspondant à celles de l'autre texte, plus la chambre noire est 'adaptée pour le rendre avec exactitude'»⁷¹. C'est donc précisément cette image 'réfléchie' de l'autre langue qui maintient un équilibre précieux à l'intérieur de la chambre noire de notre individualité. Cette image ne constituerait rien d'autre qu'une *mimesis*, l'imitation, dont on a déjà parlé, processus inévitable de la traduction. Le but du traducteur est donc d'imiter l'inimitable, parce que «le traducteur doit soustraire à l'original et transporter dans une autre langue, dans un autre temps, ce qu'il a vraiment de plus personnel, à soi, intime, c'est-à-dire la singularité absolue d'une création – de style, de formes, de rythme»⁷². Imiter c'est créer des *correspondances d'impressions*⁷³ (comme les définit Prete), qui sont aussi des inventions, des constructions, et des points de départ.

Un autre problème que le traducteur de poésie doit résoudre, quelquefois avec bien des difficultés, est celui des vers, des sons, du rythme du poème et de la musicalité en général. Comme le suggère Prete, face à la poésie le traducteur se retrouve comme devant une forêt de sons qu'il doit interpréter et auxquels il doit donner des noms, il doit comme jouer un nouveau match avec le même nombre de coups. Il ne doit pas pécher d'une trop grave infidélité, car le rythme représente l'essence de la poésie. Ce sera donc au traducteur de faire son choix : soit il prend la voie de rimer - et là on a tout le danger de devenir infidèle – soit il ne rime pas mais perd une grande partie de la musicalité du poème. Toutefois, il est possible de remplacer la rime par une musique plus subtile mais cependant sensible, comme les assonances, les allitérations, les rimes intérieures, etc... Même si le traducteur ne sera jamais satisfait de la solution trouvée, il arrivera à vaincre les obstacles au

⁷⁰ G. Leopardi, «Zibaldone di pensieri», edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 583 in A. Prete, «A l'ombre de l'autre langue», *op. cit.*, p. 19.

⁷¹ A. Prete, «A l'ombre de l'autre langue», *op. cit.*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁷³ *Ibid.*, p. 45.

fur et à mesure qu'il fera de l'exercice, il apprendra à affronter les difficultés, à reconnaître la nature des poètes, du langage poétique et le génie de deux langues, celle de départ et la langue cible, leurs différentes organisations, ressources et leur évolution. Mais la traduction poétique apprend surtout «au traducteur, mieux que toute poétologie, [...] à reconnaître concrètement la nature de la poésie, la façon subtile et un peu mystérieuse dont elle naît, les éléments qui la font surgir et auxquels elle est liée, ainsi que ceux qui la dissipent et la chassent»⁷⁴.

En guise de conclusion, on pourrait donc affirmer que le travail d'un traducteur est un acte épuisant, complexe et long, dans lequel la réflexion et la lecture répétée du même texte constituent une phase nécessaire et fondamentale, misant à créer un texte (la traduction) qui correspond à la voix du texte original avec une autre voix qui, toutefois, ne doit pas l'assimiler, l'altérer et la priver de son style ou de sa singularité, mais doit laisser transparaître le caractère du texte du 'départ'. Le traducteur n'est qu'un «lecteur qui devient traducteur par amour et qui, par amour de l'autre langue et de la sienne propre, pousse l'original vers sa transmutation»⁷⁵. Il s'agit, pour ainsi dire, de «deux amours qui s'imbriquent et se dépassent pour donner naissance à la langue du nouveau texte»⁷⁶.

⁷⁴ A. Schneider, «La traduction poétique», in *La traduction poétique*, op. cit., p. 36.

⁷⁵ A. Prete, *A l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 109.

⁷⁶ *Ibidem*.

Conclusion

Devant chaque texte un traducteur doit faire un long chemin, caractérisé par plusieurs choix et nombreuses décisions stylistiques à assumer. Celles-ci joueront un rôle fondamental dans la restitution du texte de départ, quant au sens, aux sons, aux formes et, surtout, aux effets. Ainsi faisant, tout cela rend possible l'identification, de la part du lecteur, de la voix du poète, de son timbre, qui transparaît grâce aux correspondances que le traducteur arrive à créer. Le travail de traduction est une sorte de *labor limae* qui, toutefois, n'arrivera qu'à une *mimêsis*, à une imitation du texte dont on part, et jamais à la perfection, caractéristique des énoncés originaux.

Pourtant, le véritable horizon de la pratique de la traduction est justement l'imitation, qui constitue une étape essentielle pour sa réussite ; en effet, l'acte traduisant ne consiste pas en une simple 'copie' littérale du texte, mais en une mise en jeu des capacités du traducteur, un poète *voyant*, qui peut voir ce que les hommes en tant que tels ne peuvent pas voir ; cette capacité lui permet de créer des correspondances et d'unir entre eux les objets les plus lointains, faisant naître, ainsi, des correspondances libres et indépendantes de l'original.

C'est ainsi que le traducteur 'entre' dans l'hospitalité de la langue étrangère et revient ensuite, après une analyse scrupuleuse du texte, au cœur de sa langue, la chambre noire où sa créativité et ses émotions se concentrent et s'activent.

En ce qui concerne la traduction poétique et tout particulièrement la traduction des textes baudelairiens, le traducteur se trouve face à un tournant : essayer de maintenir la musicalité et le rythme du texte, face au danger de créer un point de rupture entre le temps du nouveau texte et le contexte spatio-temporel du poète, ou plutôt renoncer à la forme métrique et recréer une situation plus proche du poète, mais qui risquerait de ne pas retransmettre un élément fort de l'expérience poétique baudelairienne.

Riccardo Sonzogno et Antonio Prete sont deux traducteurs qui se sont attachés à traduire *Les fleurs du Mal* de Charles Baudelaire et qui ont dû faire face, de manière diamétralement opposée, à ces risques : le premier a jugé impossible une reconstruction métrique fidèle d'un chef-d'œuvre tel que l'original et s'est donc concentré sur la prose, en faisant, pourtant, une scrupuleuse analyse des *impressions* de Baudelaire ; le deuxième, au contraire, a fait de l'œuvre une opération soignée d'identification de la poésie de Baudelaire avec la langue italienne, avec la même force, les mêmes structures, les mêmes rimes et la même atmosphère que le poète maudit a voulu susciter.

Dans ce travail, je me suis d'abord penchée sur l'analyse et sur la contextualisation du poème *A une passante* - qui se trouve justement dans le recueil *Les fleurs du Mal* - et pour cela je me suis

concentrée sur les critiques littéraires, et, deuxièmement, sur le style, les choix lexicaux et les techniques employées par Prete dans sa traduction.

En me concentrant sur l'image de la femme dans l'œuvre de Baudelaire (et, notamment, dans le poème analysé) j'ai remarqué son ambivalence et son ambiguïté, particularité qui révèle la peur et la fascination qui hante la personnalité de Baudelaire face à laquelle, comme le dit le vers 6 du poème, il se sent 'crispé', comme pétrifié et incapable d'agir. L'Amour, ainsi que la femme, lui semble insaisissable, quelque chose qui «tourne autour de lui comme un vol d'oiseaux noirs»⁷⁷, quelque chose qu'il ne peut atteindre, un absolu auquel il consacre son existence entière et qui l'absorbe totalement et par rapport auquel il se sent partagé entre l'amour et l'effroi. La recherche de l'absolu féminin est pour le poète une autre forme de liberté qui donne à l'âme tout ce qu'elle réclame, et c'est ainsi que le rêve et l'imagination se développent dans leurs formes les plus concrètes : «l'extravagant rêve ainsi de désarmer l'espace, de vaincre le temps et se révolte contre toute contrainte»⁷⁸. En outre, c'est la réalité qu'il transfigure, en lui appliquant un visage parfait (celui de la passante) et fascinant. Il rêve de la réalité tout en étant devant l'irréalité la plus évidente : c'est ici que le monde devient la femme et la femme monde.

La Femme est à la fois «soleil et nuit de Baudelaire, son évasion et sa prison, son absolu et son néant»⁷⁹, mais c'est justement pour cette raison que Baudelaire a toujours fasciné les lecteurs - et les fascine encore aujourd'hui – et c'est pour cela que de nombreux critiques voient en lui une personnalité bizarre et extrêmement intéressante, qui se nourrit de plaisirs extrêmes et qui voit son existence toujours partagée entre deux opposés les plus définis, représentés par les grandes constellations du *Spleen* et de l'*Idéal* : un amour trop intense et trop parfait pour être vécu dans la quotidienneté parisienne, dans l'ordinaire de ce monde.

⁷⁷ T. Bassim, «La femme dans l'œuvre de Baudelaire», *op. cit.*, p. 293.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 294.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

Bibliografie

T. Bassim, «La femme dans l'œuvre de Baudelaire», Neuchâtel : A la Baconnière, 1974.

A. Benhaïm, «Face au passant: Proust, Baudelaire, Lévinas et la réponse poétique», *Revue des Sciences Humaines*, n. (286:), 2007.

L. Bevilacqua, «Lettura di *A une passante* di Baudelaire», *Rivista di letterature moderne e comparate*, n. (59:2), 2006.

M. L. Comunian, «Riccardo Sonzogno, autore della prima traduzione italiana completa delle *Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire», [Tesi di dottorato online, link: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/831/>], 2008.

H. R. Jauss, «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, n. (16:61), 1985.

J. Lapaire, «L'esthétique binaire de Baudelaire: 'A une passante' et la beauté fugitive», *Romance Notes*, n. (35:3), 1995.

R. Maisonneuve, «La musique du mot et du concept, ou certains problèmes de traduction poétique», in *La traduction poétique*, Montreal, Les presses de l'Université de Montreal, 1978.

A. Prete, *A l'ombre de l'autre langue*, Cadenet, Les édition Chemin de ronde, 2013.

A. Prete, «En compagnie de Baudelaire: traduction, dialogue, imitation», in *Cahiers d'études romanes* [Online], 24|2011, URL : <http://etudesromanes.revues.org/1064>.

A. Prete, *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Roma, Donzelli editore, 2007.

B. Schlossman, «La nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante», *Dalhousie French Studies*, n.(53:), 2000.

B. Schlossman, «Proust et Baudelaire: le type de la parisienne», *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n. (38:), 2000.

A. Schneider, «La traduction poétique», in *La traduction poétique*, Montreal, Les presses de l'Université de Montreal, 1978.

R. Sonzogno, «I fiori del male», Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1894.

N. Watteyne, «Décloisonnement analogique et actualisation perceptive: 'A une passante' de Baudelaire», *Etudes littéraires*, n. (30:1), 1997.