

**RIEF****Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

10 | 2020

La vérité et ses ruses

---

## Traduction réciproque : Jean-Charles Vegliante & Chetro De Carolis

*Mutual Translation : Jean-Charles Vegliante & Chetro De Carolis***Jean-Charles Vegliante et Chetro De Carolis**

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/5433>

DOI : 10.4000/rief.5433

ISSN : 2240-7456

**Éditeur**

Seminario di filologia francese

**Référence électronique**

Jean-Charles Vegliante et Chetro De Carolis, « Traduction réciproque : Jean-Charles Vegliante & Chetro De Carolis », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 27 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/5433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.5433>

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 janvier 2021.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Traduction réciproque : Jean-Charles Vegliante & Chetro De Carolis

*Mutual Translation : Jean-Charles Vegliante & Chetro De Carolis*

Jean-Charles Vegliante et Chetro De Carolis

---

## Jean-Charles Vegliante de Chetro de Carolis, Poèmes choisis

De *Frammenti (2012-2014)*, Paris, à compte d'auteur, 2016.

### Hammerklavier

1 Batte forte le tre.

Meraviglioso cola nella misura il tempo.  
Lo marca, con passione, lo scandisce.  
Lo tira, lo scompone, lo dilata.  
Lascia in sospenso. Disfa, lega, rifà.  
E adagio cade netto sul rintocco,  
mai disatteso.

Batte forte le sei.

Sbriglia le crome indocili, le sparge, le rincorre,  
le sincopa, scompiglia la Via Lattea.  
E la sostiene. Fino al nuovo rintocco.  
Riempie sempre esatta la misura,  
con molto sentimento.

Batte, batte le nove.  
 Un poco più agitato, altera il metro.  
 Toglie un accento.  
 S'inclina l'orbita dell'astro.  
 Sospiro.  
 E torna a battere, piano sui tre quarti.  
 Lento al buio ritarda. Vacilla su una nera  
 imprevista. La soffoca.  
 Sprofonda, nell'eclissi della bianca.

Tace.

S'arresta il fiato dell'universo attonito.  
 Serra, il silenzio,  
 eterno.

Tlin tlin clin clin tlin tlin clin...  
 Risale il peso, scintillando ad libitum.  
 Il pendolo riprende il battito, opalino.  
 Piena libera l'una.

## Piano-forte

- 2 Il bat fort trois heures.  
 Il coule merveilleusement dans la mesure, le temps.  
 Il le marque, avec passion, le scande.  
 Le tire, le décompose, le dilate.  
 Laisse en suspens. Défait, lie, recompose.  
 Et *adagio* tombe net sur le tintement,  
 jamais distrait.

Il bat fort six heures.  
 Débride les chromes indociles, les répand, les poursuit,  
 les syncope, ébouriffe la Voie Lactée.  
 Et la soutient. Jusqu'au battement successif.  
 Il emplît toujours la mesure exacte,  
*con molto sentimento.*

Il bat, bat les neuf heures.  
 Un peu plus agité, il altère le mètre.  
 Enlève un accent.  
 L'orbe de l'astre incline.  
 Un soupir.  
 Et revient battre, lentement sur les trois-quarts.  
 Comme un retard dans l'ombre. Vacille sur une noire

imprévue. L'étouffe.  
S'enfonce, dans l'éclipse de la blanche.

3 Il se tait.

S'arrête la respiration de l'univers étonné.  
Serre, le silence,  
éternel.

4 Tling tling cling cling tling tling cling...  
Le poids remonte, scintillant ad libitum.  
Le pendule reprend son battement, opalin.  
Pleine délivre l'une.

### La baita

5 La caffettiera mormora il suo richiamo al mondo,  
alzo gli occhi dal testo,  
la finestra  
nasconde l'abetaia, ma non il suo silenzio,  
e immobili si stagliano le vette,  
le tre scistose vette grigie,  
delle Alpi  
di rue de Turenne.

### Le buron

6 La cafetière murmure son rappel au monde,  
je lève les yeux de mon texte,  
la fenêtre  
cache la sapinière, non pas son silence,  
et immobiles se détachent les cimes,  
les trois schisteuses cimes grises  
des Alpes  
de la rue de Turenne.

### (senza titolo)

7 Non piano odora d'Orta  
il sole  
dagli scuri.  
L'ombra, dell'Austria  
Hart

- le mucche -  
dal giardino.

**(sans titre)**

- 8 Non leggermente a l'odeur de l'Orta  
le soleil  
à travers les volets.  
L'ombre, de l'Autriche  
Hart  
- les vaches -  
depuis le jardin.

**Istanti d'un mite inverno alla Biblioteca Italo Calvino**

- 9 Umida l'erba accanto  
Immota osserva l'adito  
Muffito nell'anticipo  
D'un silenzio protetto  
Che volte gravi opprimono  
E residui di legno.

Pure l'odore è caro  
Di quell'umido.

Hart.  
Come rientrare a casa.

Poi giunge un altro odore, o un altro senso,  
Anch'esso estivo.  
Ma non so dirlo! Sento.

**Instants d'un doux hiver à la Bibliothèque Italo Calvino**

- 10 Humide l'herbe tout près  
Immobile observe l'accès  
Moisi en prévision  
D'un silence protégé  
Que de lourdes voûtes oppressent  
Et des restes de bois.

Pourtant on aime l'odeur  
De cette humidité.

Hart.  
Comme de rentrer chez soi.

Puis arrive une autre odeur, ou une autre impression,  
Elle aussi estivale.  
Mais je ne sais la dire ! Je la sens.

## Note à la traduction

### 11 *Petit atelier pour quelques poèmes de Chetro De Carolis*

Comme aurait dit Magritte, bien entendu ceci n'est pas une note du traducteur (NdT), je n'en mets en principe jamais. Juste quelques remarques sur le déroulement de ce petit atelier de traduction poétique.

12 Une observation préliminaire : le défi du vers en tant que mesure réglée ne se posait pas ici, alors qu'il est primordial dans l'immense majorité des textes que j'essaie de rendre ou à tout le moins d'interpréter en français, depuis un certain nombre d'années maintenant. Ce qui ne veut pas signifier que j'aie été sourd au rythme de la poésie de Chetro De Carolis, évidemment bien présent, fondamental même dans le premier poème, d'inspiration (si l'on peut dire) proprement musicale. Très vite : le vers d'ouverture, par exemple, est fondamentalement constitué, sous deux ictus, d'un anapeste suivi d'un iambe, ce que je pense avoir respecté en français. Même chose pour le vers d'explicit, avec ses trois ictus et le jeu léopardien sur « l'una ».

13 Le principal problème, pour ce *Hammerklavier* (la Sonate pour piano n° 29 de Beethoven), sous une langue apparemment lisse, a été pour moi de saisir quelle était, dans une situation elle-même ambiguë, l'isotopie générale du poème. Il n'était pas évident d'accorder à « il tempo » une position centrale prééminente ; d'où le choix de laisser un énigmatique « il bat » en incipit et de faire de « le temps » une apposition au sujet grammatical (l'absence d'indice personnel en italien y laisse la place du sujet vide – voir par exemple, mon *D'écrire la traduction*, entre autres essais <sup>1</sup>), ou si l'on préfère une sorte de cataphore reprenant la « dislocation à gauche » caractéristique du langage parlé. Subsidièrement, les trois verbes cardinaux *batte*, *tace*, *libera* devaient pouvoir conserver une autonomie et un certain parallélisme dans l'autre langue (inutile de préciser que quelque chose comme « il sonne trois heures » aurait détruit le mystère d'une telle isotopie). Il est d'autres verbes d'emploi similaire, mais qui posaient dès lors moins de problèmes. Dans les trois pièces brèves, également, le point de vue d'où est saisi chaque poème – leur espace littéraire interne, en somme, ou perspective – n'allait pas non plus de soi, puisque s'y superposent (proustiennement si j'ose dire) divers souvenirs à un présent d'énonciation (en principe parisien) ; en l'occurrence, Internet peut aider (je ne m'en prive pas), de même qu'il peut dispenser généralement des importunes NdT, en nous signalant au moins deux lieux géographiques *Hart*, en Styrie et au Tyrol. (Il y a aussi, me dit l'autrice, un jeu de mots sur « piano » et *Piano d'Orta* en Abruzzes, auquel j'avoue avoir dû renoncer).

14 Ensuite, revenant à *Hammerklavier*, traduire le titre ou pas. En principe, s'agissant d'une sorte de nom propre, on le laisserait plutôt tel quel (même si, par le passé, l'habitude française était à la naturalisation – Pétrarque, Guichardin, le Tasse, etc.) ; sauf que la distance ou distanciation d'un nom étranger est plus grande en français, me semble-t-il, qu'en italien, voire en traduction qu'en langue originale. Je préfère très généralement laisser une trace d'étrangeté – au minimum en mettant le terme concerné en italiques – et c'est ce que l'équivalent musical *piano-forte* (ou *forte-piano*, plus désuet) pouvait me permettre ici (citation du CNRTL : « On choyait [Beethoven]

comme virtuose du piano-forte », 1937). Tout cela, lorsque je travaille en groupe, à discuter bien sûr (c'est plus long : une petite dizaine d'années pour notre *Vie nouvelle*<sup>2</sup>). Enfin, les indications « techniques » musicales, ainsi que l'autrice me l'a recommandé – *con sentimento* ne figurant pas à ma connaissance dans les listes les plus connues –, restent en italien. Les italiques, comme ci-dessus, ont affecté donc aussi le latin *ad libitum* (en musique, « au gré de l'exécutant » – et ici du traducteur, pourrait-on dire).

- 15 C'est toujours une matière délicate que le traitement des parties en *langue autre* (y compris en la langue de destination, donc le français) dans le texte original. Un cas extrême serait à voir chez Edoardo Sanguineti, avec en particulier l'allemand, le français, le latin, l'anglais et j'en oublie... Nous avons, liées à mon (ancien) centre de recherche CIRCE (Paris 3), un certain nombre d'études consacrées à cette question (en particulier une thèse de Valérie Thévenon-Bravaccio) et des articles publiés ; si bien que, là encore, notre option pour une constante *pratique-théorie* accompagnant l'acte de traduire peut aider. Plus largement encore, tous les noms « singuliers » (noms propres, termes locaux ou sociaux, titres passés dans l'usage, néologismes, etc.) peuvent poser ce genre de problème, pour peu que – je me répète – on veuille éviter les NdT. Un seul exemple : dans ma traduction de *La Comédie*, j'ai choisi de faire nommer l'amoureuse célèbre du deuxième cercle d'Enfer, dont la voix du narrateur semble si proche, Françoise, alors que Filippo Argenti, un peu plus bas, ne devient pas Philippe (et encore moins Philippe Argent, comme chez Pézard). Traduire – ou pas – fournit alors un signal métalinguistique précieux.
- 16 Les traditionnelles discussions lexicales n'avaient pas vraiment lieu d'être dans le cas présent, à une exception près sur laquelle je m'attarde un instant avant de conclure.
- 17 Quand j'ai reçu les textes de Chetro, j'étais dans un certain désarroi devant un souvenir d'enfance d'Angelo Australi, mal vu et menacé de l'asile (de fous) pour avoir contredit son institutrice qui affirmait la différence absolue, incontestable entre *mucca* (laitière) et *vacca* (de labour), et comment traduire... Vache et vache à lait ? vache et taure ? – mais cette dernière est plutôt une génisse. À la fin, je me résignais à ceci : « La maîtresse tenta d'expliquer la différence qui existe entre taures, qui sont au joug pour aider les humains au travail, et les vaches qui broutent dans les prés dans le seul but de produire beaucoup de lait » (p. 12 de son récent *Romano Bilenchi*, Colle Val d'Elsa, s. éd.) ... Cas banal de « case vide » pourtant, ou de non correspondance dans les découpages onomasiologiques du réel. Tous les traducteurs savent cela ; qu'il suffise de penser à *tavolo/tavola* en face de « table », ou encore à *mot/parole* en face de « parola » (c'est le célèbre exemple de *syr* et *tvorog* donné naguère par Jakobson). Mais, souffle le démon de la *Parfaite Traduction* (inexistante) : n'y avait-il pas alors un petit problème avec *tempo*, mot quotidien ET terme technique ? Oui, certes ; mais j'ai pour habitude, dans des cas semblables frôlant l'aporie (et donc la paralysie), d'appliquer le principe de « dominante » que la linguistique structurale de ma jeunesse m'a appris. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, la fonction poétique n'est jamais seule (sauf peut-être dans certains jeux de mots, dont la vraie finalité est d'ailleurs autre), mais dominante. Elle l'est chez Dante, où pourtant la fonction que j'ai cru pouvoir nommer *testimoniale* a une importance aussi constante et fondatrice. Dans le cas présent, sur un plan beaucoup plus modeste, je dirais que le temps (qui passe, scandé par l'horloge) l'emporte à coup sûr sur le tempo musical, éminemment actif et perceptible (mais autrement) dans le rythme dont j'ai parlé d'entrée de jeu. Par parenthèse, l'anglais donnerait d'autres fils à retordre, avec ses *time, weather, tense* et... *tempo*, sans parler de *beat* ou *stroke*.

- 18 Questions de vocabulaire, donc. Le problème se posait ici pour *baita*, ce mot d'origine pré-romane caractéristique du nord de l'Italie, connoté pour moi /Primo Levi/, lequel le rapprochait du sémitique *beit* « maison » pour en faire un rare signe d'appartenance. Ma toute première idée a été « borie », petit abri de pierres sèches que je connais bien pour avoir parcouru à pied une partie de la Provence (il s'agit du reste d'un mot occitan). Mais, justement, cette cabane est fort petite, et le plus souvent ronde, un peu comme les *trulli* des Pouilles, avant leur récupération touristique. Les dictionnaires proposent « chalet », dont la connotation /sports d'hiver/ ne m'a pas du tout convaincu. D'où finalement le choix de « buron », peut-être moins fréquent, mais correspondant assez bien aux sèmes /montagne/ et /élevage/ inhérents à *baita*, me semble-t-il. Henri Pourrat l'utilise volontiers, en parlant il est vrai de régions auvergnates. Lorsque c'est possible, une analyse élémentaire en unités minimales de signification (sèmes) est irremplaçable. Au demeurant, je ne pense pas que les disputes sur ces *realia* soient particulièrement intéressantes ni productives ; si l'on transmet un minimum de curiosité et d'étrangeté (presque ethnographique), le but (suggérer un sens et non le sens, aurait dit Benveniste) est vraisemblablement atteint, du moins approché, toute traduction étant au fond une approche asymptotique d'un « vrai texte », sans doute autonome mais, comme la *reine Sprache* benjaminienne, jamais définitivement réalisé. En tout cas, sans illusions métaphysiques sur quelque signification ultime, souvent impressionniste, il faut éviter que le texte littéraire – surtout en poésie – puisse être lu distraitemment, « comme le journal ».
- 19 Nous le savons, il n'y a quasiment plus de dialectalismes en français, et la création lexicale y est beaucoup plus chiche qu'en italien (avec l'exception, sans doute, du néo-parler des « quartiers », mais c'est un domaine très particulier) ; il y a eu pourtant d'excellentes traductions récentes de Camilleri et de Meneghello. Une dernière fois, en pratique-théorie, il n'existe pas d'intraduisible *radical*. La diffusion universelle des anglicismes, au reste, simplifie encore la situation pour ce qui est des textes contemporains. Le succès d'une certaine prose à sensation(s), parfois ancillaire des *blockbusters* du moment – voire tirée de films ou séries populaires –, et de ce qu'on appelait autrefois « romans de gare », fait que cette simplification tourne au simplisme. Un rôle possible de la poésie serait d'aller contre ce type de facilité. Par exemple, s'agissant comme ici de deux langues très proches, en accordant davantage d'attention à la morphologie (voir, plus haut, la place vide du sujet, quasiment impossible en français) : ainsi, au vers 2 de *La baita*, la distinction bien connue (en italien moderne et contemporain du moins) entre les prépositions *di* et *da* (d'où l'ajout du possessif « mon », non pas signe d'appartenance mais seulement de proximité : le texte sur lequel je suis en ce moment – un déictique en somme, accolant à l'unique « de » du français une valeur spatiale d'éloignement).
- 20 En guise de conclusion, poursuivant l'image de l'asymptote idéale, je dirai au présent qu'il est toujours très instructif de traduire un texte que l'on ne sent pas particulièrement proche de soi – ce qui ne signifie nullement qu'il ne soit pas aimé –, ou simplement que l'on n'a pas soi-même choisi, ne serait-ce que pour résister à la tentation de son appropriation ; et à l'illusion de certaines traductions comme réécritures. C'est du différent, certes amené à destination dans l'autre langue, que peut s'enrichir l'identique en sa profonde variété. Cette richesse se mérite, elle ne saurait être facile.

## Chetro De Carolis de Jean-Charles Vegliante, Poèmes choisis

(*Enfants qui jouent* extrait de *Poèmes neufs*, en cours de publication, et *Le peuple des dormants...*, *Salon du livre* et *Der Kirschdieb* extraits de *Vrac*, recueil en construction).

### Enfants qui jouent

- 21 Je vois un enfant dans la poussière en quad (cylindrée inf. à 50 cm)  
il a un casque mais pas de masque en gaze (ni à gaz), il s’amuse il aime  
c’est sûr. Il lui manque une main. Sa mère pendant sa grossesse était près de champs traités aux produits phytosanitaires.  
Comme elle, sept dans le département ont accouché d’enfants à handicap et pas d’explication. Elles se battent.  
J’ai vu la photo des restes mortels d’un enfant d’il y a 1500 ans.  
Son petit crâne à la bouche écartèle une pierre énorme enfoncée dedans.  
On me dit : Pour l’attacher à la terre. C’était un enfant vampire, on craignait qu’il revienne mauvais parmi ses frères répandre la malédiction qui fait naître des monstres dont ni les humains ne veulent ni n’accueillent les démons.  
Cet enfant, garçon ou fille on ne sait, aurait pu être nôtre... t’as pleuré ?...  
Juste avant les larmes ces mots sur l’écran.

### Bambini che giocano

- 22 Vedo un bambino tra la polvere in quad (< 50 cc di cilindrata)  
col casco ma senza maschera di garza (né antigas), si diverte gli piace è sicuro. Gli manca una mano. Incinta la madre viveva accanto a campi trattati con prodotti fitosanitari.  
In sette, come lei, nella provincia hanno avuto bambini handicappati e niente spiegazioni. Si battono.  
Ho visto la foto delle reliquie di un bambino di 1500 anni fa.

Il piccolo teschio sulla bocca squarcia  
 un sasso enorme che ci sta confitto.  
 Per attaccarlo alla terra, a quanto pare.  
 Era un bambino vampiro, c'era il rischio  
 che ritornasse tra i fratelli, cattivo,  
 a spandere la maledizione che fa  
 nascere mostri che né gli umani  
 vogliono né accolgono i demòni.  
 Questa bambina, femmina o maschio non si sa,  
 poteva essere nostra... hai pianto?...  
 Prima delle lacrime, questa dicitura sullo schermo.

### Le peuple des dormants...

- 23 Le peuple des dormants écrasé respire  
 avec peine entre les murs qui se délitent.  
 On n'échappe plus au chaud partout coulé.  
 De petits êtres cherchent les interstices,  
 finissent pris dans la mâchoire embrasée.  
 (28-06-19)

### Il popolo dei dormienti

- 24 Il popolo dei dormienti sfranto respira  
 a malapena tra i muri che si incrinano.  
 Non c'è più scampo, il caldo non dà tregua.  
 Degli esserini cercano gli interstizi,  
 vanno a finire nella morsa rovente.  
 (28-06-19)

### Salon du livre

- 25 Salon du livre  
 Les gens déambulent  
 Voyant à travers le stand  
 Si on fait des bulles

### Salone del libro

- 26 Salone del libro  
 La gente ciondola  
 Guardando dalla soglia  
 Se facciamo le bolle

### Der Kirschdieb

(en pensant  
 à Brecht, à travers Fortini)

- 27 Le jeune homme en *blue jean* déchiré  
sourit à une fille, à sa bouche  
rouge vif, à ses dents éclatantes  
et lui offre les fruits chapardés.  
Elle esquive, contrôle sa mise.  
Je passe et leur dis, ou je le pense :  
Mord ses lèvres, laisse tomber les cerises !  
Je sens derrière moi leurs regards  
longtemps, comme s'ils voulaient répondre.

## Der Kirschdieb

(pensando a  
Brecht, attraverso Fortini)

- 28 Il giovane in *blue jeans* strappati  
sorride a una ragazza, alla sua bocca  
rosso acceso, ai suoi denti smaglianti  
e le offre i frutti sgraffignati.  
Lei schiva, controlla come sta.  
Io passo e dico loro, o forse penso:  
Mordile le labbra, lascia quelle ciliegie!  
Sento da dietro i loro sguardi  
a lungo, come volessero rispondere.

## Note à la traduction

- 29 Le défi de ce numéro des « Seuils poétiques » de la *RIEF* étant de mettre des couples de poètes face à la traduction de quelques-uns de leurs poèmes respectifs, ce travail a été pour moi très stimulant précisément dans la mesure où, me semble-t-il, la poésie de Jean-Charles Vegliante (au moins la sélection de poèmes ici présentés) diffère de la mienne à la fois du point de vue formel et, surtout, dans sa raison d'être et par sa démarche : plus intérieure, circulant autour du moi, la mienne ; plus « transitive », si j'ose dire, la sienne.
- 30 Mon principe de traduction a été d'abord d'éclipser mon esprit créatif pour épouser le plus possible le sien, de façon à créer, en italien, une version « transparente » de ses vers, non marquée par mon empreinte de poète, bien qu'inévitablement voilée par mon intervention de traductrice. En même temps, j'ai cherché à en restituer les caractéristiques formelles : le rythme, en premier ; la métrique, là où je l'ai pu ; les sons, y compris les rimes, que j'ai remplacées par des assonances, et dont j'ai parfois dû changer le système.
- 31 Une recherche d'adhérence à l'original qui n'a pas empêché, comme on le verra, pertes, approximations, échecs, voire incompréhensions (celles-ci, heureusement, amendées grâce à une confrontation finale avec Vegliante lui-même).
- 32 « *Enfants qui jouent* »  
La structure de ce poème, deux dizains suivis d'un distique et d'un vers final isolé, embrasse sa signification. Les deux dizains correspondent à deux épisodes de la réalité référentielle ayant affaire, chacun, à un enfant victime d'une dégénérescence sociale.

Ces épisodes – apparemment situés dans le présent, pour le premier, mais vu à travers l'écran de la télé ; dans le passé, pour le deuxième, donc vu à travers l'écran de la mémoire – font réagir le poète d'abord, dans le distique, face à un « toi », lui aussi, me semble-t-il, référentiel ; ensuite au niveau même de son moi, dans le vers final, non par hasard solitaire. Ce n'est, bien entendu, que mon interprétation.

- 33 Les vers sont, à une exception près, des décasyllabes : un mètre cher au traducteur de Dante (!), mais problématisé ici au niveau du rythme, notamment dans le premier dizain : riche en enjambements inattendus, où l'accent fort de la dernière syllabe du vers tombe souvent sur des particules généralement atones, donnant ainsi lieu à des coupures abruptes qui évoquent le moignon de l'enfant décrit.
- 34 Chaque dizain est construit selon un système de rimes pareil (ABAB CDCD EE<sup>1</sup>) les deux étant liés par le retour intermittent en fin de vers de sons communs aux deux dizains.
- 35 Dans ma traduction, j'ai bientôt fait prévaloir le respect du rythme sur celui du mètre, n'arrivant pas, hélas, à respecter les deux sans trahir le niveau sémantique. J'ai surtout cherché à rendre le même effet de coupure inattendue et expressément disgracieuse.
- 36 Comme je l'ai dit, j'ai remplacé les rimes et le retour de sons par des assonances, essayant de mimer de mon mieux les lieux les plus poignants (en/en > in/di ; les deux [a] de handicap/battent [*handicappáti/báttono*] ; fait/sait > fa/sa ; humains/démon > *umani/demòni*).
- 37 Je relève un quiproquo : j'ai cru que le verbe « écarteler », tout en évoquant l'ouverture antinaturelle de la bouche, relevait du lexique héraldique (comme si la pierre enfoncée dans la bouche pour attacher l'enfant à la terre était en même temps une pierre précieuse placée au centre d'un blason), c'est pourquoi j'avais d'abord traduit par le verbe italien correspondant *inquartare*. Vegliante m'ayant signalé que cette allusion n'était pas intentionnelle, j'ai retouché ma traduction.
- 38 *Trois poèmes de Vrac*  
Pour la traduction de ces trois poèmes j'ai suivi à peu près les mêmes principes que pour le premier.
- 39 Je me limite à deux remarques. J'ai d'abord mal interprété les « bulles » de « Salon du livre » : j'ai pensé aux bulles des bd, et ma première traduction a donc été : « *Vagando di sottocchi/ Sbirciano tra lo stand/ Se si fanno fumetti* ». Et là je n'avais rien, mais rien compris : c'est après coup que le poète m'a expliqué que par « bulles » il entendait les « bolle » que font les poissons dans le bocal – les gens vaguent parmi les stands des écrivains sans rien acheter, les observant de dehors, comme dans un zoo l'on regarde les animaux de l'autre côté de la cage. Comme quoi, la lecture d'un poème se prête aux interprétations les plus variées, avec parfois d'embarrassantes conséquences si le lecteur en est le traducteur.
- 40 Enfin, *Der Kirschdieb*, que j'ai traduit tenant compte du *Lied* de Brecht et du *Ladro di ciliegie* de Fortini, est un poème où j'ai ressenti le plus d'affinité avec mon mode, mon allure, mon esprit : mon travail a donc été plus détendu, plus instinctif, comme si je l'accompagnais en harmonie.

---

## NOTES

1. J.-Ch. Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 1996.
  2. Dante Alighieri, *Vie nouvelle*, éd. J.-Ch. Vegliante avec M. Marietti et C. Tullio Altan, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- 

## RÉSUMÉS

Cet atelier traductif porte sur un poème de Jean-Charles Vegliante, *Enfants qui jouent*, et un poème de Chetro De Carolis, *Hammerklavier*, en plus de trois courts fragments pour chacun des deux auteurs. La réflexion des traducteurs se concentre sur le problème général de l'isotopie littéraire et sur des questions liées au *presque-même*, inévitable pour des langues proches. En particulier, syntaxe et morphologie semblent davantage concernées que les traditionnelles difficultés de vocabulaire.

This translation workshop is based on a poem by Jean-Charles Vegliante, *Enfants qui jouent*, and one by Chetro De Carolis, *Hammerklavier*, plus three short fragments by the two authors respectively. Translators' reflection focuses on the general problem of literary isotopy and on issues related to the *Presque-même* (almost same), inevitable for languages that are close to each other. In particular, syntax and morphology seem to be more concerned than traditional vocabulary difficulties.

## INDEX

**Keywords** : verse rhythm, isotopy, xenisms, anthroponyms, Realia, morphemes, dialectalisms, misunderstanding, mutual translation

**Mots-clés** : rythme du vers, isotopie, xénismes, anthroponymes, Realia , morphèmes, dialectalismes, quiproquo, traduction mutuelle