



Citation: R. Raimondo (2019) Traduction et imaginaires du Canzoniere de Pétrarque, parcours comparés d'artistes et traducteurs. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso, Bonnefoy et Titus-Carmel. *Lea* 8: pp. 455-474. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10999>.

Copyright: © 2019 R. Raimondo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Traduction et imaginaires du Canzoniere de Pétrarque, parcours comparés d'artistes et traducteurs. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso, Bonnefoy et Titus-Carmel

Riccardo Raimondo

Marie Skłodowska-Curie Global Fellow uMontréal / uOslo
(raimondo.riccardo@yahoo.it)

Abstract

This essay analyses Petrarchist imaginary through several French editions of the *Canzoniere* in order to explore the relations between poetic translation and images, textuality and imagination (Bachelard 1960). The translations seem to testify to a work *of* and *on* the imaginary (Raimondo 2016; Bezari, Raimondo, Vuong, 2018), and more particularly the translations of the *Canzoniere* are privileged objects to observe these dynamics, because they often present a paratext of images that, on the one hand, accompany and support the translation work, while, on the other hand the images themselves become infra-semiotic translations. These visual representations have a distinctive status: far from being mere *figures* illustrating translations, they are “entities that can stand the test of time” (Pinotti, Somaini 2016), *models* which perpetuate themselves and testify to the crystallization and metamorphosis of a Petrarchist *iconosphere*. This study will focus on three French editions of the *Canzoniere* which will help us to trace the contours of a “twentieth-century Petrarchism”: Marie Anne-Glomeau’s translation with etchings by Emile Feltesse (1920), Louis Aragon’s translations with etchings by Picasso (1945) and Yves Bonnefoy’s translations with designs by Gérard Titus-Carmel (2001). What does it mean to translate the *Canzoniere* over a time spanning from the interwar period to the present day? How did the heritage of Renaissance and Romanticism finally reverberate in the imaginaries of the 20th-century translators?

Keywords: imaginary, Petrarca, Petrarchism, reception, translation

1. Introduction: paratextes et imaginaires

À partir de la traduction anglaise du célèbre ouvrage de Genette (1997), les études des paratextes en traductologie ont connu un succès considérable et les chercheurs se sont de plus en

plus questionnés sur leur rôle dans l'analyse des traductions¹. Non seulement quelques études ponctuelles proches de nos domaines de recherche – comme celles de Mathilde Thorel (2006), Marie-Alice Belle et Brenda Hosington (2018) – mais aussi des grands projets fédérateurs démontrent la fécondité de ce domaine d'études, comme le volume dirigé par Anna Gil-Bardaji, Pilar Orero et Sara Rovira-Esteva (2012) ou l'ouvrage publié par les soins de Valerie Pellatt (2013). Un essai récent de Kathryn Batchelor (2018) confirme enfin la richesse de ces études ainsi que leurs liens toujours étroits avec les théories de Genette. Ces travaux, qui mettent en avant le caractère transdisciplinaire de la traductologie (Pellatt 2013, 1-6), sont destinés à devenir les fondements d'une conception de plus en plus profonde du texte traduit et de son statut.

Dans ce même sillon, on entendra par *paratexte*, avec Genette, "ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public" (Genette 1997, 7-8)². Si la "paratextualité" consiste, selon Genette, dans la relation que le texte "entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*" (titre, préface, postface, notes, etc.) (Genette 1982, 10), on s'intéressera en particulier à l'imagerie du paratexte, c'est-à-dire à son appareil figuratif (image de couverture, illustrations, décors, etc.).

Dans les prochaines pages, on explorera l'imaginaire pétrarquiste à travers quelques éditions françaises illustrées du *Canzoniere*³ dans le but de sonder les rapports entre poésie et images, textualité et imaginaire⁴, grâce à une étude comparée de paratextes et de traditions traductionnelles.

Les traductions du *Canzoniere* sont un lieu privilégié pour étudier le rapport entre texte et images, car elles présentent souvent des paratextes illustrés ou des illustrations dans le texte, qui, d'une part, accompagnent et soutiennent le travail traductif et, d'autre part, deviennent eux-mêmes des traductions intersémiotiques⁵.

¹ On rappelle l'article pionnier de Şehnaz Tahir-Gürçaglar (2002).

² On ne considérera pas, dans ce contexte, la distinction entre le *péritexte*, regroupant les éléments présents dans l'espace même du texte, et l'*épitéxte* qui se situe en dehors du texte (Genette 1997, 11).

³ Pour le texte-source on utilisera ici l'édition critique de Marco Santagata. D'un point de vue graphique, les éditions du *Canzoniere* de Pétrarque ne se distinguent que pour de moindres détails, étant le texte assez stable pendant les époques, grâce notamment aux manuscrits de l'auteur. Pour une analyse attentive de l'histoire du *Canzoniere* et de ses éditions, on renvoie à Santagata (*I frammenti dell'anima*, 1992). L'usage du titre en italique (*Canzoniere*) est une invention relativement récente (Feo 1989, Vecchi Galli 2005). Si l'on méditait sur la distinction entre *titulus* et *nomen* proposée par Michele Feo (1989), on s'apercevrait vite que le nom (*canzoniere*) est devenu impunément un titre (le *Canzoniere*) qui n'est guère représentatif de la volonté de l'auteur ni de la première réception de l'œuvre et qui devient de plus en plus commun seulement à partir de l'Ottocento. C'est pour cette raison que Feo parle de "nome umiliante di *Canzoniere*" (Feo 1998, 421) dont le démerite majeur est d'avoir effacé de la mémoire des lecteurs communs le titre originel des *Fragmenta*. Nous avons gardé le mot en majuscule tout en refusant l'usage de l'italique (le *Canzoniere*). Ce choix souhaite exprimer à la fois l'idée d'une forme archétypale (le *chansonnier*) et le caractère mouvant de ce recueil (de son titre comme de son macrotexte) qui s'est métamorphosé tout au long de l'histoire, en dépit de la volonté de l'auteur.

⁴ Pour une mise en perspective de ces notions (*poésie et image, textualité et imaginaire*), voir Bachelard 1960, *passim*.

⁵ On rappelle qu'une traduction intersémiotique consiste, selon Jakobson, "en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de système de signes non linguistiques" (1963, 79).

Ces représentations visuelles ont un statut particulier : bien loin d'être des simples *figures* illustrant les traductions, elles doivent être considérées plutôt comme des *images* (Pinotti, Somaini 2016), des *modèles* qui traversent l'histoire et témoignent de la cristallisation et de la métamorphose d'une *iconosphère*⁶ pétrarquiste, "des entités qui peuvent traverser le temps et se manifester dans un médium comme dans un autre sans perdre leur identité"⁷. Dans ce contexte, il s'agira d'observer quelques procédés par lesquels l'inspiration des traducteurs-ices et des artistes jouent un rôle concret dans la construction d'un imaginaire pétrarquiste.

On se concentrera sur trois éditions françaises du Canzoniere qui nous aideront à délimiter les contours d'un "pétrarquisme vingtiémiste", notamment par la traduction de Marie-Anne Glomeau accompagnée par des eaux-fortes d'Emile Feltesse (1920), celle de Louis Aragon avec une eau-forte de Pablo Picasso (1945) et celle d'Yves Bonnefoy enrichie par les dessins de Gérard Titus-Carmel (2001). Que signifie proposer une version illustrée du Canzoniere pendant une période qui va de l'Entre-deux-guerres à nos jours ? Comment les héritages de la Renaissance et du Romantisme se réverbèrent-ils enfin dans les imaginaires des traducteurs-ices⁸ et des artistes au XX^{ème} et XXI^{ème} siècle ?

2. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso

On ne connaît rien de la vie et de la formation de Marie-Anne Glomeau. Son édition du Canzoniere⁹ est une traduction très littérale (Glomeau 1920), sans texte en regard et sans aucun souci stylistique. C'est un ouvrage de vulgarisation qui devait enrichir le catalogue des éditions Glomeau, depuis toujours engagées dans des collections (à vocation "grand public") comme la "Collection Glomeau des meilleurs romans étrangers", la "Collection des Petits Mystères de l'Histoire et de l'Art" ou encore "Les Anniversaires littéraires". On peut le remarquer d'emblée dans sa traduction de *Rerum vulgarium fragmenta (Rvf)*, 1.

⁶ On définit ainsi *iconosphère* : "la sphère constituée par l'ensemble des images qui circulent au sein d'un contexte culturel déterminé, par les technologies grâce auxquelles ces images sont produites, élaborées, transmises et conservées, ainsi que par les usages sociaux dont ces images font l'objet" (sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur). "La sfera costituita dall'insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e dagli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto" (Pinotti, Somaini 2018, 18).

⁷ "Entità immateriali che possono attraversare il tempo e manifestarsi in un médium o in un altro senza perdere la loro identità" (*ibidem*, 45).

⁸ On distinguera ainsi des "imaginaires de la traduction" qui nous permettent de modéliser, d'un côté, la subjectivité des traducteurs-ices (*imaginaires des traducteurs et traductrices*), de l'autre, les diverses conceptions et représentations de la traduction (*imaginaires du traduire*) impliquées dans la remédiation et dans la transmission des textes (Raimondo 2016 ; Bezari, Raimondo, Vuong 2018).

⁹ Traduction en prose sans texte en regard, dans l'ordre : [1^{ère} partie] *Rvf* 1, 6, 15, 18, 32, 36, 47, 56, 79, 86, 101, 118, 124, 134, 140, 141, 152, 153, 167, 184, 189, 195, 196, 198, 212, 218, 221, 246, 248, 251, 254 ; [2^{ème} partie] *Rvf* 269, 274, 276, 278, 279, 283, 291, 292, 294, 297, 307, 311, 312, 315, 317, 326, 327, 338, 344, 358, 363, 364, 352, 354.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente,
di me medesimo meco mi vergogno ;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

O vous qui cherchez, dans ces vers
épars, l'écho des soupirs dont je nourrissais
mon cœur au temps des erreurs
de ma prime jeunesse, alors que j'étais
un tout autre homme que je ne suis ;

Si vous savez, par expérience, ce
qu'est l'amour, j'espère trouver non
seulement le pardon, mais aussi la pitié
du style différent dans lequel je pleure
et je raisonne, entre les vaines espérances
et les vaines douleurs.

Je vois bien pourtant combien,
devant le monde, je fus digne de mépris
si longtemps, car moi-même, souvent,
je me fais honte.

De mon délire cette honte est le
fruit, ainsi que mon repentir et la claire
connaissance que tout plaisir en ce
monde est un songe bien court.

ABBA ABBA CDE CDE
hendécasyllabe
(*Rvf* 1, in Santagata 1992, 5)

vers libres
---- ---- ---- ----
(Glomeau 1920, "O vous qui cherchez", 7)

L'artiste Émilie Feltesse semble s'adapter à un imaginaire pétrarquiste cristallisé dans l'embryonnaire culture de masse, héritier d'une série de lieux communs aussi célèbres au XIX^{ème} siècle : c'est un Pétrarque "banalisé" comparable à celui de Placide Catanusi (1669). Les exergues placés au début de chaque session témoignent d'une inspiration qui puise ses racines dans l'œuvre de Jacques de Sade¹⁰ et dans le commentaire de Giacomo Leopardi : une inspiration délibérément narrative et biographique.

On trouve une citation de Victor Hugo¹¹ à la première page de titre, une d'Alphonse de Lamartine¹² pour la première section "*In vita di Madonna Laura*" et enfin une de Pétrarque¹³ lui-même pour la dernière section "*In morte di Madonna Laura*".

¹⁰ On rappelle que, comme l'a fait remarquer Rushworth, le pétrarquisme du XIX^{ème} siècle est principalement fondé sur trois grandes figures tutélaires ("three writers who were to be foundational for modern French Petrarchism", 2017, 7) : Jacques de Sade pour son goût biographique et anecdotique, Jean-Jacques Rousseau pour son inspiration idyllique et philosophique, Voltaire pour la critique anti-pétrarquiste.

¹¹ "Quand d'une aube d'amour mon âme se colore, / Quand je ma pensée, ô chaste amant de Laure, / Loin du souffle glacé d'un vulgaire moqueur, / Eclaire feuille à feuille au plus profond du cœur, / Je prends ton livre saint qu'un feu céleste embrase, / Où si souvent murmure à côté de l'extase. / La résignation au sourire fatal, / Ton beau livre où l'on voit, comme un flot de cristal / Qui sur un sable d'or coule à sa fantaisie, / Tant d'amour ruisseler sur tant de poésie" (Glomeau 1920, 5).

¹² "Le livre de la vie est le livre suprême / Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix. / Le passage attrayant ne s'y lit pas deux fois, / Et le feuillet fatal se tourne de lui-même. / On voudrait revenir à la page où l'on aime, / Et la page où l'on meurt est déjà sous vos doigts" (*ibidem*, 5).

¹³ "O Amour, la Mort, m'a soustrait à tes lois! / Celle qui fut ma Donna, au ciel est partie / Laissant triste et libérée ma vie (Pétrarque, *Canzone II*)" (*ibidem*, 39). Il s'agit de l'*explicit* de *Rvf* 270, la numérotation suit la première édition commentée par Giacomo Leopardi et plus précisément la *Canzone II* dans "*Sonetti e canzoni in morte di Madonna Laura*" ("*Parte seconda*", t. II). Voir Petrarca 1826 ; sur le commentaire de Leopardi voir Crivelli 1998.

Ce faisant, Glomeau souhaite puiser explicitement à l'imaginaire d'un "Pétrarque romantique"¹⁴, dont le plus important représentant est sûrement Lamartine avec son *Cours familier de littérature* (1858-1869). Cet essai inclut un certain nombre de traductions en prose et exemplifie la poésie pétrarquienne en parcourant les étapes principales de la vie du poète :

Jamais l'œuvre et l'écrivain ne sont plus indissolublement unis que dans les vers de Pétrarque, en sorte qu'il est impossible d'admirer la poésie sans raconter le poète : cela est naturel, car le sujet de Pétrarque c'est lui-même ; ce qu'il chante c'est ce qu'il sent. Il est ce qu'on appelle un poète intime, comme Byron de nos jours ; une si puissante et si pathétique individualité, qu'elle envahit tout ce qu'il écrit, et que si l'homme n'existait pas le poète cesserait d'être. On a beau dire, ce sont là les premiers des poètes ; les autres n'écrivent que leur imagination, ceux-là écrivent leur âme. Or qu'est-ce que la belle imagination en comparaison de l'âme ? Les uns ne sont que des artistes, les autres sont des hommes. Voilà le caractère de Pétrarque, racontons sa vie. (Lamartine 1858, t. VI, VI.2)

Les imaginaires pédagogique et narratif du *cours* de Lamartine, ainsi que les traductions en prose simplificatrices, visent à nourrir le mythe d'un Pétrarque en dehors de l'histoire, une figure "dévouée et dévotionnelle"¹⁵. Les sonnets du Canzoniere n'intéressent pas Lamartine pour leurs caractéristiques formelles, mais notamment pour les thèmes et les images qu'ils véhiculent : ce sont "les proverbes de l'amour des âmes" (Lamartine 1858, t. VI, XXXIII.1).

Dans le même sillon, par une traduction "littérale conforme au commentaire de Leopardi" (comme l'on lit dans la page de titre) et par une iconographie figée, le projet de Glomeau semble perpétuer l'image d'un Pétrarque mythique. Feltesse, par ses eaux-fortes, réalise un véritable "classique illustré" qui s'inscrit dans la tradition des premières éditions des *canzonieri* français (Maira 2007 ; Rushworth 2017, 138-186 et 161-173), en suivant un certain goût anecdotique et topographique très répandu au moins jusqu'au XIX^e siècle, comme dans *La Muse de Pétrarque dans les collines de Vaucluse* (1819) de Jean Joseph François Costaing.

Le portrait de Pétrarque dans la page de titre (figure 3) semble s'inspirer non seulement des représentations des poètes couronnés à la manière de Simone Martini (1284-1344) ou de Piero de la Francesca (1412-1492), mais aussi de la tradition iconographique *françoise* inaugurée par les premiers *canzonieri* lyonnais (figure 1)¹⁶ en langue italienne ou par la première traduction française avec couverture illustrée, celle de Maldeghem (1606, figure 2)¹⁷.

Une comparaison entre les pages de titre montre qu'il existe une certaine cohérence dans cette tradition figurative.

¹⁴ Voir quelques exemples sur les poètes français (Lamartine, Hugo, Musset, Baudelaire) in Hoffmeister 1990.

¹⁵ Trad. fr. : Le Pétrarque qui émerge des cours de Lamartine est une figure platonicienne, spirituelle, dévouée et dévotionnelle ("The Petrarch that emerges from Lamartine's lessons is a Platonic, spiritual, devoted, and devotional figure", Rushworth 2017, 162).

¹⁶ Couverture de *Il Petrarca* (Lyon, Jean de Tournes 1545).

¹⁷ Page de titre de *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem* (Maldeghem 1606). On rappelle la description de cette image : Portrait ovale (hauteur : 62 mm), entouré de la légende "FRANCISCUS PETRARCHA FLORENTINUS", dans un cadre (58 × 71 mm), taille-douce, non signé. Ce portrait en buste représente le poète en capuchon, couronné de laurier, vu de trois-quarts, tourné vers la gauche. Il n'est pas signé, mais on connaît une version agrandie (160 × 210 mm) due au graveur bruxellois Edme de Boulonois (XVIII^e siècle) (Balsamo 1998-2004, 502).



Figure 1 (à gauche) – Couverture de Jean de Tournes, *Il Petrarca*, 1545, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k10568287.r=jean%20de%20tournes%20il%20petrarca?rk=21459;2>> (11/2019)



Figure 2 (à droite) – Page de titre de Philippe de Maldeghem, *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem* (1606), <<https://archive.org/details/PetrarqueRimeFrancoise1606>> (11/2019).
Public Domain

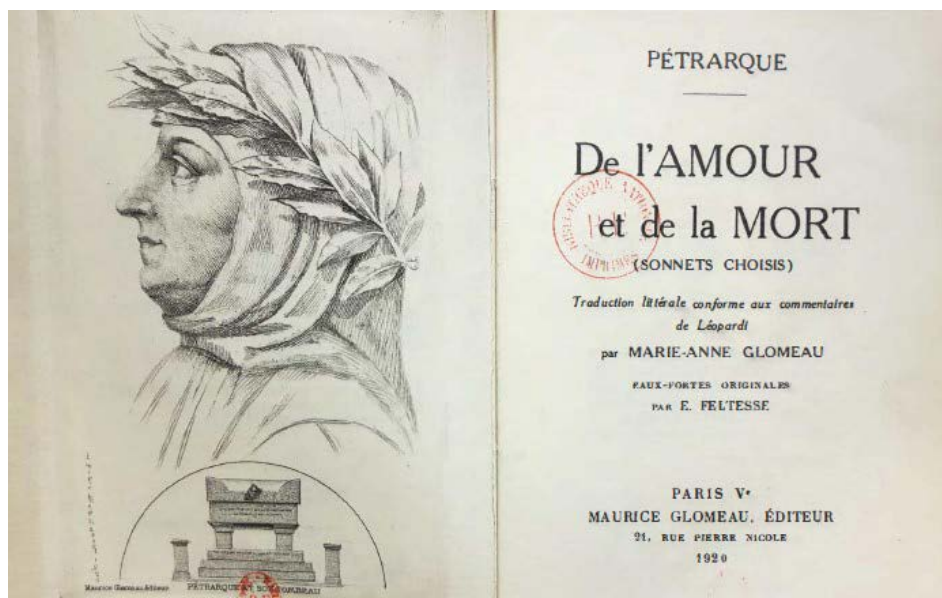
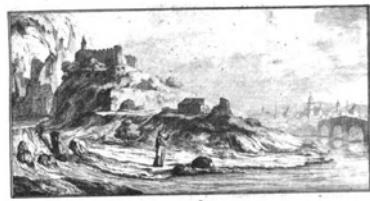


Figure 3 – Page de titre de Marie-Anne Glomeau, *De l'Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse*, 1920. Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris



MÉMOIRES
POUR LA VIE
DE
FRANÇOIS PÉTRARQUE.

LIVRE TROISIÈME.



ORSO, Comte d'Anguillara, (a) chez qui on a vu Pétrarque passer quelques jours dans le château de Capranica, étoit alors Sénateur de Rome : il avoit pour collègue Jourdain des Urfins, qui étoit absent. L'exercice de leurs fonctions devoit finir le jour de Pâques, qui tomboit cette année le 8 Avril. (b) Orfo qui ne vouloit pas céder à un autre le plaisir

(a) Urfus Anguillarie Comes, ac Senatus Praefectus vir ingenuus. (b) Orfo de Jourdain avoient été nommés par le Pape Sénateurs pour six mois. Les six mois expirés, il permit au peuple de nommer les Sénateurs pour six mois. Reg. Bea. T. 8, f. 41.



Figure 4 (à gauche) – Détail d'après Jacques de Sade, *Œuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français*, 1764, t. I, p. 1

Figure 5 (à droite) – Détail d'après Marie-Anne Glomeau, *De l'Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Emilie Feltess*, 1920. Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris



Figure 6 – Détail d'après Hilaire Enjoubert, *Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran*, 1948 [1941]. Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France

Les eaux-fortes de Feltesse (figure 5) semblent aussi suivre la même inspiration – à la fois topographique et intimiste – de cet illustrateur anonyme qui prêta son crayon aux traductions et aux commentaires de Sade (figure 4)¹⁸. Un imaginaire géographique inspirera aussi les paysages accompagnant une autre version en prose, celle d’Hilaire Enjoubert illustrée par Maurice Lalau (figure 6, Enjoubert 1948 [1941], 67). En reprenant les mêmes éléments – à savoir une rivière, un château, un petit pont, quelques arbres – ils nous invitent, au sein d’une nature stylisée, à reparcourir les lieux emblématiques qu’aurait fréquentés Pétrarque.

En revanche, Picasso, par une démarche bien plus originale, semble s’accorder à la poétique traductionnelle d’Aragon, en redessinant sa propre muse cubiste, dont il montre, par son style unique, les mouvements imperceptibles du visage et des yeux. L’eau-forte de Picasso date du 9 janvier 1945, donc deux ans avant la parution du livre, et elle représente très probablement Françoise Gilot, qui rencontre Picasso en mai 1943 et demeure sa compagne jusqu’en 1953 (une photo d’elle, de 1940, alors qu’elle a 19 ans, est presque le modèle parfait de l’eau-forte¹⁹).

Tout comme Aragon cherche dans les traits de Laure le profil de sa propre bien-aimée, Picasso propose un portrait diffracté par de multiples perspectives et représente sa Françoise/Laure (figure 7). Il s’agit, presque trente ans après l’édition de Glomeau et Feltesse, d’une véritable innovation dans la tradition des *canzonieri* traduits, influencée par la culture de l’après-guerre, tournée vers une tradition toute à réinventer. Ce faisant, Picasso s’éloigne drastiquement de la tradition figurative de Laure, que ce soit celle des chansonniers *françois* comme pour Maldeghem (figure 8 ; voir Maldeghem 1606, 1)²⁰, celle anecdotique et biographique de Sade (figure 9 ; voir de Sade 1764, t. III, 1) ou celle de L. Jehan-Madelaine (figure 10)²¹ qui, en insérant une photographie de lui-même et une de sa femme en exergue de son édition, propose un paratexte mondain, avec un goût fin-de-siècle et un sentimentalisme “fusionnel” à l’endroit de son épouse!

¹⁸ Détail d’après Jacques de Sade 1764, t. I, 1.

¹⁹ On remercie Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse) pour nous avoir ouvert les yeux sur cette eau-forte.

²⁰ On rappellera que le style de cette gravure ne se rapproche pas de celui du portrait ovale de Pétrarque en couverture. Le portrait de Pétrarque et Laure est présent, très probablement, dès la première édition (Bruxelles, Rutger Velpius, 1600). On rappellera aussi qu’il est comparable à celui de quelques éditions italiennes, comme celle de Gesualdo, voir par exemple Petrarca 1583, f. 4v.

²¹ Détails d’après Jehan-Madelaine 1884. Cette édition contient, outre que plusieurs poèmes de l’auteur dédiés à sa bien-aimée, quatre versions très libres d’après le Canzoniere: *Ruf* 1, 75, 164, 213.



Figure 7 (à gauche) – Frontispice d’après Louis Aragon, *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, 1947. Reproduction avec l’autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris



Figure 8 (à droite, haut) – Détail d’après Philippe de Maldeghem, *Le Petrarque en rime française, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem*, 1606

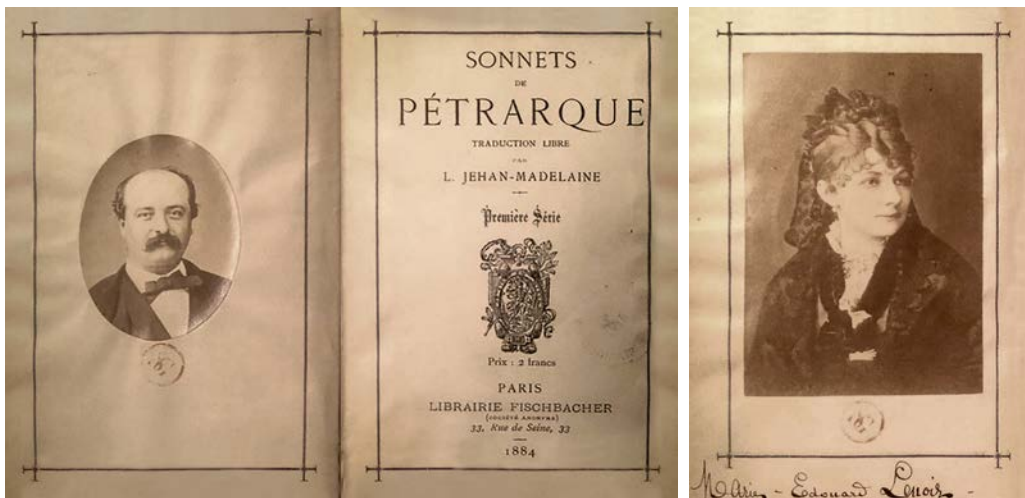


Figure 9 (à gauche) – Détail d’après Jacques de Sade, *Œuvres choisies de François Pétrarque*, traduites de l’italien et du latin en français, 1764, t. III

Figure 10 (à droite) – Détails du frontispice d’après le volume Jean-Madelaine, *Sonnets de Pétrarque, traduction libre par L. Jehan-Madelaine*, 1884

En effet, on peut apprécier les modes par lesquels Aragon, quant à lui, cherche la voie pour trouver son propre lyrisme, tout en faisant référence à des imaginaires pétrarquistes qui ont déjà inspiré certaines traditions traductionnelles. On essaye d'en offrir aux lecteurs un rapide aperçu.

Aragon traduit cinq sonnets de Pétrarque (*Rvf* 1, 102, 176, 187, 283) et les publie en 1947 dans des plaquettes, avec texte en regard, en édition limitée, accompagnées de l'eau-forte de Picasso. Il introduit chaque sonnet par les commentaires de Pietro Petracchi (1610)²², mais peut-être ignore-t-il cette source et ne se limite-t-il qu'à utiliser l'édition avec texte en regard de Catanusi (1669) ou plus probablement celle de Ginguené (1875).

Comme le fait remarquer Jean-Baptiste Para (in Aragon 2007 [1947], t. I, 1571), Aragon ne décrit plus le rossignol ou la Laure de Pétrarque; il cherche, dans la traduction, les chants de ses propres rossignols et, comme il l'avoue par le filigrane sonore des *Explications du traducteur*, il célèbre par Laure sa bien-aimée Elsa Triolet: "[...] et je ne sais plus rien que ce rossignol et Laure, qui dans le langage de mon cœur à moi n'a point le doux nom de l'air où la nuit se brisa, rimer à l'incendie des blés l'or des colzas" (*ibidem*, 1037). D'ailleurs, la phrase placée en exergue de la première édition de ses traductions du Canzoniere (à Vaucluse, 1947) – "*They said Laura was somebody ELSE*" – est bien évidemment un jeu de mots qui cache le prénom de sa femme Elsa – comme le fait remarquer Franck Merger (2008). Ce n'est qu'un autre parmi "tous ces jeux divins faits du nom de Laure de Noves" (*ibidem*, 1036), une tradition onomastique dans laquelle Aragon souhaite peut-être se greffer. Para peut ainsi affirmer que "si Pétrarque semble parfois jouer dans l'œuvre d'Aragon le rôle d'un miroir, c'est aussi qu'il préfigure à sa manière une sorte de 'mentir-vrai'" (Para, *ibidem*, t. II, 572). C'est d'ailleurs durant la Seconde Guerre mondiale, qui s'achève lorsqu'Aragon traduit le Canzoniere, que l'écrivain développe sa poétique du "mentir-vrai" (Barbarant 1997, 83-129), notamment dans ses romans *Les Voyageurs de l'impériale* (1942) et *Aurélien* (1944), par une représentation diffractée de sa biographie.

Cette recherche d'un lyrisme personnel à travers la traduction de Pétrarque arrive donc dans la continuité du renouveau que connaît la poétique d'Aragon durant la Seconde Guerre mondiale. Sa poésie évolue ainsi de plus en plus dans le cadre d'un retour aux formes fixes, parmi lesquelles le sonnet.

Comme l'explique Nardone (2016, 10-12), le choix anthologique nous ouvre d'autres pistes de réflexion quant à la conception de l'œuvre. Les cinq sonnets sélectionnés par Aragon (*Rvf* 1, 102, 176, 187, 283) font de lui, non seulement un poète, mais aussi un traducteur-ice de la Résistance. Les protagonistes des sonnets 102 et 187, tous des combattants (Alexandre, Achille, César, Ptolémée, Pompée), pourraient évoquer, à partir de l'expérience de la guerre, un pétrarquisme "politique", voire patriotique. Par ailleurs, comme le rappelle Merger:

Pétrarque était aussi un poète patriote, partisan exalté de l'indépendance nationale et de l'unité de l'Italie. Il a été ainsi l'ami du plus grand démocrate de ce temps-là, le tribun romain Rienzi. Et tout cela se reflète dans sa poésie qui, au sens moderne du mot, est à bien des égards une poésie politique. (2008)

On remarque ainsi un imaginaire politique et géographique influençant cette traduction en ce qu'elle s'insère, d'une part, dans l'héritage de la poésie nationaliste de la Résistance (caractérisée par un retour aux contraintes formelles), et d'autre part dans la tradition d'un Pétrarque "local", comme en témoigne le paratexte (éd. "à la Fontaine de Vaucluse, 1947"). Cette mention est probablement due au fait que durant la Résistance, Aragon a vécu à proximité de Vaucluse: non seulement des imaginaires géographique et politique mais aussi un imaginaire autobiographique convergent dans la figure de Pétrarque.

On remarquera aussi que par ses décasyllabes "différemment calqués" (voir la préface, Aragon 2007 [1947]) Aragon souhaite très probablement respecter l'usage inauguré par Marot, dont il semble même citer une rime: "ronge: songe" (Marot 1541-1544 c.²³, Sonnet 1, vv. 12-14). Quant à son

²² On rappelle qu'on connaît de ce volume trois rééditions vénitienne à la fin du XVII^e siècle: par Nicolò Misserini (1624), Gio. Maria Misserini (1638); Guerigli (1651).

²³ La date de publication manque: Clément Marot, *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduits d'italien en français*, Paris, G. Corrozet, [1541-1544 ?]. Comme le fait remarquer Guillaume Berthon, la

interprétation du texte-source, on pourrait néanmoins rapprocher son imaginaire traductionnel des “égarements” de Sade (1764, t. I, Sonnet 1, v. 12) plutôt que de la poésie évangélique de Marot (Raimondo 2019b).

On appréciera aussi l’attention qu’Aragon consacre à l’expression des sentiments et des émotions: ex. le verbe “*ascoltate*” (Ruf1, v. 1) devient “surprenez” (v. 1); pour traduire “*piango et ragiono*” (*ibidem*, v. 5), il met l’accent sur les “ennuis” (v. 5). Comme celle de Jacques Peletier (1547 – voir Raimondo 2019a), cette traduction tient d’un mouvement emphatique, plutôt que d’une réflexion linguistique.

La marque de cette confluence d’imaginaires semble être une *pensée poétisante* (Prete 2006 [1980]; Augieri 2012) qui opère par un processus mêlant mise en scène du traducteur-poète et investissement créatif dans la restitution du texte-source.

Si, par son geste traductif inspiré d’un imaginaire biographique et narratif, Aragon semble vouloir traduire le *génie* du texte qui est à l’origine de l’inspiration pétrarquienne, la pratique paratextuelle confirme ce projet traductionnel par des solutions ludiques rappelant l’édition du traducteur forézien Du Tronchet (1572).

Dans son édition (Du Tronchet 1595 [1572], 223, Sonnet 1), le poète et traducteur forézien accompagne chaque poème d’une brève devinette – souvent sous la forme de proverbe ou jeu de mots – qui cache le nom d’un personnage célèbre ou d’un ami (voir Sonnet 1, figure 11)²⁴. Cet ouvrage, par sa pratique paratextuelle devient un objet divertissant et mondain, une sorte de jeu de société.

Non seulement donc la phrase placée en exergue de la première édition d’Aragon (“*They said Laura was somebody ELSE*”) est un jeu de mots cachant le prénom de sa femme Elsa, mais d’autres éléments participent également à la constructions d’un dispositif ludique semblable à celui de Du Tronchet: Aragon accompagne en fait les cent-dix exemplaires de sa traduction “numérotés et marqués de sa main” d’“un proverbe manuscrit” (figure 12)²⁵.

SONNETS DE PETRARQUE. 223
Voi Ch'afcoltate in rime sparte
in fono.

V
Ous qui en vers femez, estantz
voux & son
Des soufirs amoureux, puiture de mon
cœur
En l'errante jeunesse, & premiere fureur,
Quand se fus en partie hôte d'autre fureur.
Ce que ie pleure & plains par divers
seuidans
Entre vaine esperance & frivole douleur,
Si quelqu'un a prouvé l'amoureux cha-
leur
L'en esforce pitié, non seulement pardon.
Mais ores que se voy que i'ay seruis de
compte,
Et de fable vulgaire, en rousissant de
bonne,
Ie regrette à part moy la saison consumée,
Ie fais fruit toutesfois, & profit du mecoite
Par un doux repentir, qui m'enseigne &
me compte,
Que tout plaisir mondain n'est que songe
& fumee.

L'acquis abonde.
K 4

C'EST POUR SES AMIS, AUX DÉPENS DU
TRADUCTEUR, QUI LES A NUMÉROTÉS
ET MARQUÉS DE SA MAIN, CHACUN
PORTANT EN MANIÈRE DE SIGNATURE
UN PROVERBE MANUSCRIT DIFFÉRENT,
QU'ONT ÉTÉ TIRÉS SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE J. DUMOULIN
(HENRI BARTHÉLEMY ÉTANT DIRECTEUR)
LES CENT DIX EXEMPLAIRES DE CETTE
ÉDITION, PORTANT LES NUMÉROS DE
1 À 100, ET LES LETTRES DE A À J, ET
CONTENANT UNE EAU-FORTE ORIGI-
NALE DE PABLO PICASSO TIRÉE PAR
LACOURIERE.

EXEMPLAIRE N° 9

9 - miel pommele' et femme fustee
ne sont pas de grande durée.




Figure 11 (à gauche) – Étienne Du Trochet, Sonnet 1, in *Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, 1595 [1572], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79141f/f227.image.r=du%20tronchet%20%C3%A9tienne>> (11/2019)

Figure 12 (à droite) – Détail de l’envoi finale d’après Louis Aragon, *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, 1947. Reproduction avec l’autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris

date de 1539 traditionnellement avancée ne repose sur rien d’autre que la publication par Corrozet des *Ceuvres* de Marot en 1539; il propose plutôt 1541–1544 (Berthon 2014, 130, 130n).

²⁴ Les solutions aux devinettes sont affichées en annexe à la fin du livre.

²⁵ En réalité, nous apprenons grâce à Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse) que, contrairement à ce qui est indiqué dans le colophon, tous les exemplaires ne comportent pas de proverbes. Pour l’heure, sur les 110, Nardone en a recensé 22, dont deux au moins sans proverbe.

Ce complexe “dispositif imaginatif”²⁶ a le pouvoir de faire dialoguer les *images* pétrarquiennes avec l’expérience personnelle du poète, tout comme la muse cubiste de Picasso “dialogue” avec la Laure de Pétrarque. Ce faisant, Aragon ouvre les portes à un nouvel imaginaire valorisant à la fois l’individualité du traducteur et la dimension ludique de l’édition, peut-être inspirée par Du Tronchet. La traduction d’Aragon inaugure de plus un pétrarquisme de l’après-guerre, une nouvelle modalité de valorisation du Canzoniere, différente de l’imaginaire qu’on retrouve dans les traductions de la première moitié du XX^{ème} siècle, encore influencées par la tradition traductionnelle du XIX^{ème} siècle, comme celles d’Hippolyte Godefroy (1900), Henry Cochin (1920), Marie-Anne Glomeau (1920), Pierre Edmond Ladoué (1921) et Ferdinand Bailly (1932). Ces dernières traductions puisent encore à l’imaginaire biographique, souvent d’un Pétrarque banalisé, tandis que, chez Aragon, l’imaginaire narratif s’incarne dans une Laure “cubiste” aux mille facettes.

3. Bonnefoy et Titus-Carmel: la recherche de la Beauté

Il est intéressant de se demander jusqu’à quel point la relation entre artiste et traducteur-ice peut s’incarner dans des choix stylistiques, témoigner d’un geste traductif et influencer l’interprétation du texte-source. Si la Laure “cubiste” de Picasso se présentait comme une sorte de commentaire visuel de la version aragonienne et comme une traduction infra-sémiotique de son imaginaire traductionnel, les illustrations de Gérard Titus-Carmel pour les traductions d’Yves Bonnefoy (2009-2013)²⁷ témoignent d’une relation plus complexe, d’un “livre de dialogue” (Peyre 2005, 190). Cet échange serait à la fois mutuel, réciproque et se “déploierait moins face à face que côte à côte”, impliquant “une éthique autant qu’une esthétique” (Froidefond 2016, § 1).

Froidefond met aussi en valeur le parcours intime de Titus-Carmel en ligne avec les inspirations de son ami poète:

L’évolution de Titus-Carmel rappelle celle de Mallarmé qui, après avoir pris conscience d’une radicale absence d’être et de sens, après avoir appréhendé le Néant, annonce qu’il a trouvé le Beau. Pour Bonnefoy, cette révolution mallarméenne est de même ampleur que celle s’est produite chez Titus-Carmel entre ses dessins et sa peinture plus récente. (Froidefond in Bonnefoy, Titus-Carmel 2014, 9-10)

Si Bonnefoy admet ressentir souvent la tentation de “laisser les mots se prendre dans les images” (Bonnefoy 2010, 159), dans ses illustrations aux traductions de Pétrarque, Titus-Carmel, pour sa part, semble trouver dans la recherche d’une Beauté pure et primordiale, la réponse ultime aux questionnements qui avaient déjà informé un projet précédent, le *Tombeau de L. B. Alberti* (2005). Dans cette plaquette, l’imaginaire de l’architecte génois renvoie à un art qui tend vers l’Un à travers un long parcours de purification d’inspiration pythagoricienne et néoplatonicienne. Cette tension dévoile tout le tragique de la dichotomie entre la perfection

²⁶ On entendra ici le terme *dispositif* au sens des Études visuelles: “[un *dispositif* est] tout ce qui – à l’intérieur ou à l’extérieur des marges de l’image – participe à placer l’image dans l’espace et à articuler son rapport avec le spectateur, en configurant de quelque sorte son regard” (“[un *dispositivo* è] tutto ciò che – all’interno o all’esterno dei margini dell’immagine – concorre a disporre nello spazio l’immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo”, Pinotti, Somaini 2016, 172).

²⁷ Yves Bonnefoy traduit pour la première fois Pétrarque en 2005. Il republie ses traductions dans une plaquette illustrée par Gérard Titus-Carmel (2011). C’est une traduction en vers sans texte en regard des sonnets suivants: *Rvf* 1, 3, 12, 19, 31, 33, 34, 57, 61, 81, 90, 123, 132, 133, 134, 165, 189, 199, 200, 225, 226, 234, 245, 364.

de l'Idée et la précarité de la matière, entre l'harmonie des nombres et le désordre du monde. Les illustrations de Titus-Carmel s'accordent avec cette inspiration, oscillant entre construction géométrique et geste improvisé: d'un côté le Nombre d'or (" harpe dans la pierre"), de l'autre, les courbes précaires et désaccordées, les couleurs comme des fausses notes. Avec ses illustrations (figure 13)²⁸, Titus-Carmel tente de résoudre ces oppositions par la recherche de la Beauté dans des formes simples et primordiales évoquant la matérialité des objets et la plasticité des figures. Sa recherche esthétique tourne le dos à l'abstraction du *Tombeau de L. B. Alberti* (2005) et s'oriente vers la vitalité organique du règne végétal.



Figure 13 – Yves Bonnefoy, Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*, 2014, © L'Atelier contemporain

Dans son écrit intitulé "Illustrant Pétrarque" (Bonnefoy, Titus-Carmel, 2014, 123-136), le peintre met l'accent sur sa tentative de se dissocier de toute pensée conceptuelle pour revenir à une sorte de pureté de la forme, à une "nécessité" de la forme. Il cherche une "intervention graphique" qui puisse exprimer la "finitude essentielle" de l'existence. Il souhaite évoquer une dimension qui ne nie pourtant pas la transcendance: à travers la forme, il tend à "la réunion du sens et de l'absolu", de l'humain et du divin.

On retrouvera une telle "poétique de la matérialité" dans le geste traductif de Bonnefoy qui valorise, comme on l'a vu, l'expression des passions et la dimension du corps. Le projet de traduction de Bonnefoy et de Titus-Carmel s'écarte alors des plus importants-es traducteurs-ices de Pétrarque du XX^{ème} siècle et s'inscrit, par sa volonté de valoriser l'individualité de l'amoureux-traducteur, dans le sillon d'Aragon, sans pourtant en hériter le goût pour l'anecdote et pour la dimension narrative. Notons par exemple les traductions du mot *vaneggiar* par Yves Bonnefoy et par Sade, non seulement parce que ce dernier est probablement l'une des sources principales d'Aragon, mais aussi parce qu'elles rendent compte de deux imaginaires différents, voire antithétiques. La première renvoyant à une traduction "érotique", la deuxième relevant d'un imaginaire biographique et narratif.

²⁸Ce sont les illustrations à Bonnefoy 2011. Montrons ici quelques détails repris dans Bonnefoy, Titus-Carmel 2014, 50-51.

[...]
e del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

ABBA ABBA CDE CDE
hendécasyllabe

(*Rvf*1, in Santagata 1992, p. 5, vv. 12-14)

[...]
Et de ma **frénésie**, c'est le fruit, cette honte,
Avec le repentir, et savoir, clairement,
Qu'ici-bas ce qui plaît, c'est bref, ce n'est qu'un songe.

hétérométrie

(Bonnefoy 2011, " Je vois sans yeux et sans bouche,
je crie ", Sonnet 1, p. 13, vv. 12-14)

[...]
perché co llui cadrà quella speranza
che ne fe' **vaneggiar** sí lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;

sí vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza,
et come spesso indarno si sospira.

ABBA ABBA CDE DCE
hendécasyllabe

(*Rvf*32, in Santagata 1992, p. 178, vv. 9-14)

[...]
Avec lui tomberont ces vaines espérances,
Sources de mes ris, de mes pleurs,
De mes dépits, de mes frayeurs,
De toutes **mes extravagances**.
D'un œil sain bientôt nous verrons,
Combien nos poursuites sont folles,
Et combien nos plaisirs frivoles
Méritent peu les soins que nous prenons.

hétérométrie

(de Sade 1764, Sonnet 24, vv. 9-14, 233)

“**égarements**”

(1764, t. I, Sonnet I, p. 116, v. 12)

D'une part, on remarquera la volonté de Bonnefoy de privilégier, dans sa traduction de la poésie de Pétrarque, une pensée plus charnelle. Par exemple, le choix du mot *frénésie* le démontre en ce qu'il abaisse le registre du terme *vaneggiar* au niveau d'une interprétation corporelle et pathologique²⁹: on a ainsi perdu toutes les connotations de ce verbe³⁰. D'autre part, Sade semble s'inspirer d'une "géographie existentielle" (cf. "égarements", de Sade 1764, t. I, Sonnet 1, v. 12), qui est bien plus proche de l'inspiration aragonienne et qu'on pourrait considérer comme une variation sur le thème de la *peregrinatio amoris* dans le sens d'"*erranza d'amore*" (l'action d'errer par amour) telle que l'a définie Paolo Rigo (2016, 240-241). La solution de Sade semble ainsi renvoyer à une interprétation plus biographique et anecdotique de la poésie de Pétrarque.

²⁹ On rappelle que la connotation corporelle du terme *frénésie* est confirmée par son étymologie: du grec φρεν signifie à la fois *esprit*, *âme*, *pensée* et *diaphragme*, car selon l'ancienne physiologie, le siège des passions, des instincts et de la pensée était le diaphragme (Pianigiani 1907).

³⁰ Voir "errer avec l'esprit", "fantasmer", "s'égarer dans des activités vaines", "dire ou faire des choses vaines", mais aussi "écrire des vers".

On remarquera pourtant que, chez Sade, les “égarements de la jeunesse” (de Sade 1764, t. I, 115) deviennent par la suite des “extravagances” (de Sade 1764, t. I, p. 233, trad. fr. de *Rvf* 32, v. 14) : dans *Rvf* 32, il plie son texte-cible non seulement aux besoins de la rime, mais aussi d’une lecture tendant à appauvrir la profondeur de la poétique pétrarquienne. Sa traduction (cf. *extra-vagare*) mime l’étymologie du terme *vaneggiar*, mais en lui donnant une couleur plus marquée que celle de Pétrarque lui-même : cette solution circonscrit le terme *vaneggiar* dans la connotation d’un “excès”, ou si l’on veut d’une bizarrerie³¹ – connotation absente de la conception d’Aragon.

Conformément à son projet, le *moi* sensuel du traducteur sélectionne, transforme et exagère les accents du lyrisme pétrarquien pour mettre en place une stratégie d’expression émotionnelle (Raimondo 2019c). La locution “*per disdegno il gusto si dilegua*” (*Rvf* 57, v. 13) est par exemple transmuée de sorte que la perte du goût évoquée par Pétrarque devienne un délabrement de la bouche : “trop d’aimer / a délabré ma bouche” (vv. 12-13). Ou encore il s’abandonne aussi à des amplifications rhétoriques pour mettre en avant son *je*, comme dans ce passage : cf. “*dolor molle*” (*Rvf* 33, v. 11) et “ma souffrance, mes pleurs” (*Rvf* 33, v. 11). Par un processus semblable, le traducteur exaspère toute la constellation de termes se référant à la physiologie de la passion : cf. *legare* (*Rvf* 61, v. 4) et *enchainèrent* (Sonnet 61, v. 4), *affanno* (*Rvf* 61, v. 5)³² et *tourment* (Sonnet 61, v. 5), “*mia vita fugge*” (*Rvf* 133, v. 14) et “ma vie dérive” (Sonnet 133, v. 14), “*dolci spoglie*” (*Rvf* 199, v. 11) et “dépouille si voluptueuse” (Sonnet 199, v. 11).

Le but de Bonnefoy est de faire ressortir “l’inexploré de la pulsion érotique” (Bonnefoy 2005, 372) de la poésie de Pétrarque, “une pensée plus charnelle” (*ibidem*, 375). Comme le remarque Scotto, le Pétrarque d’Yves Bonnefoy “se montre donc érotiquement plus proche de la terre et de ses désirs que du dualisme platonicien” (Scotto 2008, 82) – dualisme distinctif de la pensée de Pétrarque. Sa traduction relève ainsi d’un imaginaire “passionnel” que l’on peut, par exemple, rapprocher des versions de Peletier (Raimondo 2019a). Bonnefoy semble ainsi se greffer sur une tradition traductionnelle qui véhicule un imaginaire passionnel et qui puise dans la conception médiévale de l’*amor-passio* inspirée de l’ancien savoir médical, notamment les ouvrages d’Avicenne et Galien, à travers Dante, Pétrarque et Cavalcanti. Peut-être Bonnefoy, comme le poète médecin Peletier, considère-t-il que Pétrarque conclut ses sonnets “un peu froedement” (Peletier 1555, livre II, ch. IV, 61).

4. Basculements, allers et retours

À travers quelques parcours comparés d’artistes et traducteurs-ices, on a tracé quelques contours timides d’un pétrarquisme vingtiémiste et on a pu photographier quelques moments de la réception de Pétrarque en France durant un siècle. Le projet de traduction de Glomeau et Feltesse se greffe encore sur un pétrarquisme figé pendant la Renaissance et cristallisé au XIX^{ème} siècle. La traduction d’Aragon illustrée par Picasso, au tournant de l’après-guerre, relève pour sa part d’un moment de basculement entre tradition traductionnelle et interprétation intime.

³¹ Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : “*extravagant, ante*, adj. et subst., au XVI^{ème} siècle déraisonnable, bizarre, hors du sens commun” (Amyot 1818-1821, “Caton d’Utique”, *Œuvres de Plutarque*, 33 – cité par Littré).

³² Le terme *affanno* (litt. “difficulté dans la respiration, effort”) assume toute une série de significations dans la poésie de Pétrarque. On remarquera, d’après le *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), au moins deux acceptions : a) dans le sens de “souffrance d’amour” (*Triumphus Cupidinis*, I, v. 55) ; b) dans le sens d’*innamoramento* (*Rvf* 61, v. 5 ; *Rvf* 72, v. 15 ; *Rvf* 271, v. 10).

Par le dialogue poétique et traductif entre Bonnefoy et Titus-Carmel, enfin, ce basculement se mue en explosion : cette nouvelle esthétique du texte et de l'image met en jeu, non seulement un nouvel imaginaire passionnel du Canzoniere, mais aussi une nouvelle idée de traduction.

Ces allers et retours, entre traductions et images au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, espèrent élargir les perspectives de recherche sur le “statut multimodale et multimédial de l'expérience de l'iconique”³³ (trad. fr. de Pinotti 2017, 51; cf. Fastelli 2018, 11-12)³³. L'irruption et le dialogue des images dans le champ de la traduction remet en discussion la nature du processus translinguistique, dont on suggère d'étudier la fonction à l'intérieur d'une dimension transmédiatique plus ample. Ces parcours comparés mettent enfin à l'épreuve, non seulement les contours des imaginaires des traductions du Canzoniere et leurs imageries, mais aussi l'hypothèse qu'on puisse considérer ces imaginaires comme des “universels de la traduction” (*translation universals* ou *universals of translation*, Baker 1993)³⁴ qui ne se laissent pas rayer ni par le temps ni par l'espace, comme des *images* qui se perpétuent dans l'iconosphère tout au long de l'histoire.

Sont-ils des formes archétypales qui constellent la mythologie pétrarquienne et qui restent stables au fil des époques malgré leurs nécessaires métamorphoses? Sont-ils des “images mythiques” qui, réélaborees, dégradées ou camouflées³⁵, n'attendent que d'être reconnues? Si l'on voulait considérer le texte original comme “un visage contemplé” (Masson 1990, Raimondo 2015) et la traduction comme l'un de ses possibles miroirs et de ses “nécessaires déplacements”³⁶, on pourrait dire que le traducteur-ice cherche à graver ce “beau visage [...], par l'imagination, en un endroit / d'où jamais, par force ni par ruse, ne sera retiré”³⁷ (*Rvf* 50).

Références bibliographiques

- Amyot Jacques (1818-1821), *Œuvres de Plutarque*, Paris, Janet et Cotelle.
 Aragon Louis (1947), *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, à La Fontaine de Vaucluse.
 —, *Cinq sonnets de Pétrarque* (2007 [1947]), in Id., *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Olivier Barbarant, préface de Jean Ristat, Paris, Gallimard.
 Augieri C.A., dir. (2012), *Pensiero poetante e poetica della lontananza. Giornate di Studio per Antonio Prete*, Lecce, Milella.
 Bachelard Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.

³³ “Statuto multimodale e multimediale dell'esperienza dell'iconico” (Pinotti 2017, 51).

³⁴ Cette notion, qui n'a pas connu beaucoup de succès dans le monde francophone, a été pourtant traitée – toujours dans une perspective linguistique – par quelques auteurs comme Daniel Gile (2015 [2005], 234-263 et *passim*). Sara Laviosa-Braithwaite dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* a ainsi défini la notion d’“universels de la traduction” : “les universels de la traduction sont des caractéristiques linguistiques qu'on peut normalement observer dans le texte traduit, plutôt que dans les textes originaux, et elles sont pensées comme indépendantes de l'influence des spécificités des langues qui sont impliquées dans le processus traductif” (“Universals of translation are linguistic features which typically occur in translated rather than original texts and are thought to be independent of the influence of the specific language pairs involved in the process of translation”, Laviosa-Braithwaite 1998, 288).

³⁵ Cf. “Une analyse adéquate de la mythologie diffuse de l'homme moderne demanderait des volumes. Car laïcisés, dégradés, camouflés, les mythes et les images mythiques se rencontrent partout; il n'est que de les reconnaître” (Eliade 1957, 33).

³⁶ *Ibidem*. Comme le rappelle Charles Le Blanc (2009, 34n.), l'image du texte à traduire comme un *visage* – image souvent utilisée par les traductologues – dérive probablement de cette affirmation d'Emmanuel Levinas : “la manifestation du visage est le premier discours. Parler c'est, avant toute chose, cette façon de venir de derrière son apparence, de derrière sa forme, une ouverture dans l'ouverture” (Levinas 1972, 51).

³⁷ Traduction de *Rvf* 50 (vv. 65-68) dans Blanc 1989, 131.

- Batchelor Kathryn (2018), *Translation and Paratexts*, London, Routledge.
- Bailly Ferdinand (1932), *Pétrarque. Nouvelle traduction en vers et dans les formes originales de ses Sonnets, Canzone, Sestines, Madrigaux et Triomphes*, Paris, Éditions Rieder.
- Baker Mona (1993), “Corpus Linguistics and Translation Studies – Implications and Applications”, in Mona Baker, Gill Francis, Elena Tognini-Bonelli (eds), *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, 233-250.
- Balsamo Jean (1998), “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600)”, in Mercedes Blanco-Morel, Marie-Françoise Piéjus (éds.), *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Actes du colloque (Lille, 1998), Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l’Université Charles de Gaulle-Lille 3, 55-68.
- (2004a), “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600)”, in Jean Balsamo (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 491-505.
- , éd. (2004b), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz.
- (1998-2004), “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600) ”^a, in Mercedes Blanco-Morel et Marie-Françoise Piéjus (dir.), *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque (Lille, 1998), Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 1999, 55-68 ; “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600) ”^b, in Jean Balsamo (dir.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, 491-505.
- Barbarant Olivier (1997), *Louis Aragon. La mémoire et l’excès*, Seyssel, Champ Vallon.
- Belle Marie-Alice, Hosington B.M., eds (2018), *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Berthon Guillaume (2014), *L’intention du poète. Clément Marot “auteur”*, Paris, Garnier.
- Bezari Christina, Raimondo Riccardo, Vuong Thomas (2019 [2018]), “The Theory of the Imaginaries of Translation / La théorie des imaginaires de la traduction”, in Christina Bezari, Riccardo Raimondo, Thomas Vuong (eds), *The Imaginaries of Translation – Les imaginaires de la traduction, Itinéraires*, numéro special, 2-3, <<https://journals.openedition.org/itineraires/5077>> (11/2019).
- Blanc Pierre (1989), *Le Chansonnier*, Paris, Garnier.
- Bonnefoy Yves (2005), “Le Canzoniere en sa traduction”, *Conférence 20*, 361-377.
- (2010), “La Parole et le regard”, in Odile Bombarde, Jean-Paul Avice (éds.), *Cahier Bonnefoy*, Paris, Éditions de l’Herne, 159-160.
- (2011), *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy, accompagnés de dessins originaux de Gérard Titus-Carmel, Paris, Galilée.
- Bonnefoy Yves, Titus-Carmel Gérard (2005), *Tombeau de L.B. Alberti*, encre acrylique, craie et crayon gras sur papier, inédit.
- (2014), *Chemins ouvrant*, préface de Marik Froidefond, Strasbourg, L’Atelier Contemporain.
- Catanusi Placide (1669), *Œuvres amoureuses de Pétrarque, traduites en François avec l’Italien à costé. Par le Sieur Placide Catanusi, Docteur et Professeur en Droit, et Avocat en Parlement*, Paris, Estienne Loyson.
- Cochin Henry (1920), *François Pétrarque*, préface et traduction par Henry Cochin, Paris, la Renaissance du livre.
- Costaing J.J.F. (1819), *La Muse de Pétrarque dans les collines de Vaucluse*, Avignon, Bonnet.
- Crivelli Tatiana (1998), “Leopardi commentatore di Petrarca”, in Sebastian Neumeister, Dietrich Scholler (dir.), *Giacomo Leopardi 1798-1998, PhiN*, numéro spécial, 1; online: <<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft1/b1t2.htm>> (11/2019).
- Dictionnaire de la langue française*, éd. par É. Littré, <<https://www.littre.org/>> (11/2019).
- Du Tronchet Étienne (1572), *Lettres amoureuses*, Paris, Lucas Breyer. Éditions suivantes: 2^e éd., *Lettres amoureuses en nombre 54. Avec septante sonnets traduits du divin Petrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Paris, veuve Lucas Breyer, 1575; 3^e éd., *Lettres amoureuses d’Estienne du Tronchet, Secrétaire de la Roynne mere du Roy. Avec Septante Sonnets traduits du divin Petrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Paris, Abel L’Angelier, 1583; 4^e éd., *Lettres amoureuses...*, Lyon, s.n., 1593; 5^e éd., *Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Lyon, Paul Frellon

- et Abraham Cloquemin, 1595; 6^e éd., *Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chascun sonnet un anagramme du nom des amis*, Lyon, Antoine de Harsy, 1598.
- Eliade Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- Enjoubert Hilaire (1941), *Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran*, illustrations en couleurs de Maurice Lalau, gravées sur bois par Élisabeth Lalau, Paris, Boivin & Cie Éditeurs.
- Fastelli Federico (2018), “Letteratura e cultura visuale. Stato dell’arte e qualche minima proposta”, *LEA – Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente* 7, 681-696, doi: <<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>>.
- Feo Michele (1989), “Fili petrarcheschi”, *Rinascimento*, numéro spécial, XIX, 3-89.
- (1998), “Petrarca”, in “Orazio. Enciclopedia oraziana”, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, III, 405-425.
- Frawley William (1984), “Prolegomenon to a Theory of Translation”, in Id. (ed.), *Translation. Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, Newark, University of Delaware Press, 159-175.
- Froidefond Marik (2016), “‘N’est-ce pas mon hôte?’ Yves Bonnefoy, Gérard Titus-Carmel : un dialogue côte à côte”, in Jeanne Bacharach, Elisa Schlaunick (éds.), *Le livre en mouvement. Poésie et arts visuels aux XX^e et XXI^e siècles*, <<https://www.fabula.org/colloques/document5146.php>> (11/2019).
- Genette Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. Trad. anglaise par Jane E. Lewin (1997), *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, New York, Cambridge UP.
- Gil-Bardaji Anna, Orero Pilar, Rovira-Esteva Sara, eds (2012), *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, Bern, Peter Lang.
- Gile Daniel (2015 [2005]), *La traduction. La comprendre, l’apprendre*, Paris, PUF.
- Glomeau Marie-Anne (1920), *De l’Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse*, Paris, Maurice Glomeau.
- Godefroy Hippolyte (1900), *Poésies complètes de Francesco Petrarca, traduction nouvelle par Hippolyte Godefroy. Sonnets, canzones, sestines, triomphes*, Montluçon, A. Herbin.
- Hoffmeister Gerhart (1990), *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*, Detroit, Wayne State UP.
- Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, trad. fr. de Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit (ed. orig. *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton & Co, 1956).
- Jehan-Madelaine L. (1884), *Sonnets de Pétrarque, traduction libre par L. Jehan-Madelaine*, Paris, Librairie Fischbacher.
- Ladoué P.E. (1921), *Les rimes, les triomphes*, notes et traductions par Pierre Edmond Ladoué, Paris, A. Hatier.
- Lamartine Alphonse de (1858), *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, t.VI, Paris, chez l’auteur, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29473v?rk=42918;4>> (11/2019). Une version numérique est disponible en ligne avec orthographe modernisée : éd. d’Amélie Boutet (Stylage sémantique), Éric Thiébaud (Stylage sémantique) et Stella Louis (Numérisation et encodage TEI), Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2015; <http://obvil.lip6.fr/crit2017/1856_Alphonse_de_Lamartine_Cours_familier_de_litterature_un__277_OBVIL.xml> (11/2019). Le *Cours familier* sur Pétrarque a été repris dans Id., *Trois poètes italiens : Dante, Pétrarque, Le Tasse*, Paris, A. Lemerre, 1893.
- Laviosa-Braithwaite Sara (1998), “Universals of Translation” in Mona Baker, Kirsten Malmkjær (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 288-291.
- Le Blanc Charles (2009), *Le complexe d’Hermès*, Ottawa, Presses Universitaires d’Ottawa.
- Levinas Emmanuel (1972), *Humanisme de l’autre homme*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana.
- Maira Daniele (2007), *Typosine, la dixième muse*, Genève, Droz.
- Maldeghem Philippe de (1606), *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem*, Douay, François Fabry.
- Marot Clément (1541-1544), *Clément Marot, Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduictz d’italien en françois*, Paris, G. Corrozet.

- Masson Jean-Yves (1990), “Territoire de Babel (notes sur la théorie de la traduction)”, *Corps Ecrit*, numéro spécial, *Babel ou la diversité des langues*, 36, 157-160.
- Merger Franck (2008 [2005]), “La réception de Pétrarque en France au XX^e siècle: l'exemple d'Aragon”, *Les annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet* 10, <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article108>> (11/2019).
- Nardone Jean-Luc (2016), “Le vie europeee del petrarchismo”, in Elisa Tinelli (a cura di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Actes de la journée d'études (Bari, 20-22 maggio 2015), Bari, Edizioni di Pagina, 3-12.
- Peletier Jacques (1547), “Douze sonnets de Pétrarque”, in Id., *Œuvres poétiques*, Paris, imprimerie de Michel de Vascosan pour Luy & Gilles Corrozet.
- (1555), *Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau; (2011), éd. par Michel Jourde, Jean-Charles Monferran, Jean Vignes, in Id., *Œuvres complètes*, sous la dir. d'Isabelle Pantin, Paris, Honoré Champion.
- Pellatt Valerie, ed. (2013), *Text, Metatext and Paratext in Translation*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.
- Petrarca Francesco (1545), *Il Petrarca*, Lyon, Jean de Tournes.
- (1583), *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Alessandro Grifo.
- (1610), *Il Petrarca nuouamente ristampato, e diligentemente corretto. Con brieui argomenti di Pietro Petracci*, Venezia, Nicolò Misserini.
- (1826), *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*, Milano, Antonio Stella Fortunato & figli, 2 voll.
- (1875), *Les Œuvres amoureuses de Pétrarque, sonnets, triomphes, traduites en français, avec le texte en regard et précédées d'une notice sur la vie de Pétrarque*, par Pierre-Louis Ginguené, Paris, Garnier Frères.
- (1988), *Trionfi*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia
- Peyre Yves (2005), “Considération de l'Image et Vérité de la Poésie”, in Murielle Gagnebin (éd.), *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images suivi de 'Ut pictura poesis' et autres remarques*, Seyssel, Champ Vallon, 80-190.
- Pianigiani Ottorino (1907), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Società editrice Dante Alighieri.
- Pinotti Andrea (2017), “C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai Visual Culture Studies”, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 41-51.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Prete Antonio (2006 [1980]), *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- Raimondo Riccardo (2015), “Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson”, *Ticontre* 3, 171-180, <<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/49173>>.
- (2016), “Orphée contre Hermès: herméneutique, imaginaire et traduction (esquisses)”, *Meta* LXI, 3, 650-674.
- (2019a), “Jacques Peletier traducteur du Canzoniere de Pétrarque”, *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* XLVI, 2, 235-251.
- (2019b), “Clément Marot, traducteur évangélique du Canzoniere de Pétrarque”, *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, sous presse.
- (2019c), “Corps mystique et corps sensuel: Jean-Yves Masson et Yves Bonnefoy traducteurs du Canzoniere de Pétrarque”, in Michel Collet, Margaret Gillespie, Nanta Novello Paglianti (éds.) *Métamorphoses. Corps, arts visuels et littérature: la traversée des genres*, Binges, Orbis Tertius, sous presse.
- Rigo Paolo (2016), “Peregrinatio”, in Luca Marcozzi, Romana Brovia (a cura di), *Lessico critico petrarchesco*, Roma, Carocci, 240-241.
- Ronsard Pierre de (1982 [1552]), *Œuvres complètes*, t. IV, *Les Amours*, éd. par Paul Laumonier et Raymond Lebègue, Paris, Société des textes français modernes.
- Rushworth Jennifer (2017), *Petrarch and the Literary Culture on Nineteenth-Century France*, Woodbridge, The Boydell Press.

- Sade Jacques de (1764), *Œuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français*, Amsterdam, Arskée & Mercus, 3 voll.
- Santagata Marco (1992), *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- Scotto Fabio (2008), "Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque", *Littérature* 150, 70-82.
- Tahir-Gürçaglar Şehnaz (2002), "What Texts Don't Tell: The Use of Paratexts in Translation Research", in Theo Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, 44-60.
- Thorel Mathilde (2006), '*Langue translativ*' et *fiction sentimentale, 1525-1540. Renouveau générique et stylistique de la prose narrative*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon, sous la direction de Mireille Huchon et de Marie-Hélène Prat.
- (2013), "Discours et silences du paratexte Aspects de l'auctorialité dans les traductions de langue vulgaire avant 1540", in Martine Fournou, Raphaële Mouren (éds.), *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit?*, Paris, Garnier, 203-217.
- Vecchi Galli Paola (2005), "Onomastica petrarchesca. Per Il canzoniere", *Italique* 8, 27-44.
- Il Vocabolario Etimologico Pianigiani*, a cura di Francesco Bonomi, <<https://www.etimo.it/?pag=hom>> (11/2019).