Ezra Pound traducteur des ballades de Guido Cavalcanti

Francesca Manzari

▶ **To cite this version:**

Francesca Manzari. Ezra Pound traducteur des ballades de Guido Cavalcanti. Honoré Champion. La Ballade, histoire et avatars d'une forme poétique, , 2020, La Ballade, histoire et avatars d'une forme poétique, 2745353640. hal-03039458

HAL Id: hal-03039458
https://amu.hal.science/hal-03039458

Submitted on 13 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Ballade, histoire et avatars d'une forme poétique

Sous la direction de Brigitte Buffard-Moret
et Mireille Demaules

HONORÉ CHAMPION
PARIS

Ezra Pound traducteur des ballades de Guido Cavalcanti

«*Joy de cambra en pastori . que m'es dous don me meravelh*[1]» chantait Gavaudan, l'un des maîtres du *trobar clus*. Il théorisait ainsi la fonction d'une composition rare pour les troubadours, la pastourelle, récit d'une rencontre entre le troubadour-chevalier et «une fille du peuple» répondant au désir du poète. Les pastourelles occitanes sont peu nombreuses parce que la représentation de la «vilaine» ne correspond pas à l'idéologie du Grand Chant, qui réserve à la dame tous les attributs, à chaque fois uniques, de la noblesse. Comme le dit Jacques Roubaud, dans l'introduction à l'anthologie bilingue, *Les Troubadours* : «les "bergères" de la "pastourelle" occitane sont au moins aussi courtoises dans leur langue que les dames et d'ailleurs elles ne sont souvent que des dames déguisées[2]». En effet, la jeune fille de la *canso* de Gavaudan, est Seigneur Na Eve déguisée en bergère[3]. Elle accorde au troubadour un plaisir dont elle peut disposer seulement grâce à une dissimulation de son identité.

Dans un ouvrage intitulé *Il Duecento*, Tommaso Scappaticci rappelle que l'origine de la ballade italienne est liée à la pastourelle, à laquelle elle reprend la représentation d'amours faciles et joyeuses sur un fond pastoral. Toutefois, si cette définition convient à de nombreuses ballades du XIII^e^ siècle italien, elle n'est pas valable pour toutes les compositions de Cavalcanti. Le poète renouvelle le schéma traditionnel de la pastourelle en rapprochant ses compositions de sa veine poétique la plus authentique : l'ambiance idyllique est toute transférée dans l'investigation psycholo-

---

[1] Traduction de Jacques Roubaud : «Joie de chambre en prairie / qui m'est douce dont je m'émerveille», Jacques Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue,* Paris, Seghers, 1971, p. 362-363.

[2] *Jacques Roubaud, Les Troubadours. Anthologie bilingue,* éd. cit., Introduction, p. 52.

[3] «*Senher Na Eva trespasset / los mandamens que tenia / e qui de vos me castia / aitan se muza en bavet*», traduction de Jacques Roubaud : «Seigneur Na Eve a transgressé / les commandements qu'elle devait suivre / et qui de vous me reproche / perd sa peine et ses discours», Jacques Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, éd. cit*.,* p. 362-363.

gique et dans le repli méditatif[4]. La ballade de Cavalcanti s'éloigne de la pastourelle des trouvères pour s'inscrire dans la lignée occitane[5].

Dans le livre II du *De Vulgari Eloquentia,* Dante décrit les formes des compositions poétiques en langue vulgaire : les *canzoni,* les ballades, les sonnets et d'autres formes irrégulières. La *canzone* est « excellente » et mérite d'être composée dans le vulgaire illustre, celui qui contient le sérieux et la splendeur de la pensée[6] et qui est fait de « vocables urbains lustrés et hirsutes […], lesquels sont les plus nobles »[7]. La ballade demeure, en termes de noblesse et beauté, entre la *canzone* et le sonnet et cela parce que, à la différence de la *canzone*, elle s'appuie sur un élément extrinsèque, la danse, qui en affaiblit l'unité, ne lui permettant pas d'accomplir seule le dessein qui en détermine l'origine. Les ballades sont complétées par les danseurs pour lesquels elles sont composées. En outre, les *canzoni* honorent leurs compositeurs plus que ne le font les ballades. Cela parce que « tout ce qui, par soi-même, effectue ce pour quoi il a été fait, semble être plus noble que ce qui nécessite un secours extérieur »[8], comme le fait la ballade.

Une ballade classique, ou *canzone a ballo*, est faite d'endécasyllabes mélangés à des septénaires selon le schéma xy/yx // ab.ab.bc. c. x[9] plus le refrain, ou encore xx // aaax, bbbx… qui est le schéma de la ballade *zagialesca*[10]. Les deux ou quatre premiers vers représentent le refrain, appelé également reprise (lat. *responsorium*), auquel correspond la première phrase musicale. Les huit vers qui suivent constituent la *stanza*,

---

[4] Tommaso Scappaticci, *Il Duecento,* Cassino, Editrice Garigliano, 1980, p. 128.

[5] La question est bien plus complexe que ne le permet d'expliciter l'espace de la présente contribution. Les sources des ballades de Cavalcanti peuvent être reconnues aussi bien dans la pastourelle occitane que dans la tradition oïlique, selon la ballade à laquelle on se réfère. Cf. Dan Octavian Cepraga, « La metrica della pastorella : precisazioni su *in un boschetto* di Guido Cavalcanti e la tradizione oitanica », in *Metrica e Poesia*, édité par A. Daniele, Padova, Esedra Editrice, 2004, p. 13-28, mais également Luciano Formisano, « Cavalcanti e la pastorella », in *Critica del testo,* IV 1, 2001, p. 245-262.

[6] Cf. Dante, *De vulgari eloquentia,* tr. d'E. Marguin et de M. Gally, Paris, Fayard, 2010, p. 138-139.

[7] *Ibid.,* p. 154-155.

[8] *Ibid.,* p. 132-133.

[9] L'usage est d'indiquer les rimes de la reprise avec les dernières lettres de l'alphabet et, avec les premières, les rimes des *stanze.* Cf. Pietro G. Beltrami, *La Metrica italiana,* Bologna, Il Mulino (« Strumenti »), 2011, p. 284.

[10] De la forme métrique arabe *zagial* ou *zejel* qui pourrait être à l'origine de la forme archétypique de la ballade italienne, dans sa version religieuse de *lauda*. Cf. Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII et XIV,* Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. xxxvii.

faite de deux parties (ab et ab ou aa et ax) et d'un *pied* qui correspond à la deuxième phrase musicale, la troisième est pour la *volta* qui suit. Les ballades de Guido Cavalcanti, de Dante et de Petrarca, font exception : en elles la reprise n'est pas répétée. Elles ne sont pas faites pour être chantées ou dansées, mais pour être lues[11].

Les spécialistes de métrique ancienne classent les ballades à partir du nombre de vers qui compose la reprise. Elle s'appelle *minime,* si y figure un seul vers de mesure inférieure à l'endécasyllabe, *petite* dans le cas d'un endécasyllabe, *mineure* avec un distique, *médiane* si elle contient un tristique en endécasyllabes ou si elle est faite de deux endécasyllabes et de deux septénaires (en diverses combinaisons) ou encore de deux endécasyllabes et d'un septénaire[12], *grande* si la reprise est tétrastique (trois endécasyllabes et un septénaire, en position libre ou alors quatre endécasyllabes)[13]. Cette dernière confère à la ballade qui la contient l'attribut de référence. Si la reprise est composée de cinq vers ou plus, la ballade est *extravagante*. Le sont *Fresca rosa novella*, avec une reprise pentastique, et *Perch'i' no spero di tornar giammai*, à reprise exastique (sizain)[14].

La *stanza* ou les *stanze* qui suivent le *responsorium* reprennent une rime de celui-ci, dans la forme normale, la dernière. Les *stanze* d'une même ballade ont toutes la même longueur et le même entrelacement de rimes. Pietro G. Beltrami rappelle que, dans l'exécution musicale, « la reprise est chantée, entre une *stanza* et l'autre », et « la ballade peut se terminer avec une strophe égale, dans sa forme, à la reprise, dite réplication »[15]. L'étude de Guido Capovilla sur la technique de la ballade au XIV^e^ siècle dit que dans le *Duecento*, siècle des compositions de Cavalcanti, les ballades à plusieurs strophes représentent 75 % de la totalité du corpus des ballades du siècle, alors que le pourcentage est de 40 % dans le *Trecento*[16].

---

[11] Cf. Mario Palaez, Sebastiano Arturo Luciani, Giuseppe Gabetti, Adriano Lualdi, « Ballata », in *Enciclopedia Italiana Treccani,* vol. V, 1930.

[12] Cf. Pietro G. Beltrami, *La Metrica italiana,* éd. cit., p. 287.

[13] *Ibid.,* p. 286.

[14] Cf. Claudio Ciociola, « Ballata », in *Enciclopedia dell'Italiano*, dir. de Raffaele Simone, vol. I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2010.

[15] Pietro G. Beltrami, *La Metrica italiana,* éd. cit., p. 284 : « *[…] la ripresa è cantata, o si può cantare, fra una stanza e l'altra. La ballata può essere conclusa con una strofa uguale, nella forma, alla ripresa, detta* replicazione ».

[16] Cf. Guido Capovilla, « Note sulla tecnica della ballata trecentesca », in *L'Ars Nova Italiana del Trecento,* IV, 1978, p. 107-147.

Les *stanze* s'articulent en *mutations* et en une *volta*. Les premières ne sont jamais plus nombreuses que trois et si cette longueur est rare au XIII^e^ siècle, elle fait exception au XIV^e^ siècle. La règle des mutations est qu'elles ne reprennent aucune rime de la reprise[17]. Elles sont aussi appelées *pieds*. La *volta* reproduit la dernière rime de la reprise ou, très rarement, une autre rime. Les mutations et la *volta* sont liées par une même rime, *concatenatio*. Cela est donné comme règle par Francesco da Barberino dans les *Documenti d'Amore*. En effet, seulement une des onze ballades de Cavalcanti ne suit pas cette prescription.

Les ballades de Cavalcanti connaissent un succès considérable dans le monde anglophone à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et cela grâce aux traductions anglaises de Dante Gabriel Rossetti et, plus tard, à celles de Ezra Pound. Rossetti publie en 1861 vingt-neuf poèmes de Cavalcanti qu'il avait traduits autour de 1848, dans un recueil intitulé *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Metres, Together with Dante's Vita Nuova*[18]. Ezra Pound publie les sonnets et les ballades de Cavalcanti pour la première fois en 1912, dans un volume intitulé *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*[19]. Il considérera, par la suite, cette première tentative peu satisfaisante et concevra plusieurs projets de volume autour du poète italien. En 1929, il propose à Faber and Gwyer, sans succès, un ouvrage où figurent, les uns à côté des autres, l'original des poèmes, la traduction de D. G. Rossetti et la sienne. Pound pense alors à un autre volume contenant non seulement ses traductions revues, mais également une édition critique de l'original des poèmes, avec une reproduction photographique des pages des manuscrits les plus célèbres les contenant. Il soumet ce projet à l'Aquila Press qui accepte la publication sous le titre de *The Complete works of Guido Cavalcanti*, mais la maison d'édition fait faillite la même année sans pouvoir tenir l'engagement. Pound sauve une partie de l'ouvrage déjà imprimé par l'éditeur, compose une nouvelle édition critique de l'original accompagnée de ses traductions encore revues et la fait paraître auprès des *Edizioni Marsano* de Gênes, à ses frais, en 1932 sous le titre de *Guido Cavalcanti Rime : Edizione rappezzata fra le rovine*[20].

---

[17] Pietro G. Beltrami, *La Metrica italiana,* éd. cit., p. 285.

[18] Londres, George Routledge & Sons, New York, E. P. Dutton & Co., 1861.

[19] Londres, Stephen Swift and Co.

[20] Cf. David Anderson, *Pound's Cavalcanti. An Edition of the Translation, Notes, and Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. xxii.

Pound considère que la réputation de Cavalcanti repose sur ses ballades : « *Donna mi Prega* mise à part, la réputation de Guido repose essentiellement sur les *ballate*, plus ou moins son propre domaine. Cela veut dire que pour des raisons de chant, il choisit une forme plus légère et plus libre, *non pas* le sonnet[21] ». Cavalcanti excelle dans la composition des ballades, toujours appelées par le nom italien de peur de confondre leur forme avec celle des *ballades* anglaises. Les *ballate* naissent du chant populaire et en cultivent la mélodie, à la différence des sonnets et aussi des *canzoni* :

> Dans la *ballata*, la première partie ne résonne pas immédiatement. La tradition est que la *ballata* est faite à partir d'une chanson de danse populaire, un bout de chanson populaire attrapée pour la beauté de sa mélodie, ou pour un peu de félicité, et puis façonnée dans une forme d'art plus émotionnelle et plus sensible que celle de la *canzone* italienne[22].

L'idée de cet article est née de la lecture de ce passage qui permet de comprendre d'un côté les raisons de la fortune de la ballade italienne auprès des poètes anglophones et, de l'autre, de lire, sous une lumière nouvelle, les ballades de Cavalcanti.

Pound inscrit le choix de la création de la ballade dans un double paradigme : celui de la mélodie ou de la joie. Composer une ballade signifie amener, *to bring over*[23], mélodie ou plaisir, ou les deux à la fois, dans une forme d'art qui, à la différence des autres, est émotionnelle et sensible.

---

[21] La traduction est la nôtre, comme le sont toutes les traductions des textes anglais du présent article. Voici le passage dans l'original : « *Apart from* Donna mi Prega, *Guido's reputation rests largely on the ballate, more or less his own field. That is to say, for purposes of song he chose a lighter and freer form,* not *the sonnet* ». Ezra Pound, « Cavalcanti Medievalism », in *Literary Essays of Ezra Pound,* textes réunis par T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, p. 171. L'essai fut publié, la première fois, en 1934, dans *Make It New*, mais il fut écrit entre 1910 et 1931.

[22] *Ibid.* : « *In the ballata the first lobe is not immediately re-echoed. Tradition is that the ballata is made from popular dance-song, a scrap of folk-song caught up for the beauty of its tune, or for some felicity, and then made into an art-form more emotional and more emotive than the form of the Italian canzone* ».

[23] Le verbe est employé par Pound dans l'*Introduction* à *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti with Translations of Them and an Introduction by Ezra Pound,* Londres, Stephen Swift and Co., 1912, p. 12. Le poète l'utilise pour parler de sa traduction des poèmes de Cavalcanti, mais en le faisant, il souligne un trait de la création qui est un « amener » à la vue, comme le font les traits des dessins de William Blake pour *La Comédie.*

La ballade italienne relève de deux des trois catégories de poésie définies dans *How to Read* : *melopœia* et *logopœia*. Dans la *melopœia*, « les mots sont chargés, en plus de leur simple signifié, d'une certaine propriété musicale qui dirige la portée ou la tendance du sens[24] », alors que la *logopœia* est « la danse de l'intellect parmi les mots » :

> Elle emploie les mots non seulement pour le sens immédiat, mais tient compte de façon particulière des habitudes d'usage, du contexte qu'on *attend* de trouver avec le mot, de ses concomitants usuels, de ses réceptions connues et du jeu ironique. Elle contient le fond esthétique qui est particulièrement le domaine de manifestation verbale, et ne peut jamais être contenu dans les arts plastiques ou en musique. Il s'agit du dernier mode venu et peut-être du plus difficile, sur lequel on ne peut compter[25].

Le poète s'attarde sur la possibilité de ces modes poétiques d'être reconnus en langues étrangères, comme si le titre de l'essai, *How to Read*, impliquait également une réflexion sur la façon de lire les textes lorsqu'ils voyagent d'une langue à une autre. Ainsi, Pound affirme que la *melopœia* « peut être appréciée par un étranger à l'oreille sensible, même si ignorant de la langue dans laquelle le poème est écrit[26] ». Toutefois, ce mode poétique ne peut être rendu en traduction, « exception faite pour un divin accident, et pour un demi-vers à la fois[27] ». Et c'est également le cas de la *logopœia* qui n'est pas traduisible ou alors seulement à travers une paraphrase : « ou il serait possible de dire, qu'elle ne peut être traduite "localement", mais qu'une fois déterminé le véritable état d'esprit de l'auteur, il est possible ou non de trouver un dérivé ou un équivalent[28] ».

---

[24] Dans l'original : « *[…] The words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning* ». Ezra Pound, « *How to Read* », in *Literary Essays of Ezra Pound,* éd. cit., p. 25.

[25] *Ibid.* : « Logopœia*, 'the dance of the intellect among words', that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we* expect *to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode* ».

[26] *Ibid.* : « *The* melopœia *can be appreciated by a foreigner with a sensitive ear, even though he be ignorant of the language in which the poem is written* ».

[27] *Ibid.* : « *[…] Save perhaps by divine accident, and for half a line at a time* ».

[28] *Ibid.* : « *Or one might say, you can* not *translate it 'locally', but having determined the original author's state of mind, you may or may not be able to find a derivative or an equivalent* ».

La ballade résulte alors d'une contradiction : elle unit la faculté de la *logopœia* à celle de la *melopœia*.

Relève de la *logopœia* tout ce qui d'une composition permet de reconstruire l'architecture d'une pensée. Pound tente d'expliquer ce trait des compositions de Cavalcanti, en faisant référence à la ballade *Veggio ne gli occhi de la donna mia* (ballade V de son volume de 1912[29]). Dans le passage de son introduction à *Sonnets and Ballate*, en conclusion d'une liste d'exemples de mots qu'il faut traduire à l'aide d'une glose, il reprend le dernier vers du poème : « *Virtute,* vertu, puissance, requiert un traité séparé. Pater a expliqué son sens dans la préface de son *The Renaissance*, mais pour lire un vers comme "*Vedrai la sua virtù nel ciel salita*", il faut avoir à l'esprit les connotations alchimiques, astrologiques, métaphysiques, que Swedenborg aurait appelées correspondances[30] ».

La poésie de Cavalcanti porte en elle des connaissances philosophiques, historiques, culturelles qui « font danser » l'intellect entre les mots de chaque composition. Et pourtant, « dans la *melopœia* on trouve […] une force tendant souvent à bercer, ou à distraire le lecteur du sens exact du langage[31] ». Dans cette forme de « poésie sur les bords de la musique », « la musique est peut-être le pont entre la conscience et le sensible irréfléchi ou encore l'univers insensible[32] ».

La musique des ballades de Cavalcanti correspond à la troisième forme de *melopœia* : la poésie composée pour être prononcée, qui diffère de la forme destinée au chant ou à l'intonation psalmodique[33].

L'art du poète toscan consiste en l'union indissoluble d'une pensée portée par un ensemble de mots juxtaposés et du rythme qui en résulte : les ballades aimées par Pound sont une unique représentation de l'intel-

---

[29] Ezra Pound, *Sonnets and Ballate*, éd. cit., p. 98-90.

[30] « Virtute*, virtue, potency, requires a separate treatise. Pater has explained its meaning in the preface to his* The Renaissance*, but in reading a line like* "Vedrai la sua virtù nel ciel salita" *one must have in mind the connotations alchemical, astrological, metaphysical, which Swedenborg would have called the correspondences* ». Ezra Pound, *Introduction* à *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti with Translations of Them and an Introduction by Ezra Pound,* Londres, Stephen Swift and Co., 1912, p. 3.

[31] Ezra Pound, « *How to Read* », éd. cit.*,* p. 26 : « *In* melopœia *we find […] a force tending often to lull, or to distract the reader from the exact sense of the language* ».

[32] *Ibid.* : « *[…] Music is perhaps the bridge between consciousness and the unthinking sentient or even insentient universe* ».

[33] *Ibid.,* p. 28.

lect et des émotions pris ensemble. Dans l'*Introduction* aux *Sonnets and Ballate,* Pound partage avec son lecteur une foi :

> […] Je crois en un rythme suprême et absolu comme je crois en un symbole ou une métaphore absolus. La perception de l'intellect est donnée dans le mot, celle des émotions dans la cadence. C'est seulement, alors, dans le rythme parfait uni au parfait mot que la double vision peut être appréhendée. Je ne comparerais la cadence de Guido à rien de moins puissant que le trait dans les dessins de Blake[34].

Ainsi, le premier choix visant à mettre en relief les qualités uniques du rythme des ballades de Cavalcanti revenait à construire un dispositif séparant la *logopœia* de la *melopœia* et à publier l'original des poèmes avec une glose en anglais d'accompagnement, dépourvue de rimes. Mais l'idée se révèle inapplicable : Pound ne fait pas confiance à la faculté de ses lecteurs anglophones « de lire l'italien pour la musique après avoir lu [son] anglais pour le sens[35] ». Le choix de 1912 est alors de revenir à la tentative de restitution du rythme qui doit « *incarner* dans l'anglais quelques traces de ce pouvoir[36] » à l'œuvre dans les *Rimes*. Ce pouvoir est l'union indissoluble du sens et de la musique. Le *logos*, le pouvoir de connaissance et de dévoilement recelé dans les ballades du poète toscan et les émotions rendues dans le rythme font de l'art poétique de Cavalcanti un laboratoire dans lequel apprendre à composer un poème. La traduction devient ainsi un lieu de création où l'intellect et les émotions sont amenés à la vue avec précision : « Guido pensait en termes précis[37] ».

Nonobstant le projet de traduction annoncé dans l'introduction à *Sonnets and Ballate*, l'attention au rythme que Pound définit comme nécessaire dans la traduction ne consiste finalement pas en une attention particulière portée à la rime, ni à un mètre régulier. John Baily le remarque dans son compte rendu du volume de 1912 pour le *Times Literary Supplement* (12 novembre 1912) et Pound répond à cette accusation dans une lettre à

---

[34] Ezra Pound, *Introduction* à *Sonnets and Ballate, op. cit.,* p. 11 : « *[…] I believe in an ultimate and absolute rhythm as I believe in an absolute symbol or metaphor. The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the cadence. It is only, then, in perfect rhythm joined to the perfect word that the twofold vision can be recorded. I would liken Guido's cadence to nothing less powerful than line in Blake's drawing* ».

[35] *Ibid.,* p. 13 : « *I cannot trust the reader to read the Italian for the music after he has read my English for the sense* ».

[36] *Ibid.,* p. 12 : « *I have in my translations tried to bring over the qualities of Guido's rhythm, not line for line, but to embody in the whole of my English some trace of that power which implies the man* ».

[37] « *Guido thought in accurate terms* ». Wendy Stallard Flory, *Ezra Pound and The Cantos : A Record of Struggle,* New Haven, Yale University Press, 1980, Appendix 2.

l'éditeur du *Times*, paru le 5 décembre de la même année : il existe déjà une traduction mélodieuse et rimée de Cavalcanti, celle de Dante Gabriel Rossetti, il fallait donc s'intéresser au sens plus qu'à la musique, comme d'ailleurs l'avait fait Guido[38]. En d'autres mots, l'annonce du projet et l'accomplissement du travail se révèlent être en contradiction.

La lettre à l'éditeur du *Times* suggère une possibilité : que la traduction de Pound ne soit pas conçue comme un accompagnement seulement de l'original, mais également des traductions de Dante Gabriel Rossetti. Le poète souhaitait publier un volume qui juxtapose les poèmes en toscan, les versions de D. G. Rossetti et les siennes. Plus précisément, dans la même lettre, Pound écrit : « Ce n'était pas réalisable – pour des raisons de droits d'auteur etc. – de faire paraître une édition de la traduction partiale de Rossetti avec ma version du reste. En outre, plus d'une fois, des notes approfondies auraient été nécessaires et une traduction parallèle là où Rossetti s'éloigne du sens exact[39] ».

Cette idée sera proposée à Faber and Gwyer à nouveau en 1928, mais la maison d'édition refuse d'établir un contrat pour le volume. Ce livre idéal, recueil de poèmes de Cavalcanti et des traductions de Rossetti et de Pound, peut être reconstitué pour mieux comprendre ce que Pound entend par attachement au sens ou traduction d'accompagnement.

La ballade *Era in pensier d'Amor quand'io trovai* est dans *Sonnets and Ballate*[40] et dans *Umbra : The Early Poems of Ezra Pound*[41]. Elle figure également dans *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri*, traduite par D. G. Rossetti[42]. Nous citons ici l'original tel que Pound le reproduit dans *Rime,* en 1932[43].

---

[38] « *Guido cared more for sense than for music, and I saw fit to emphasize this essential aspect of his work* » (*Times Literary Supplement,* n° 569, décembre 1912, p. 562.

[39] *Ibid.* : « *It was not practicable – for reasons of copyright and so on – to print an edition of Rossetti's partial translation with my version of the remainder. Moreover, in many places there would have been need of extensive notes and of a parallel translation where Rossetti diverged from the exact meaning* ».

[40] *Sonnets and Ballate, op. cit.,* p. 104-109.

[41] Elkin Mathews, 1920.

[42] Dante Gabriel Rossetti, *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Metres, Together with Dante's Vita Nuova,* Londres, George Routledge & Sons, New York, E. P. Dutton & Co., 1861, p. 276-277, nouvellement édité par HardPress Publishing, Miami, FL.

[43] Ezra Pound, *Rime,* Gênes, Marsano, 1932. Cf. David Anderson, *Pound's Cavalcanti An Edition of the Translation, Notes, and Essays,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 140-143. L'original proposé dans *Sonnets and Ballate*, que Pound cite d'après une anthologie en plusieurs volumes intitulée *Parnaso Italiano* (Venise, 1830-1840, éditeur Francesco Zanzotto) présente des omissions dans la ponctuation. Manquent, en effet, quelques virgules et les guillemets.

	Traduction de D. G. Rossetti	Traduction d'E. Pound
Era in pensier d'Amor quand'io trovai *Due forosette nove:* *L'una cantava: "E' piove* *Gioco d'Amore in nui."*	*Being in thought of love, I chanced to see* *Two youthful damozels.* *One sang: "Our life inhales* *All love continually."*	*Being in thought of love I came upon* *Two damsels strange* *Who sang "The rains* *Of love are falling, falling within us."*
Era la vista lor tanto soave, *Tanto quieta, cortese ed umìle,* *Ch'io dissi lor: "Voi portate la chiave* *Di ciascuna virtute alta e gentile;* *Deh forosette, non mi aggiate a vile:* *Per lo colpo ch'io porto,* *Questo cor mi fa morto,* *Poiché 'n Tolosa fui."*	*Their aspect was so utterly serene,* *So courteous, of such quiet nobleness,* *That I said to them: "Yours, I may well ween* *'Tis of all virtue to unlock the place.* *Ah! damozels, do not account him base* *Whom thus his wound subdues:* *Since I was at Thoulouse,* *My heart is dead in me."*	*So quiet in their modest courtesies* *Their aspect coming softly on my vision* *Made me reply, "Surely ye hold the keys* *O' the virtues noble, high, without omission.* *Ah, little maids, hold me not in derision,* *For the wound I bear within me* *And this heart o' mine ha' slain me.* *I was in Toulouse lately."*
Elle con gli occhi lor si volser tanto, *Che vider come 'l core era ferito* *E come un spiritel nato di pianto* *Era per mezzo de lo colpo uscito.* *Poiché mi vider così sbigottito,* *Disse l'una, che rise:* *"Guarda, come conquise* *Gioia d'Amor costui."*	*They turned their eyes upon me in so much* *As to perceive how wounded was my heart;* *While, of the spirits born of tears, one such* *Had been begotten through the constant smart.* *Then seeing me, abashed, to turn apart,* *One of them said, and laugh'd:* *"Love, look you, by his craft* *Holds this man thoroughly."*	*And then toward me they so turned their eyes* *That they could see my wounded heart's ill ease* *And how a little spirit born of sighs* *Had issued forth from out the cicatrice.* *Perceiving so the depth of my distress,* *She who was smiling, said,* *"Love's joy hath vanquished* *This man. Behold how greatly!"*
Molto cortesemente mi rispose *Quella, che di me prima aveva riso.* *Disse: "La donna, che nel cor ti pose* *Con la forza d'Amor tutto 'l suo viso,* *Dentro per gli occhi ti mirò sì fiso,* *Ch'Amor fece apparire:* *Se t'è grave il soffrire,* *Raccomandati a lui."*	*But with grave sweetness, after a brief while,* *She who at first had laughed on me replied,* *Saying: "This lady, who by love's great guile* *Her countenance in thy heart has glorified,* *Look'd thee so deep within the eyes, Love sigh'd* *And was awakened there.* *If it seem ill to bear,* *In him thy hope must be."*	*Then she who had first mocked me, in better part* *Gave me all courtesy in her replies.* *She said, "That Lady, who upon thine heart* *Cut her full image, clear, by Love's device,* *Hath looked so fixedly in through tine eyes* *That she's made Love appear there;* *If thou great pain or fear bear* *Recommend thee unto him!"*

L'altra pietosa, piena di mercede,	*The second piteous maiden, of all ruth,*	*Then the other piteous, full of misericorde,*
Fatta di gioco in figura d'Amore,	*Fashioned for sport in Love's own image, said:*	*Fashioned for pleasure in love's fashioning:*
Disse: "Il suo colpo, che nel cor si vede,	*"This stroke, whereof thy heart bears trace in sooth,*	*"His heart's apparent wound, I give my word,*
Fu tratto d'occhi di troppo valore;	*From eyes of too much puïssance was shed,*	*Was got from eyes whose power's an o'er great thing,*
Che dentro vi lassaro uno splendore,	*Whence in thy heart such brightness entered,*	*Which eyes have left in his a glittering*
Ch'i' nol posso mirare:	*Thou mayst not look thereon.*	*That mine can not endure.*
Dimmi, se ricordare	*Say, of those eyes that shone*	*Tell me, hast thou a sure*
Di quegli occhi ti puoi?"	*Canst thou remember thee?"*	*Memory of those eyes?"*
A la dura quistione e paurosa,	*Then said I, yielding answer therewithal*	*To her dread question with such fears attended,*
La qual mi fece questa forosetta,	*Unto this virgin's difficult behest:*	*"Maid o' the wood," I said, "my memories render*
Io dissi: "E' mi ricorda che 'n Tolosa	*"A lady of Thoulouse, whom Love doth call*	*Tolosa and the dusk and these things blended:*
Donna m'apparve accordellata e stretta,	*Mandetta, sweetly kirtled and enlac'd,*	*A lady in a corded bodice, slender*
La qual Amor chiamava la Mandetta:	*I do remember to my sore unrest.*	*- Mandetta is the name Love's spirits lend her -*
Giunse sì presta e forte,	*Yea, by her eyes indeed*	*A lightning swift to fall,*
Che 'nfin dentro alla morte	*My life has been decreed*	*And naught within recall*
Mi colpir gli occhi sui."	*To death inevitably."*	*Save, Death! My wounds! Her eyes!"*
		(Envoi)
Vanne a Tolosa, Ballatetta mia:	*Go, Ballad, to the city, even Thoulouse,*	*Speed Ballatet' unto Tolosa city*
Ed entra quietamente a la Dorata,	*And softly entering the Dauràde, look round*	*And go in softly 'neath the golden roof*
Ed ivi chiama, che per cortesia	*And softly call, that so there may be found*	*And there cry out, "Will courtesy or pity*
D'alcuna bella donna sia menata	*Some lady who for compleasaunce may choose*	*Of any most fair lady, put to proof,*
Dinanzi a quella, di cui t'ho pregata;	*To show thee her who can my life confuse.*	*Lead me to her with whom is my behoof?"*
E s'ella ti riceve,	*And if she yield thee way,*	*Then if thou get* her *choise*
Dille con voce leve:	*Lift thou thy voice and say:*	*Say, with a lowered voice,*
"Per mercé vegno a vui."	*For grace I come to thee."*	*It is* thy *grace I*

Le geste traductif de Pound trouve son origine dans la lecture des traductions de D. G. Rossetti : « au sujet de ces traductions et de ma connaissance de la poésie toscane, Rossetti est mon père et ma mère, mais on ne peut s'attendre à ce qu'un seul homme voie tout à la fois[44] » écrit-il au sujet du rapport que ses traductions entretiennent avec celles du poète anglais. Finalement, *Sonnets and Ballate* accompagnent non seulement l'original toscan, mais surtout les traductions qui composent le volume de *Early Italian Poets*.

La première évidence qui suit la lecture comparée de l'original et des traductions de la ballade *Era in pensier d'Amor quand'io trovai* est que le texte de Pound poursuit le sens en s'ajustant à la lettre de l'original, là où la traduction de Rossetti s'en éloigne. Sans doute est-elle libérée de toute contrainte de littéralité pour pouvoir tenir l'engagement que le poète annonce dans le titre : *les premiers poètes italiens dans le mètre d'origine.* Ainsi, à la liberté sur le plan du contenu de Rossetti, répond la contrainte de Pound qui vise une reconstruction de la *logopœia* dans la ballade. Le texte porte avec soi la *raison,* le *sens* de son temps et Pound tente une restitution de celui-ci.

Liée au sonnet *Una giovane donna di Tolosa*[45]*,* la ballade *Era in pensier d'Amor* revient sur le même épisode d'une rencontre amoureuse et le propose sous une forme qui rappelle explicitement des axiomes de la pastourelle, au moins deux : un espace et un temps bucoliques, un dialogue entre le poète amoureux et deux pastourelles qui parlent en souriant.

Le sonnet est le lieu où Cavalcanti expose, à peine, ses tourments et leur origine. Il approfondit la question dans la ballade, de façon que sonnet et ballade soient unis dans un rapport semblable à celui qui lie la *canso* au *sirventes*, où la ballade joue le rôle de la première. Si le *sirventes* sert le propos tenu dans la *canso* et l'accompagne, ici le sonnet anticipe le contenu de la ballade pour le rendre d'avance plus compréhensible ou inversement.

Dans les *pedes* du sonnet en effet, Cavalcanti décrit une situation qui induit son âme à sortir de son cœur au moment de la rencontre d'une dame de Toulouse. Ses yeux sont forts semblables à ceux de la dame aimée par le poète et qui vit en Toscane. L'âme a ainsi peur et ne peut

---

[44] « *In the matter of these translations and of my knowledge of Tuscan poetry, Rossetti is my father and my mother, but one man cannot be expected to see everything at once* ». Ezra Pound, *Introduction* à *Sonnets and Ballate,* éd. cit., p. 6.

[45] *Poeti del Dolce Stil Novo,* éd. Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 153-154.

révéler son appartenance. L'histoire se termine sur l'image de la même âme blessée par les flèches décochées par la Dame de Toulouse.

XXIX	XXIX
Una giovane donna di Tolosa,	Une jeune dame de Toulouse,
bell'e gentil, d'onesta leggiadria,	gente et belle, digne et charmante
è tant'e dritta e simigliante cosa,	est si précisément ressemblante,
ne' suoi dolci occhi, della donna mia,	en ses doux yeux à ma dame,
che fatt'ha dentro al cor disiderosa	qu'en mon cœur elle a rendu si désireuse
l'anima, in guisa che da lui si svia	mon âme que de lui elle s'éloigne
e vanne a lei ; ma tant'è paurosa,	et vers elle s'en va ; mais elle est si craintive
che no le dice di qual donna sia.	qu'elle ne lui dit à quelle dame elle appartient.
Quella la mira nel su' dolce sguardo,	Elle la regarde en ses doux yeux
ne lo qual face rallegrare Amore	où elle fait se réjouir Amour,
perché v'è dentro la sua donna dritta ;	parce que s'y trouve précisément sa dame ;
po' torna, piena di sospir', nel core,	puis elle revient, toute soupirante, au cœur,
ferita a morte d'un tagliente dardo	blessée à mort d'un trait aigu
che questa donna nel partir li gitta[46].	que cette dame lui lance à son départ[47].

L'explication de l'histoire est contenue dans la ballade qui porte en elle tous les traits d'une pastourelle. En effet, comme l'affirme Jacques Roubaud, « la fille du "peuple" est mise en scène, qui répond aux désirs du troubadour-chevalier par l'ironique distance d'une parole supposée plus "vraie", plus "authentique" […][48] ».

Une ballade-pastourelle est alors nécessaire pour dire le vrai sur l'épisode qui est à l'origine des tourments du poète. Cet exemple met en valeur une propriété de la forme ballade lorsqu'elle porte en soi des éléments de la pastourelle qui révèlent son origine : celle-ci recèle des propos vrais. Cette vérité, ce sens authentique, Pound le restitue, en traduction, dans l'attention portée à la lettre de l'original. Il s'agit d'un engagement qui s'oppose à toute métaphorisation du texte et qui permet de mieux comprendre un célèbre passage de l'*Introduction* à *Sonnets and Ballate* : « Six siècles de convention dérivée et de vague usage ont obscurci le sens exact de locutions comme : "la mort du cœur", et "le départ de l'âme"[49] ».

---

[46] *Poeti del Dolce Stil Novo,* éd. cit., p. 153-154.

[47] Guido Cavalcanti, *Rimes,* tr. de Christian Bec, Imprimerie nationale Éditions, 1993, p. 115.

[48] Jacques Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue,* éd. cit., Introduction, p. 52.

[49] « *Six centuries of derivative convention and loose usage have obscured the exact significances of such phrases as : "The death of the heart," and "The departure of the soul."* » Ezra Pound, *Introduction* à *Sonnets and Ballate,* éd. cit., p. 2.

Or le sonnet qui raconte la rencontre de la jeune dame de Toulouse est précisément une histoire où l'âme sort du cœur pour se rendre auprès de l'objet d'amour, mais en s'exposant aux yeux de la dame aimée, elle a été blessée par une flèche. Ainsi, revenant au cœur, l'âme provoque la mort de celui-ci. Ce n'est pas une métaphore et la traduction de Pound travaille à l'encontre de toute tendance à la métaphorisation à laquelle pourrait être soumise la lecture du sonnet et de la ballade.

La *reprise* de la ballade confère à celle-ci la particularité spatio-temporelle bucolique qui permet d'emblée de situer la composition dans la tradition provençale. Les *forosette*, les bergères, chantent littéralement qu'il pleut en elles jeu d'amour. Or comme l'écrit Jacques Roubaud dans *La Fleur inverse,* « quand une canso commence dans le jeu et joie de poésie, toutes les cansos lui sont coprésentes[50] ». La ballade s'inscrit ainsi dans la tradition des *cansos* provençales et cela signifie qu'elle parlera de la nature d'amour.

Si la traduction de D. G. Rossetti omet cette référence au Grand Chant, Pound la réintègre en traduisant, littéralement, « *E' piove gioco d'amore in noi* » par « *The rains of love are falling, falling within us* ».

La première *stanza* contient encore une référence au *Trobar* : la métaphore de la clé de toute vertu. Donato Pirovano rapproche les vers 7-8 des mots d'une *cobla* de Peire Bremon Ricas Rovas : « *domna plazen, car vos tenetz la clau / d'onrat pretz fin e car* »[51], où la clé est celle qui ouvre au *pretz* et confirme l'hypothèse de Roubaud selon laquelle les bergères de la pastourelle occitane sont presque toujours des dames déguisées. Ici, la traduction de Pound est plus proche de l'original, si on la compare à celle de Rossetti. Pour ce dernier la vertu agit telle une clé (« *Yours […] 'this of all virtue to unlock the place* »), alors que Pound demeure plus proche de la lettre de l'original. Dans sa traduction les bergères possèdent les clés des vertus : « *ye hold the keys o' the virtues […]* ».

Et encore aux vers 19-20, Rossetti ne restitue pas, en anglais, une référence à la tradition provençale qui est bien plus claire et importante que ne le sont les deux autres : « *Guarda, come conquise gioia d'Amore costui* ». Le cœur du poète est conquis par la joie d'Amour. Pound utilise le mot anglais, qui est le même en occitan : « *Love's joy hath vanquished this man* ».

---

[50] Jacques Roubaud, *La Fleur inverse,* Paris, Les Belles Lettres, 2009 [1994], p. 285.

[51] *Poeti del Dolce Stil Novo*, éd. cit., p. 155-156, dans la note du v. 7. Dans la traduction de Jean Boutière : « dame charmante, car vous tenez la clef de la valeur magnifique, parfaite et précieuse », *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas,* Toulouse, Edouard Privat Henri Didier, 1930.

Les références au Grand Chant tissent un réseau sémantique qui confère une grande valeur aux mots que les deux bergères prononcent dans les *stanze* qui suivent le vers 20 et qui sont proprement celles qui portent la vérité de la condition du poète. Les traductions de Rossetti et de Pound font se suivre les paroles des deux pastourelles en mettant la *stanza* qui précède l'envoi après le vers 20[52]. Dans la traduction de la même ballade par Christian Bec, qui a l'avantage d'être, elle aussi, littérale et aussi de suivre l'ordre exact des vers :

21[53] L'autre, miséricordieuse et toute merci,
de joie devenue image d'Amour,
me dit : « La blessure que l'on voit en ton cœur
fut faite par des yeux d'une très grande force,
qui y laissèrent une splendeur
que je ne puis regarder.
Dis-moi si de ces yeux
tu peux te souvenir. »

[…]
Fort courtoisement me répondit
celle qui d'abord avait ri de moi.
Elle me dit : « La dame qui en ton cœur planta
avec la force d'amour tout son regard [*littéralement* visage FM],
à travers tes yeux tant te fixa
qu'elle fit naître [apparaître FM] Amour.
Si lourde est ta souffrance,
il faut qu'à lui tu te recommandes. »[54]

les deux *stanze* se suivent dans un ordre inverse de celui de l'original tel qu'il est reproduit par Pound et qui avait été suivi par Rossetti. L'amour auquel Rossetti prête une ruse (*by love's great guile*), n'est pas l'Amour dont parle la bergère. Ici, la *forza d'Amor* (v. 24) est une puissance honnête et authentique qui aide la dame de Toulouse à peindre à jamais son visage

[52] Dans les plus modernes éditions des *Rimes,* les vers, qui dans l'original de Rossetti et de Pound sont les 21-28, sont les 37-44. Ce qui donne plus de sens à la conclusion de la ballade. Ce changement d'ordre des *stanze* vient sans doute de l'original que les deux poètes ont consulté. Comme l'écrit David Anderson, « […] *The excellent critical editions by Favati (1957) and Contini (1960) have improved on the Italian texts that Pound prepared for the "Complete Works" in the late 1920s and published in* Rime *in 1932* ». David Anderson, *Pound's Cavalcanti. An Edition of the Translation, Notes, and Essays*, éd. cit., p. xi.

[53] Ici, le vers 21 correspond au vers 29 dans la traduction de D. G. Rossetti et dans celle de E. Pound.

[54] Guido Cavalcanti, *Rimes,* tr. de Christian Bec, éd. cit., p. 119.

dans le cœur du poète. Si *countenance* (v. 24) est un choix parfaitement adapté au contexte sémantique et restitue justement le sens porté par les mots de la pastourelle, le verbe *glorify* (v. 24) indiquant l'action de Mandetta est trop vague. Ici, en effet, comme le dit Pound, l'original devrait être accompagné avec plus d'attention. La langue de Rossetti est habitée par la tradition du sonnet anglais, mais selon Pound, « la langue des sonnets d'amour a été transformée en idioties convenues par tous les compositeurs de sonnets qui ont vécu entre l'époque de Cavalcanti et la nôtre[55] ». Pound est donc plus attentif au choix des mots et écrit : « *That Lady, who upon thine heart cut her full image, clear, by Love's device…* » (v. 23-24). Le verbe *cut*, dans le sens de « graver », convient ici à la *logopœia* de la composition, mais la justesse de cette traduction tient toute dans le mot de *device* (v. 24). Ce n'est pas le mot « puissance » de l'original, toutefois c'est un exemple parfait pour illustrer l'activité traduisante de Pound : « Pour donner une impression du sens original, le traducteur doit encourager le lecteur à affiner certaines catégories sémantiques, et à comprendre que ce qui apparaît maintenant comme un cliché sans intérêt était, au XIII^e^ siècle quelque chose de tranchant et de clair[56] ».

Pound utilise une syllepse. *Device* est à la fois le désir, ce qui traduit bien la puissance d'Amour, mais également le dessin emblématique d'un blason. L'image gravée serait alors le signe par lequel on reconnaîtrait Amour, ou encore, le mot signifie « mécanisme », « dispositif ». Il se trouve à la rime avec *eyes* et *replies* et devient la clé qui ouvre sur le sens de la *stanza* qui le contient et qui explique le fonctionnent d'amour : un dispositif fondé sur le seuil optique. Giorgio Agamben le décrit, dans *Stanze,* en rappelant un passage du *De memoria* (450 *a*) d'Aristote où « cette empreinte est appelée dessin (*zográphema*) »[57]. Celui-ci est imprimé, *gravé* dirait Pound, dans l'âme qui se rend auprès de Mandetta et qui revient dans le cœur avec un sceau : « La passion produite par la sensation dans l'âme et dans la partie du corps qui possède la sensation est quelque chose comme un dessin… Le mouvement qui se produit

[55] « *[…] The language of love sonnets had been turned into formulaic nonsense by all of the sonneteering between Cavalcanti's time and our own* ». David Anderson, *Pound's Cavalcanti*, éd. cit., p. xv.

[56] « *To give some impression of the original meaning, the translator must encourage the reader to refine certain semantic categories, and to realize that what now looks like a dull cliché was in the thirteenth century something sharp and clear* ». *Ibid*.

[57] Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale,* tr. de Yves Hersant, Paris, Rivages, 1998 [1981 pour la première parution de la traduction française], p. 126.

marque comme une empreinte de la chose perçue, ainsi que l'on scelle avec un anneau[58] ».

Ce dispositif s'appuie sur un fonctionnement de la vue (*device, eyes*) qui permet l'apparition d'Amour : *ch'Amor fece apparire,* traduit de façon spéculaire par « *that she's made Love appear there* » (v. 26). Les yeux ont un rôle central dans la circulation du *spiritus phantasticus* : « L'œil apparaît ici comme un miroir où se reflètent les fantasmes, "car dans cet instrument l'eau est prépondérante, laquelle est limpide et diaphane, de sorte que les formes des objets sensibles s'y inscrivent comme dans un miroir"[59] ».

Plus loin, Rossetti et Pound ne saisissent pas le sens du vers 22 de la ballade (vers 30 de leur original de référence) : le jeu, *gioco*, qui y figure est le même que celui du vers 4 de la reprise. L'une des deux bergères est « transformée par le jeu – qui est aussi la joie – en une figure d'Amour ». Les mots qu'elle prononce sont donc comme prononcés par amour même. Toutefois, nonobstant l'absence du renvoi à la reprise dans les deux traductions, la version de Pound est plus proche de ce que le poète entend lorsqu'il définit la *logopœia*. Ce qui est inexactement traduit est la préposition *di*, qui ici signifie « par », mais que les deux poètes rendent par *for*. *For sport*, dit Rossetti, *for pleasure*, dit Pound. Ainsi faisant, ce dernier inscrit dans la ballade une référence à une dimension certaine de la théorie d'amour de Cavalcanti et qui est parfaitement mise en forme dans la formule lacanienne qui dit : « le fantasme fait le plaisir propre au désir[60] ». De la même façon, l'image de la bergère est faite (*fashioned […] in love's fashioning*) pour le plaisir et la répétition du signifiant *fashion* dit que la forme est l'essentiel de l'activité d'Amour. C'est ce que dit la *Canzone dottrinale,* au vers 21 : l'amour « *vèn dan veduta forma che s'intende*[61] », « il provient d'une vision de l'idée perçue[62] », vers que Pound traduit, en 1932, par « *From form seen doth he start*[63] ». Et d'ailleurs, que l'origine d'amour soit dans la vision de la forme est toute la thèse de la ballade *Era in pensier d'Amor* qui réitère sur deux niveaux le dispositif qui déclenche

---

[58] Aristote, *De memoria,* 450 *a*, dans *Psychologie d'Aristote Opuscules (Parva Naturalia)*, tr. de J. B. Saint-Hilaire, Nabu Press, 2013 [1892 pour la première édition].

[59] *Ibid.*, p. 134. Ici, Agamben cite le *De senso et sensibus* d'Averroès qui est une référence importante pour la compréhension de la philosophie de Cavalcanti.

[60] Jacques Lacan, « Kant avec Sade », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 773-4.

[61] *Poeti del Dolce Stil Novo*, *op. cit.*, p. 144.

[62] Guido Cavalcanti, *Rimes,* tr. de Christian Bec, éd. cit., p. 107.

[63] Dans *Rime* (1932), David Anderson, *Pound's Cavalcanti*, éd. cit., p. 173. C'est le vers 20 de la traduction de Pound.

l'amour : dans le souvenir de la rencontre avec Mandetta et au moment de la vision des deux pastourelles. L'origine de la forme aimée est un élément théorique central de la composition.

Les paroles de la pastourelle font encore référence à un motif provençal connu. Les yeux de la dame de Toulouse « lancent le regard qui pénètre[64] » : « les yeux doivent leur importance exceptionnelle à une qualité du monde naturel qui joue un rôle essentiel à chaque endroit dans la théorie de l'amour et du trobar : la lumière, *lums*[65] ». Les yeux de Mandetta blessent le cœur du poète avec une lumière aveuglante qui y demeure et à celle-ci les yeux de la pastourelle ne peuvent résister. Ici, la traduction de Rossetti est littérale, « *thou mayst not look thereon* », alors que celle de Pound insiste et clarifie le sens de l'original par l'ajout du verbe *endure* qui souligne l'impossibilité de regarder la clarté de la lumière déposée dans le cœur de Cavalcanti : « *that mine can not endure* ».

La bergère pose au poète la question de savoir s'il se souvient des yeux de la dame qui a mis dans son cœur grand tourment. Si Rossetti traduit le verbe italien *ricordare, «* se souvenir », par *remember,* Pound choisit de le rendre par *to have sure memory*. Ainsi fait-il à nouveau référence à une loi énoncée dans la *Canzone Dottrinale* qui dit que l'amour trouve son origine dans la mémoire par un procédé analogue et opposé à celui par lequel de la lumière dérive le diaphane[66], le transparent traversé de lumière (*stanza* II de *Donna mi prega*).

À l'objection selon laquelle Pound aurait traduit ainsi pour atteindre une parfaite économie du rythme et des rimes du poème, il semble pertinent de répondre en rappelant la volonté, toujours clairement exprimée par le poète, de doter ses traductions d'un supplément à la parfaite mélodie qui résidait déjà dans le travail de Rossetti.

Pound considère que la poésie de Cavalcanti contient des éléments absents dans l'expression poétique troubadouresque ou qu'elle est le lieu d'accomplissement de traits seulement naissants dans celle-ci. Non seulement les traits du Grand Chant sont repris et portés à leur plus haut degré de perfectionnement par le poète toscan, mais quelque chose de nouveau apparaît dans ses compositions et disparaît aussitôt avec la fin du Moyen Âge toscan[67]. Cela justifie l'attention portée aux *Rimes* pendant soixante ans.

---

[64] Jacques Roubaud, *La Fleur inverse,* éd. cit., p. 255.

[65] *Ibid.*

[66] Cf. *Poeti del Dolce Stil Novo,* éd. cit., p. 142.

[67] Cf. Ezra Pound, « Cavalcanti. Medievalism », in *Literary Essays of Ezra Pound,* éd. cit., p. 150.

Dans l'essai intitulé *Cavalcanti,* Pound énumère clairement ce à quoi il ne faut surtout pas réduire Cavalcanti : « Le Toscan requiert de l'harmonie en quelque chose de plus que dans ce qui est plastique. Il refuse de limiter son esthétique à l'impact de la lumière sur l'œil. Ce serait trompeur de réduire son esthétique à des termes de musique, ou de déformer l'analyse de celle-ci à travers des analogies avec l'art de la sonorité[68] ». Si les ballades de Cavalcanti ne doivent donc pas être réduites à leur musicalité, ni à la question philosophique, d'origine provençale, de la lumière qui émane des yeux, leur véritable intérêt réside ailleurs.

Comme cela a été déjà souligné plus haut, Pound reconnaît en Cavalcanti un maître dans la composition des ballades. La forme ballade s'inscrit en effet pour le poète toscan dans une plus ample réflexion sur le système des formes et des genres poétiques. La ballade toscane devient ainsi un laboratoire poétique exemplaire pour le poète et traducteur américain. Si Pound s'intéresse à Cavalcanti, c'est assurément parce que celui-ci accomplit, pour le Moyen Âge toscan, la révolution que Pound souhaiterait pour la poésie en langue anglaise. Pour ce faire, étudier la forme sonnet n'est pas une solution : « Là où Rossetti et moi-même avons déraillé – écrit-il – était dans le fait de considérer le sonnet anglais comme l'équivalent d'un sonnet en italien[69] ».

La réflexion théorique menée sur la ballade par Cavalcanti est liée à la création et à l'évolution de la forme *canzone*, exactement comme la forme de la pastourelle occitane ne saurait être pensée sans référence à la forme de la *canso*[70]. En étudiant la ballade, Pound souhaite mettre en avant ce qui rend Cavalcanti nouveau pour l'auditoire toscan du Moyen Âge et, ainsi, il fait de la nouveauté une question d'*immoderata cogitatio* et inscrit sa propre création dans une lignée qui est à la fois provençale et toscane.

Francesca MANZARI
Aix Marseille Univ, CIELAM,
Aix-en-Provence, France

[68] « The Tuscan demands harmony in something more than the plastic. He declines to limit his aesthetic to the impact of light on the eye. It would be misleading to reduce his aesthetic to terms of music, or to distort the analysis of it by analogies to the art of sonority ». *Ibid.,* p. 151. Ici, « plastique » est à entendre dans le sens de l'expression formelle.

[69] « Where both Rossetti and I went off the rails was in taking an English sonnet as the equivalent for a sonnet in Italian ». Ezra Pound, « Cavalcanti. Guido's Relations », in *Literary Essays of Ezra Pound,* éd. cit., p. 194.

[70] Cf. Dan Octavian Cepraga, « La metrica della pastorella : precisazioni su *in un boschetto* di Guido Cavalcanti e la tradizione oitanica », in *Metrica e Poesia*, édité par A. Daniele, Padova, Esedra Editrice, 2004, p. 13-28.

Liée au chant et à la danse, la ballade serait apparue au XIII^e siècle dans la littérature du Nord de la France et a joui d'un incontestable prestige dans la poésie de la fin du Moyen Âge. Proscrite par les poètes de la Pléiade, elle a cependant résisté au XVII^e et au XVIII^e siècles, pour renaître sous une forme complètement différente, non fixe, dont la thématique, empruntée notamment à la ballade anglaise, s'inspire de la légende, de l'histoire et de la complainte ; elle connaît un grand succès au XIX^e siècle tant en France que dans la littérature européenne. De nos jours, la ballade a investi le domaine de la chanson, continuant une tradition populaire, d'extension européenne, sans lien apparent avec le genre aristocratique médiéval. Que peuvent avoir en commun, à part la dénomination, une ballade médiévale, une ballade romantique, une ballade en prose et une ballade chantée de nos jours ?

Avec le souci d'allier une perspective comparatiste à l'étude de cette forme poétique, dix-huit spécialistes reconsidèrent cette question, et d'autres attenantes, permettant des découvertes insolites sur les surprenantes métamorphoses de la ballade.

Brigitte Buffard-Moret est professeure de langue française et de stylistique à l'université d'Artois. Ses travaux de recherche portent sur les formes de la poésie française héritées de la chanson. Elle a notamment publié un Précis de versification *(Paris, Dunod, 2001, rééd. revue et augmentée, Armand Colin, 2017), et* La Chanson poétique du XIX^e siècle, origines, statut et formes *(Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, Prix Louis Barthou de l'Académie française 2007).*

Mireille Demaules est professeure de littérature française du Moyen Âge à l'université d'Artois. Spécialiste du récit de rêve dans la littérature romanesque et allégorique du XII^e au XV^e siècle, elle est l'auteure d'un essai sur le sujet, La Corne et l'Ivoire *(Paris, Honoré Champion, 2010), et a dirigé un volume collectif intitulé* Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII^e siècle *(Paris, Honoré Champion, 2016).*

Textes & Cultures

Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge N° 27