

La traduction de poème Un art, un paradoxe

Michel van Schendel

Numéro 197, juillet–août 2004

Traduire, entre les langues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19387ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

van Schendel, M. (2004). La traduction de poème : un art, un paradoxe. *Spirale*, (197), 13–14.

LA TRADUCTION DE POÈME : UN ART, UN PARADOXE

LA TRADUCTION de poème, est-ce possible? Aucun texte n'est plus inséparable de la respiration d'une culture particulière, des formes denses de sa respiration et de sa transformation, qu'un poème (si et quand, condition exigeante, c'est un poème). Ainsi exprimée dans sa radicalité — et dans sa diversité qui l'approfondit —, une culture insiste sur sa multivalente différence. À la limite, on oserait dire qu'elle est *intraduisible*. Ramassée sur le poème qui la dit et la déploie, elle est intransférable, elle est une image de l'impossible.

On en serait donc là? Sitôt atteint l'objet cherché, déjà absent? En un sens, oui. Tel est le paradoxe. Comment oser traduire dans sa culture un poème d'une autre culture, dont le mouvement, la matérialité propre est inaliénable? Comment oser, ou plutôt comment *pouvoir* le traduire? Car il est concevable qu'il soit tout de même *possible* de l'atteindre par quelque biais et, si on y parvient, de travailler à en donner autant de significations que *possibles* dans une autre langue. Tout, en effet, n'est pas possible. Une part d'ombre (ou de lumière, comme on voudra), qui est le corps même du poème, résiste, demeure infrangible. Et il est heureux qu'il en soit ainsi, pour le poème et pour la consistance de la culture qu'il dit et que, la disant, il transforme. Mais quelque chose, un transport dirais-je, un voyage est praticable vers lui — par les moyens d'une autre culture qui découvre en ce travail, en ce transport, son ouverture. Quelque chose d'une culture qui travaille à s'ouvrir donc, comme chaque fois qu'elle est mise au travail; quelque chose, une écriture de transposition dont l'inventeur — le traducteur est comme le poète un inventeur — constate que le poème de l'autre culture est lui aussi ouvert, qu'il n'existe que de son ouverture, ou encore que ce poème doit son ouverture à sa propre cohérence, à son intégrité; qu'il doit sa transmission possible à son inaliénabilité. Tant il apparaît que la singularité du poème et de la culture que ce poème informe lui vient d'une porosité qui le constitue autant qu'il en est l'annonciateur. C'est cela, le possible de l'impossible. C'est cela, le paradoxe. Pas seulement le paradoxe de la traduction de poème, mais aussi bien celui du poème, et d'abord celui du poème. Mais un paradoxe qui n'est le sien, il faudra le préciser, que de quelques autres traits et en quelque autre mesure.

Mise en œuvre de la différence

On pourrait le dire autrement, selon une formule toutefois de moindre portée. Le poème,

s'il en est un, est incontestable. Sa traduction ou ses traductions sont au contraire contestables. Si l'on est bon public, on reconnaîtra du moins qu'elles le sont presque toujours. Quelques exemples vont le rappeler. Le poème, celui qui résiste, le dur, l'intact, l'accompli, est incontestable : on ne peut rien retrancher de lui. Il existe d'avoir déjà été débarrassé de tout ce qui risquait de l'empêcher, de tout ce qui menaçait une identité à nulle autre seconde. Les traductions, elles, sont contestables, car la stratégie et les manœuvres de traduction acceptent différents partis, tandis qu'il n'est pas en principe envisageable de réunir dans la langue d'arrivée tous les facteurs poétiques qui coalisent le texte offert à la traduction. Plusieurs d'entre eux échappent nécessairement à la prise, on en désignera l'un, peut-être l'autre, l'intonatif et le rythmique ensemble. Toutes ou presque, je dirai toutes, les traductions d'un poème sont appréciables parfois, disputables chaque fois, parce que, précisément, elles achoppent sur ce qui ne peut que leur échapper, une part essentielle d'irreproductibilité. Voilà aussi pourquoi d'un poème ou acte poétique, s'il en est un et quand il est reconnu exister, un grand nombre d'interprétations différentes peuvent circuler en une seule autre langue.

On relaterait une expérience personnelle. Non qu'elle soit exemplaire, mais parce que le travail de traducteur a aidé l'auteur de ces lignes, au long des années, à réfléchir sur sa relation à la poésie et sur la poésie elle-même. Il aborde d'ailleurs ces problèmes en poète.

En deux ou trois occasions, on a souhaité répondre aux questions des traducteurs, coopérer de la sorte à leur travail. Des échanges de lettres et des séances de discussion ont donné lieu, dans un cas, à l'établissement d'un dialogue continu que recueille un petit livre de Lucia Bonato, traductrice turinoise, et de moi-même, *Traduction : deux voix* (Bulzoni, 1994). L'ouvrage, publié voici neuf ans à Rome, raconte ligne à ligne et souvent au jour le jour l'histoire d'un autre livre, *Delta di pietra*, anthologie italienne de mes poèmes que Lucia Bonato avait préparée et publiée chez le même éditeur romain en 1990. On omettra ici plusieurs autres expériences, les unes de travail avec des traducteurs anglophones et hispanophones de mes poèmes, les autres de traduction de poèmes anglais. Certaines d'entre elles remontent à 1957.

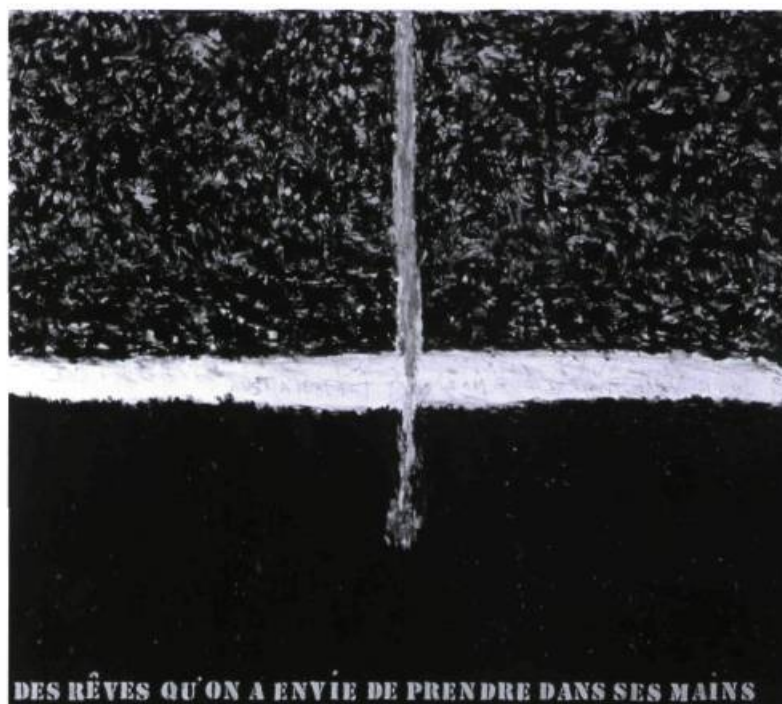
En 1994, on me proposa de donner une version française de poèmes italiens contemporains pour la revue *Liberté* (juin 1994), en l'occurrence de trois inédits du poète milanais Luciano Erba. Je reproduis le premier d'entre

eux, « *Nel Giura* », suivi de ma version : « *Almeno questo : essere nato in un tempo/di avanzata erosione del giurassico./Lo incontro, vai e vai, fuori Losanna/in un paese di valli rotonde/crestate di alti abeti all'orizzonte./Non vanno diritti i corsi d'acqua/ma sotto umidi emicicli di roccia/tornano su di sé tra verdi sponde./Così tu stai, tu vai/per questi boschi di anziani orologiai.* » « Ceci : être né dans le temps/d'une érosion avancée du jurassique./Je l'aperçois, je t'aperçois, tu vas au delà de Lausanne/en un pays de vallées rondes/crêtées de hauts sapins vers l'horizon./Les cours d'eau ne vont pas droit, s'enroulent sous d'humides hémicycles/de pierre au long des rives de mousse./Ainsi tu demeures, ainsi tu vas/par les bois des anciens horlogers. » Je n'avais pas choisi ce texte. Il était à prendre ou à laisser — à laisser à un autre si je ne le traduais pas moi-même. Mais on pouvait aviser l'intérêt d'un transfert de sensibilité et de culture. Il fallait en somme exercer une compétence de lecteur, c'est-à-dire viser à transmettre le même objet textuel par maîtrise du passage à un autre objet. La fidélité au donné traduisible supposait la mise en œuvre des différences. Le paradoxe d'une compréhension littérale tient à son altérité, à la construction d'une matière qui, pour se porter compatible, assure la radicalité intransmissible de ses moyens propres, alors mesure exacte de l'incoercible texte de départ (mesure exacte ou hypothétiquement exacte). Tel devient le travail de lecture. Sur une telle voie, la moindre flexion rythmique, la moindre marque idiolectale ou sociolectale désignent l'obligation d'une autre régie, d'une dissemblance ordonnée à la langue d'arrivée de manière à produire un homologue. Cela interfère avec l'économie dès lors questionnée du texte tuteur. Ainsi, ne fallait-il pas, pour respecter la phrase ellipsée « *almeno questo* » qui amodie d'une nuance l'essentiel de l'être, refuser en français un « *du moins* » faussement littéral qui l'encombre? Nécessaire en italien, « *almeno* », mais superflu en français, « *du moins* » ou « *au moins* »? Si « *ceci* » suffit à annoncer l'entier du texte dont la suite est précédée d'un signe diacritique de renforcement tout aussi essentiel, le double point, pourquoi lui infliger, non plus une nuance modale, mais une diminution de qualité? La décision de suppression revenait à demander au texte maître raison de ses propres choix; en l'occurrence, elle les justifiait.

De même, le statut rythmique et sémantique des répétitions verbales alliées à des différences pronominales saisissant le même objet posait un problème homologue de transfert.

Car la dense formule italienne « *lo incontro, vai e vai* » réalise un transfert, un passage du « *il* » au « *tu* ». Il fallait à la fois rendre la répétition et le passage de l'un à l'autre en la désignation d'un identique, et pourtant éviter une translittération qui n'eût pas nourri une littéralité de sens. Qu'est-ce que « *rencontrait* » celui qui parle, qui dit en italien « *lo incontro* » ? Un objet personnalisé puisqu'il est aussitôt tutoyé, mais un objet quand même. On ne rencontre pas un objet en français, fût-il jurassique ; d'aventure on le trouve ou on en perçoit la présence. La remarquable plasticité de l'italien permet l'immédiate et saisissante transformation de l'objet en sujet et de la perception de quelque chose en une rencontre interactive de quelqu'un ; les traditions culturelles dominantes du français n'autorisent pas au contraire l'effacement d'une distance. Pour accorder juste raison au poète Erba qui a licence de la transmuier, le traducteur que j'étais devait lui apparier un autre dynamisme qui, ne la brouillant pas, soit susceptible de réaliser une équivalente liberté de transfert. La répétition verbale, si on la déplaçait, apportait une solution. Elle ne porterait plus, ni sur le mouvement d'aller de l'objet-personnage tutoyé, ni sur le tutoiement, elle s'emparerait de la perception dont elle compenserait la relative infirmité française par translation sur elle du jeu de rencontre de l'objet et du personnage, du « *il* » et du « *tu* » anthropomorphique : d'un moment faible inévitable elle ferait un moment fort nécessaire. Ainsi une pensée stratégique de la traduction poussait-elle à opposer, et ce faisant à homologuer, à « *Lo incontro, vai e vai, fuori Losanna* » un vers français plénier : « *Je l'aperçois, je l'aperçois, tu vas au delà de Lausanne* » où, en outre, plus n'insistait une « *rencontre* » à l'extérieur de Lausanne, mais un mouvement même d'aller « *au delà* » de la ville.

Déplacement donc des lieux scripturaux de la répétition, reprédication ou recentrement parallèle de la marche référée, de manière à indexer comme en chiasme les dynamismes agissant dans le texte de départ, seule façon peut-être de les donner à entendre, à lire, et d'y concourir. Cela ordonnait le régime de la suite. Il fallait, par exemple, répéter « *ainsi* » à l'avant-dernier vers malgré la position solitaire de « *così* » à l'initiale du vers italien correspondant. Le texte tuteur marque doublement la répétition en cet endroit : par la réitération d'un « *tu* » fortement insistant en italien (« *stai* » et « *vai* » se traduisent normalement par « *tu restes* » et « *tu vas* », mais nous avons « *tu stai* » et « *tu vai* », en quelque sorte « *toi, tu restes, toi, tu vas* » qui n'a pas grand sens en français contextuel) et par une assonance en même position syntaxique des deux opposés sémantiques « *stai* » et « *vai* » que le français ne peut observer : raison impérative, alors, de transférer sur « *ainsi* » la répétition des concordances et d'en instruire la non-disjonctivité des opposés « *tu demeures* » et « *tu vas* » alternés mais appariés. Cette incontournable et décisive récurrence,



DES RÊVES QU'ON A ENVIE DE PRENDRE DANS SES MAINS
Louise Robert, N° 78-283, 2003, huile et crayon sur toile, 163 × 214 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Simon Blais. Photo : Marlène Gélinau Payette.

renforcée de celle du verbe « *vas* » dont le motif — le leitmotiv — est conservé, rendait enfin superflue la répétition du démonstratif « *ce* » ou « *ces* » au dernier vers, ici encore malgré une superficielle mais opportune contravention au texte tuteur. Erba rappelait d'un « *questi* » au dernier vers le « *questo* » du premier : il fermait la boucle ou, plutôt, n'en finissait pas de la dénouer d'une ultime signification. Mais l'essentielle concision de « *ceci* », l'indication dépouillée d'une essence présente ou dont la présence se suffit à elle-même, supprime en français la nécessité du contingent : cet objet-là, le jurassique, n'avait plus à être autrement montré, démontré — d'autant que le défini « *le* » ou « *les* » (« *les bois* ») a en français une valeur démonstrative, une force de conviction qui avante toute forme de désignation supposée à tort plus précise : « *les bois* » confèrent à « *ces* » bois-là, ceux du jurassique, une dignité générale, bien qu'ils ne soient que ceux-là.

Passeur de lecture

Dirais-je aussi les mille précautions de détail dont le traducteur, cet obéissant transgressif, doit entourer le texte d'autrui devenu son propre texte ? La littéralité à respecter est celle du transfert, c'est-à-dire du passage d'une matière dans une autre élevée à concordance. Encore faut-il vérifier la justesse de la matière matricielle étrangère. Luciano Erba avait extrait d'un minuscule calepin des poèmes écrits en pattes de mouche ; la transcription dactylographiée qu'on m'en offrait contenait de nombreuses coquilles, certaines vite décelables — par exemple, l'espagnol « *tomano* » à la place de

« *tornano* » —, mais quelques-unes alambiquées que mes amis italiens eux-mêmes, à qui je montrais l'épreuve et mes ébauches, ne détectaient pas ; le copiste avait ignoré en commettre une en transcrivant : « *per questi boschi di anzi anni orologiai* ». Ma traductrice Lucia Bonato et mon ami peintre Giuseppe Fiore n'interrogèrent pas le parti que j'osai d'abord : « *par les bois d'avant les temps d'horloge* », parti risqué, les « *orologiai* » n'étant pas des horloges mais des horlogers. Un troisième Italien (l'Italo-Québécois Francis Catalano), sur le tard, au moment de mettre en page, nota l'erreur qui eût dû sauter aux yeux : il s'agissait des « *anziani orologiai* », des anciens horlogers, des signaleurs de temps toujours présents que sont par métaphore visible les hauts sapins, les vallées rondes, les cours d'eau sinueux, les « *rives de mousse* » (désignant à l'exact des « *bords verts* » qui traduisent mal les « *verdi sponde* »).

Le traducteur, singulièrement celui de poésie, se fait passeur de lecture : il réalise sa lecture en la faisant passer à l'acte du texte, non plus au même texte que celui qu'il lit, mais au texte différent qui donne à lire et à entendre celui-là, au plus près de celui-là par mesure de la distance prise, en somme par transfert conscient d'une culture aliène en une naissante ainsi solidarisée. Passeur de lecture, emportant avec lui d'une rive à l'autre du texte, du moins à une autre, des lecteurs tiers qu'il convoque à son acte dès lors collectivisé, des lecteurs tiers venus de la culture traduite et de la culture traduisante au nouveau texte, au nouveau passage qui les rassemble.

Michel van Schendel